

HYSTRIO

trimestrale di teatro e spettacolo

testi

KITSCH HAMLET

di Saverio La Ruina

HM

dossier
SAMUEL BECKETT

SPECIALE PINTER

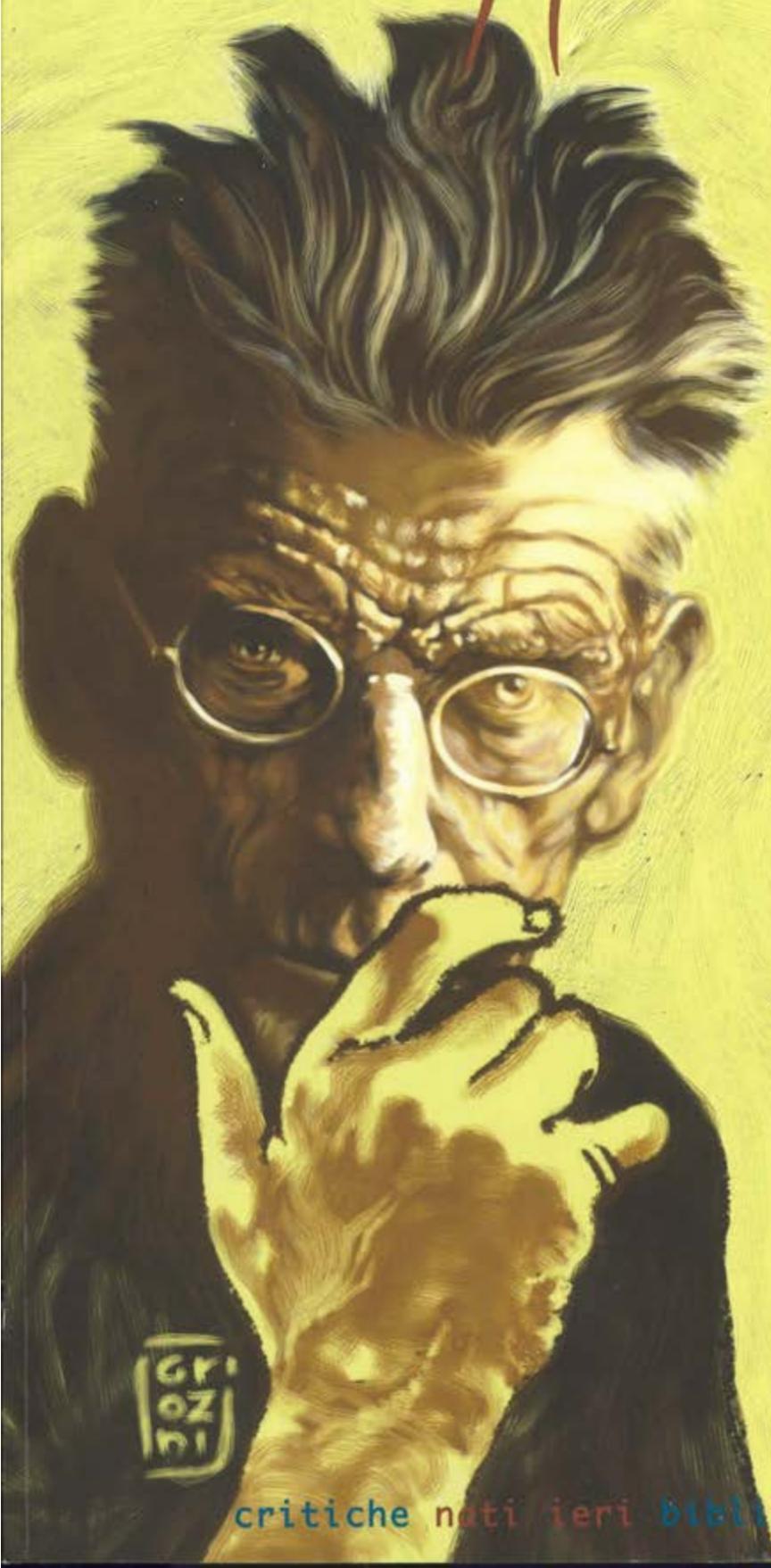
DAL MONDO

Argentina

Russia

Polonia

Francia



critiche noti ieri biblioteca danza società teatrale

BANDO DI CONCORSO

PREMIO HYSTRIO alla Vocazione per giovani attori

Il Premio alla Vocazione per giovani attori, giunto con crescente successo all'ottava edizione, si svolgerà nel giugno 2006 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 2006, 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 5 maggio 2006, 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 1976. La quota d'iscrizione è di 15 euro per spese di segreteria.

IL BANDO PER LA SELEZIONE FINALE (giugno 2006, 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 5 giugno 2006 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 1976. La quota d'iscrizione è di 15 euro per spese di segreteria.



2 SPECIALE PINTER

10 vetrina

Julian Beck: quale eredità a vent'anni dalla morte? - Teatro e web - Voskovec e Werich, due Petrolini cechi - Buone Pratiche/2 a Mira - Teatranti al cinema - di Gary Brackett, Anna Maria Monteverdi, Marco Andreoli, Fulvio Capparella, Claudia Cannella e Fabrizio Caleffi

21 exit

Addio a Giuseppe Patroni Griffi e Ileana Ghione - di Domenico Rigotti

22 memoria

Nemirovic-Dancenko esce dall'ombra - di Fausto Malcovati

24 la questione teatrale

L'allegria di Arlecchino per fare la Rivoluzione - di Ugo Ronfani

26 teatro di figura

Trento: favole dalla Khakassia - di Remo Melloni

28 DOSSIER SAMUEL BECKETT

48 drammaturgia

Vittorio Franceschi: la scrittura di un attore - di Massimo Marino

52 nati ieri

Ventiquattresima tappa nell'Italia dei nuovi gruppi: la Compagnia Teatrale Dionisi di Milano - di Giulia Calligaro

56 TEATROMONDO

76 danza

"Prime Visioni" a Ferrara e stelle d'Oriente a "Torino-Danza" - di Andrea Nanni e Domenico Rigotti

80 critiche

Le recensioni della prima parte della stagione

112 biblioteca

Le novità editoriali - a cura di Albarosa Camaldo

114 testi

Kitsch Hamlet di Saverio La Ruina

122 la società teatrale

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

in copertina: ritratto di Samuel Beckett, illustrazione digitale di Ivan Canu



Harold Pinter, Premio Nobel per la letteratura 2005: drammaturgia, impegno politico e fortuna in Italia - a cura di Roberto Canziani



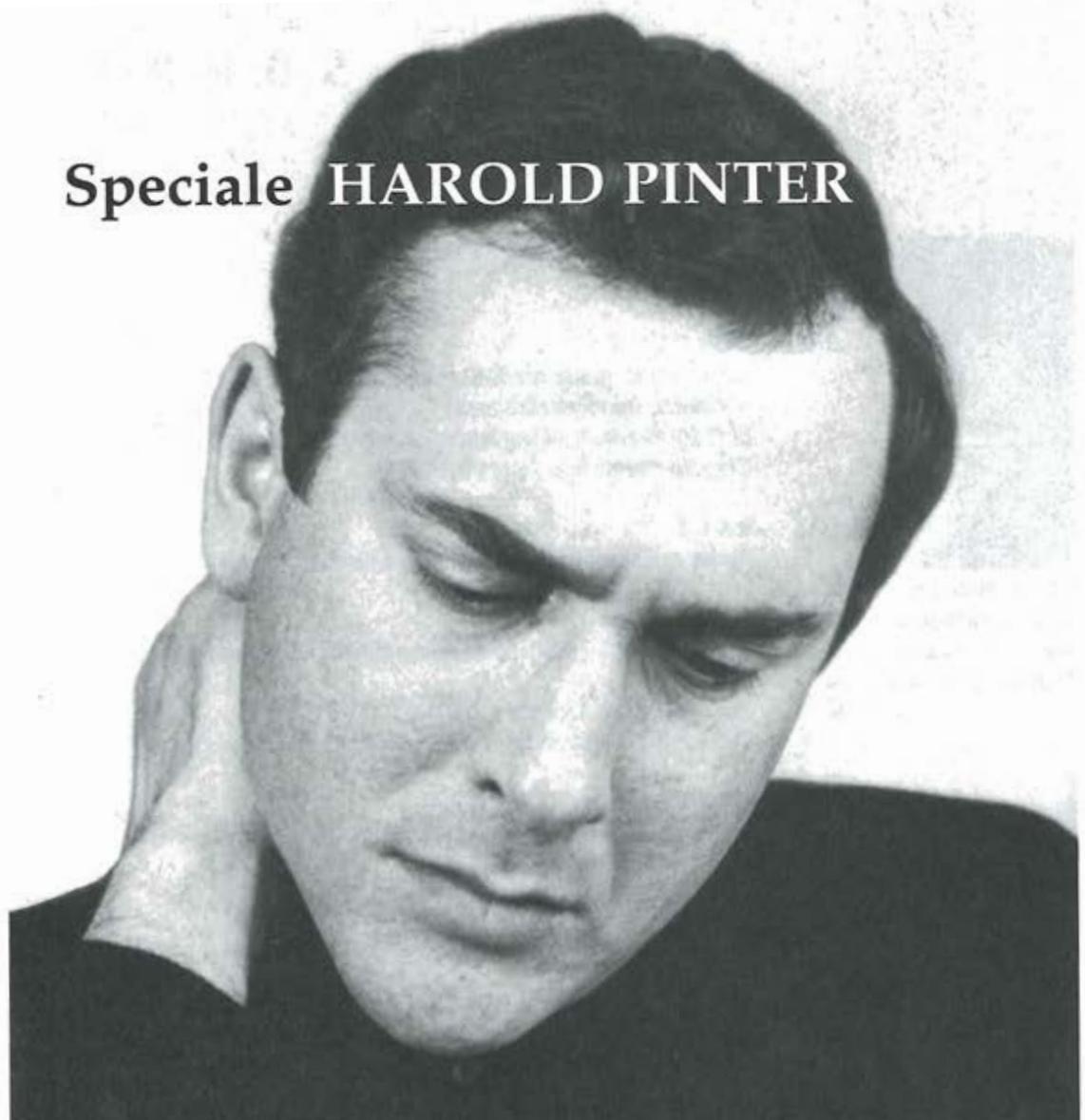
A cent'anni dalla nascita di Samuel Beckett una panoramica della sua fortuna in Italia dalla prima di *Godot* del '54 a oggi - di Luca Scarlini, Massimo Marino, Laura Peja, Laura Caretti, Carla Pollastrelli, Francesco Tei e Fabio Francione



Buenos Aires, San Pietroburgo, Wroclaw, Parigi e gli spettacoli stranieri in Italia - di Lorenzo Donati, Roberta Arcelloni, Mimma Gallina, Filippo Bruschi, Domenico Rigotti e Massimo Marino

...e nel prossimo numero: dossier Henrik Ibsen, Ronconi: Progetto Domani a Torino, la venticinquesima tappa nell'Italia dei nuovi gruppi con La giovane danza, Wagner/Wilson a Parigi, drammaturgia: Spiro Scimone e molto altro...

Speciale **HAROLD PINTER**



**«Ne ho scritte ventinove.
Non bastano?»**

a cura di Roberto Canziani

Un ritratto del drammaturgo britannico insignito del Premio Nobel per la letteratura. Nato a Hackney, un sobborgo di Londra, nel 1930, autore di decine di testi per il teatro rappresentati in tutto il mondo dal *Calapranzi* al *Compleanno*, dal *Ritorno a casa* a *Tradimenti* (ma anche di sceneggiature cinematografiche, poesie e drammi radiofonici e televisivi), impegnato con forza e intransigenza in politica contro ogni forma di oppressione e prevaricazione, è senza dubbio il maggiore autore teatrale contemporaneo

«Non scriverò più teatro. Non credo di essere più capace». Sprofondato nella poltrona di un grande albergo a Milano, Harold Pinter aveva lasciato di stucco i giornalisti. Tra un ricordo, un giudizio sul cinema contemporaneo, una frase tranciante su Berlusconi, Pinter ci comunicava la sua decisione di mettere a riposo la penna di scrittore teatrale. Era il marzo del 2004. «Commedie ne ho già scritte ventinove. Non bastano?» C'era da credergli. Pinter non è di quelli che dicono per dire. E noi rifacevamo il conto a mente. Dovevano essere ben più di ventinove i suoi lavori, mettendo insieme gli atti unici, i piccoli testi, certi spassosi sketch della fine degli anni Cinquanta, quando era ancora un debuttante e scriveva per le riviste del West End londinese. Sempre però col suo inconfondibile stile. «Preferisco scrivere poesie, adesso. Ma niente paura. Il mio impegno politico rimarrà lo stesso. Finché vivo. E poi voglio ogni tanto ricordare a me stesso che sto andando avanti con gli anni. L'intervento alla gola è stato davvero duro». Lo scorso ottobre Pinter ha compiuto 75 anni e anche sull'intervento alla gola, dopo il tumore diagnosticato nel 2002, ha scritto dei versi. «The black cells will dry up and die / Or sing with joy and have their way / They breed so quietly night and day / You never know, they never say». Che vuol dire: «Le cellule nere avvizziranno e moriranno. Oppure l'avranno vinta e canteranno di gioia. Si moltiplicano in tutta tranquillità, notte e giorno. Non ti fanno sapere nulla, non dicono mai niente». Il problema sta nel rendere in italiano il ritmo della filastrocca infantile, la cadenza giocosa dei versi e delle rime. Scherzando si potrebbe dire che nulla è drammatico, per questo autore drammatico.

Anniversario al ristorante

Niente più teatro, comunque. Gli osservatori più sensibili e più avvertiti l'avevano capito che il cerchio era destinato a chiudersi. A Londra, nel 2000 Pinter era stato regista del suo più recente lavoro. Ma aveva voluto completare la serata con la messa in scena del suo primo copione, scritto quarant'anni prima, quello che aveva dato avvio alla sua carriera di autore teatrale. *Anniversario* (andato per la prima volta in scena nel marzo 2000 all'Almeida Theatre di Londra) fotografa la sala di un ristorante esclusivo, anzi, del più

esclusivo ristorante di Londra. A un tavolo quattro clienti, due uomini e due donne, mangiano e schiamazzano, tra vini italiani e battute grevi. Sono i nuovi ricchi della Londra di Blair, consulenti strategici del governo. A un altro tavolo, più tranquillo, un giovane bancario che ha fatto velocemente carriera offre la cena alla segretaria. Atmosfera confortevole e protetta, ottima cucina, servizio impeccabile. A un certo punto il cameriere si intromette nella conversazione. «Permettete, vi ho sentiti parlare di Eliot poco fa». «Di Eliot? È proprio sicuro che stavamo parlando di Eliot?». «Sì, e ho pensato che magari vi interessava sapere che mio nonno conosceva piuttosto bene Eliot». Il nonno conosceva anche Ezra Pound, W.H. Auden, Dylan Thomas. E volentieri beve-



va un bicchiere con Conrad, con Yeats, con Virginia Woolf. Ed era stato compagno di bagordi di Scott Fitzgerald, Sinclair, Dos Passos, di tutto l'allegro clan di Chicago, e di Ernest Hemingway. Di più: «Era anche stato la madrina di James Joyce». Surreali e spassose le intrusioni del cameriere interrompono per tre volte la serata. Apprenderemo che il nonno era intimo di tutte le celebrità di Hollywood. E lo scopriremo poi gran giocatore di poker al tavolo con Churchill e Mussolini. «Mio nonno mi ha introdotto al mistero della vita e io mi ci trovo ancora in mezzo. Non riesco a trovare l'uscita». *La stanza* è invece il primo lavoro, scritto nel 1957, a ventisette anni, su sollecitazione di un amico che aveva spinto Pinter a partecipare a un concorso universitario a Bristol. *La stanza* porta in scena un monolocale nei grandi casamenti di mattoni rossi della Londra operaia. La stufa manda vampate di caldo e si sente odore di uova fritte col

bacon. Fuori c'è il ghiaccio. Un uomo esce di casa e va a fare consegne con il furgone. La moglie resta a sparcchiare. Si sente sicura là dentro. La tranquillizza quel tepore. La situazione viene a un certo punto raffreddata da un brivido di umidità e mistero. Chi si nasconde nel sottoscala? Perché uno sconosciuto vuole entrare nella stanza? Quando alla fine la donna lo fa entrare, lo sconosciuto, che è un vecchio nero e cieco, la reclama «Torna a casa, Sal. Torna con me...». Forse era un'impressione, ma agli spettatori di quella serata (e di tante altre, in molte parti del mondo, dove *Anniversario* e *La stanza* sono andate in scena nuovamente assieme) la simmetria e i rimandi tra quelle due opere, distanti più quarant'anni, sembravano dimostrative. La sicurezza è una stanza chiusa. Ne abbiamo il controllo, siamo in una posizione di potere. Ma un'intrusione mette a rischio questa sicurezza. Qualcuno viene

dall'esterno, dal buio, dal mistero, da un mondo sconosciuto che è là fuori. Qualcuno ci turba e ci fa paura. Stanza e intrusione sono due ingranaggi che si ritrovano nella maggior parte dei lavori di Pinter. Mettono in movimento la sua drammaturgia: la messa a repentaglio della sicurezza, la lotta per la conquista della posizione, gli esiti finali, che possono portare all'espulsione dell'intruso o alla definitiva perdita del possesso di quel luogo.

Intrusi nella vita

Sono chiaramente intrusi Goldberg e McCann, i due sicari del *Compleanno* (1958). Lo sono anche il barbone Davies nel *Guardiano* (1960) e Spooner, lo squattrinato poeta di *Terra di nessuno* (1975). Ma è un intruso anche Jimmy, la vittima che fa la



modificata via via che accadeva la sua vita. È un continuo crescendo, la carriera intellettuale e artistica di questo scrittore nato a Hackney, sobborgo operaio londinese negli anni

sua apparizione alla fine di *Party Time* (1991). Penetrando nei nostri rifugi, nelle nostre stanze chiuse, mettono in forse le nostre certezze. Tra la stanza del 1957 e il salone del ristorante di lusso nel 2000 esistono naturalmente delle differenze. Per dirla con Pinter: «È accaduta la vita. La vita necessariamente accade, e in qualche maniera deve esprimersi nei lavori che scrivo. La vita influenza la percezione di quel che è la vita». Infatti in questi quarant'anni i luoghi del teatro di Pinter si sono

il libro

NEL MONDO DI PINTER

Roberto Canziani, Gianfranco Capitta, *Harold Pinter. Scena e potere*. Milano, Garzanti, 2005, pagg. 252, € 14,50.

Un autore rovistato con amore, in un dialogo lungo anni. Il libro su Pinter di Canziani e Capitta, critici rispettivamente del *Piccolo* di Trieste e del *Manifesto*, uscito subito prima della cerimonia del Nobel, a un mese di distanza dal sorprendente annuncio che assegnava il prestigioso riconoscimento allo scrittore di teatro inglese, non è certo un *instant book*. È l'aggiornamento di un volume del 1995 (*Harold Pinter. Un ritratto*), pubblicato allora da Anabasis, che ripercorreva vita e opere dell'autore. L'impianto di quest'altro libro è simile, con i dovuti aggiornamenti. Dopo un'introduzione dove si sottolinea l'importanza di Pinter per il teatro e la scrittura del Novecento, la natura sfaccettata di questo artista, mai esauribile nelle perentorie etichette che gli sono state affibbate (teatro dell'assurdo, della minaccia, della memoria, della ambiguità), e soprattutto la sua intransigenza etica e politica, si entra nella sua opera con accuratezza di documentazione e acume interpretativo. Scorrono le sue opere teatrali, le svolte della sua carriera, l'attività di sceneggiatore e di poeta, ma anche gli incontri, con ritratti dei rapporti con Beckett, con gli "arrabbiati", con altri protagonisti della cultura del suo tempo. Si arriva fin dentro la sua "bottega" di creatore, con osservazioni sui personaggi, sul clima delle sue pièce, con analisi dei meccanismi che creano il senso di minaccia e lo sospendono, ribaltandolo sul pubblico, senza nessuna possibilità di soluzione, senza soddisfazione e consolazione. Canziani e Capitta spiegano quell'apparente salto verso un teatro politico, che sembra negli anni Novanta attirare l'autore, come da sempre iscritto in un'opera capace di riflettere sui meccanismi più sottili del potere e del condizionamento. I temi di questa prima parte sono approfonditi nella seconda sezione attraverso interviste all'autore, realizzate dal 1993 al 2004: sono sprazzi che chiariscono ancora di più, o che aumentano i piani di una complessità non esauribile. Gli apparati finali sono accuratissimi: la teatrogafia riporta non solo le prime rappresentazioni ma anche gli allestimenti più importanti realizzati in Gran Bretagna e negli Stati Uniti; seguono la lista delle sceneggiature cinematografiche e altre indicazioni per l'aggiornamento bibliografico in era internet. Importante è l'ultima appendice, *La via italiana a Pinter*, un regesto di tutti gli allestimenti dell'autore nel nostro paese, una importantissima traccia per un percorso critico da svilupparsi. Questo libro è un utilissimo strumento di lavoro per lo studioso di teatro ma anche, grazie alla scrittura vivace e piana, un'appassionante introduzione al mondo del nuovo premio Nobel per qualsiasi lettore. Massimo Marino



Trenta. A 15 anni è un ragazzo bravo, dotato, portato per lo sport e la poesia. Con la forza delle proprie idee scala a passi inesorabili la divisione in classi della società inglese. Attore randagio a 20 anni. Scrittore mal pagato di commedie per la radio a 30. Sceneggiatore di film capolavoro a 40 (comincerà con *Il Servo* per Joseph Losey e regalerà poi il suo tocco speciale a *La donna del tenente francese*). A 50 anni è un inquietante drammaturgo internazionale, ricercatissimo. A 60 un intellettuale impegnato, attivista per i diritti dell'uomo. È in prima linea quando si parla di minoranze, siano curde o indonesiane. Abbraccia Salman Rushdie minacciato dalla fatwa khomeinista. Difende la protesta dei minatori contro la lady d'acciaio, Margaret Thatcher. E al democratico americano Bill Clinton non le manda a dire: «Fa tanto di quell'allenamento a jogging, che non trova il tempo di governare». Dallo scrittore che non dava mai una parola di spiegazione sui propri lavori è emerso piano piano lo scrittore civile, il *cittadino*. Però precisa: «Anche quando assomigliava a un rebus la mia scrittura non ha mai perso di vista la realtà e la politica. Le mie commedie, anche quelle più misteriose, indagavano il senso politico del quotidiano, la forza del linguaggio che il più delle volte è uno strumento di coercizione». Si legga l'ultimissimo e breve lavoro scritto per il teatro, i dieci minuti fulminanti di *Conferenza stampa* (2002). Sulla scena, un podio ufficiale, circondato dalle telecamere della tv nel più importante fra i palazzi di governo. I rappresentanti della stampa intervistano il ministro della cultura subito dopo la nomina ufficiale.

Dissensi tra quattro mura

«E sul dissenso, qual è la sua opinione?» chiedono i giornalisti. «Finché i dissensi rimangono tra le quattro mura - dichiara il ministro - a noi stanno bene. Vorrà dire che ogni tanto andiamo a tirarli fuori da sotto il letto, li leggiamo e li discutiamo con l'autore, al quale, a seconda dei casi, diamo una pacca sulle spalle, una stretta di mano, oppure un calcio in culo o nelle palle, e poi di quei dissensi facciamo un bel falò. È così che intendiamo difendere la nostra società dalle contaminazioni». È lo stile di Pinter. Un concreto atto d'accusa nei confronti di quelle società che si definiscono democratiche, ma in realtà sono regimi autoritari. Perché la forza delle lobby e del denaro, le armi della persuasione televisiva e mediatica, le strate-

gie di un consenso forzato sono nascoste da un velo di bugie "democratiche" che solo la scrittura e la parola pronunciata chiara e netta riescono ancora a smascherare. I lavori che Pinter ha scritto a partire dalla metà degli anni Ottanta parlano di carceri e torture, di sommosse urbane e martiri politici, di interrogatori e prigionieri incappucciati. E anticipano, come lucide profezie teatrali, Carlo Giuliani, Guantanamo, Abu Ghraib. È diventato uno scrittore scomodo, Harold Pinter. Tanto scomodo che le sue opinioni, pur ricercate da media e giornali, fino a ieri passavano sui canali televisivi solo a tarda notte. Lì lo si sentiva smascherare le "foglie di fico" americane. Gli "aiuti umanitari" e i "danni collaterali" all'epoca della guerra nei Balcani. La strategia "preventiva" dell'attuale conflitto in Iraq. «Denuncio semplicemente le menzogne in mezzo alle quali viviamo. Siamo dentro una rete di bugie. L'espressione è abusata, ma vera: una grossa nuvola di bugie, oltre la quale non è possibile vedere la verità. Siamo messi davanti a una visione sfuocata del mondo. In questo senso, mi pare si vada verso una società drammaticamente autoritaria». Scrittore scomodo, Pinter, scomodissimo, per tutto l'establishment culturale e intellettuale. Così che non pare incredibile, ma anzi molto pinteriano, l'annuncio di quella rete televisiva britannica che lo scorso 13 ottobre, nella fretta dell'eccitazione giornalistica, aveva parlato della «morte di Harold Pinter». Per correggersi una frazione di secondo dopo. E comunicare la notizia della sua vittoria. Del Premio Nobel. Da Hackney a Stoccolma. ■

In questa pag., in alto, Pinter e Paul Eddington in *No man's land*, regia di David Leveaux; in basso una scena di *Mountain language*, regia di Pinter, al National Theatre.



fortuna in Italia



Fu Enzo Ferrieri che per primo, nel 1962, al teatro milanese della Piccola Commenda, mise in scena un testo dell'ancora sconosciuto attore-autore inglese - Ma è nel 1973 con il controverso allestimento di *Vecchi tempi* a opera di Visconti che il drammaturgo si afferma sulle nostre scene

E PINTER fischiò VISCONTI

di Roberto Canziani

Tra gli allestimenti italiani del *Calapranzi* una delle versioni più recenti è stata presentata in un pub milanese, a Brera. Non un locale qualsiasi, ma un *christian pub*, gestito da fedeli della chiesa evangelica. Che la sibillina pièce di Pinter, con i due sicari pronti a far fuori un'altra vittima ma destinati all'autodistruzione, vada in scena in un pub tematico, e con quel tema, lascia incuriositi. Eppure, chi si mette a scorrere l'elenco dei quasi 120 diversi allestimenti italiani dei suoi lavori troverà frequenti motivi di curiosità e rilievi aneddotici. Fin dalla prima apparizione del drammaturgo inglese su una locandina italiana. È l'autunno del 1962. In Italia, qualcuno sembra già fiutare le potenzialità dello sconosciuto autore-attore che si è appena fatto un nome grazie a un'edizione televisiva del *Compleanno* seguita, nel Regno Unito, da undici milioni di spettatori. Il talent-scout italiano è Enzo Ferrieri, pionieristica figura d'operatore culturale nel tempo delle comunicazioni di massa, letterato, critico e regista. Per il teatro milanese della Piccola Commenda, Ferrieri mette in scena *Una serata fuori*, forse il meno riuscito dei testi scritti da Pinter all'inizio degli anni Sessanta, ma certo

quello che meglio si adatta a un linguaggio e a un pubblico radiotelevisivo. Forse Ferrieri ha visto l'edizione tv della Bbc, o sentito quella radiofonica di poco precedente, o ha letto in una cronaca londinese che «le famose pause non erano granché in evidenza, ma una discussione sul calcio toccava vertici di poesia». Il fiuto di Ferrieri riguarda anche il cast. A interpretare la petulante madre del protagonista il regista vuole Paola Borboni e assegna uno dei personaggi di contorno alla trentenne ed emergente Marisa Fabbri.

Due madrine d'eccezione

È il primo Pinter italiano, nobilitato da quelle due madrine. Ma sfogliando le locandine degli allestimenti che lo seguiranno, tra gli interpreti si possono spesso contare nomi anomali (per esempio Massimo Castri, attore in un'edizione 1968 dei *Nani*), eccentrici (Gabriele Ferzetti, Tino Buazzelli) rispetto a una drammaturgia che ancora profuma di "assurdo", fino a veri e propri battesimi di scena (o quasi, come quello di Massimo Popolizio, davvero alle prime armi in *Guai in fabbrica*, 1981, di

Paolo Rossi e Bebo Storti nel 1982 sempre con il *Calapranzi*). L'incidenza di Pinter sul teatro italiano è però legata a una regia controversa. Nel 1973 Luchino Visconti mette in scena *Vecchi tempi* (o meglio *Tanto tempo fa*, come la volle intitolare lui, seguendo la traduzione di Gerardo Guerrieri). Gli interpreti sono Umberto Orsini, Valentina Cortese, Adriana Asti. Ripercorriamo assieme all'attore questa storia, che racconta anche un'epoca del teatro in Italia, quando si riusciva a scandalizzarsi o a far sospendere una produzione «per problemi di forma». «La prima volta che vidi *Old Times* era il 1971, a Londra» ricorda Orsini. «La regia era di Peter Hall e fui folgorato dal nitido e implacabile martellare delle parole. Colin Blakeley, il protagonista maschile, era un attore sublime. Portava in scena una presenza così priva di contorni definiti da sembrare, allora, un esempio perfetto di recitazione pinteriana. Franco Enriquez, direttore al Teatro Stabile di Roma, aveva proposto a Visconti di mettere in scena in Italia proprio quel testo. Visconti aveva detto di sì. Poi a me aveva detto che, se volevo leggerlo, il ruolo di Blakeley poteva essere mio. Ricordo di aver mentito e di aver risposto che non conoscevo la commedia, ma che l'idea mi rendeva felice». A primavera, le prove. «Ricordo la prima volta che entrammo al Teatro Argentina e quella specie di ring che lo scenografo Mario Garbuglia aveva costruito al centro della platea, con gli spettatori sui quattro lati. Recitando là sopra, gli occhi della gente ci avrebbero scrutati in modo impietoso, da tutte le angolazioni. Un po' per gioco un po' sul serio, Visconti faceva risuonare durante le prove un gong, per indicarci

la lunghezza delle pause, e un pianista accompagnava me e Valentina mentre provavamo le nostre vecchie canzoni. Gong e pianista erano destinati a sparire, ma per una decisione presa all'ultimo momento rimasero nello spettacolo, inspiegabilmente». «Ricordo il piumino rosa che tenevo tra le mani e la nuvola di talco che si sollevava dal corpo nudo di Adriana quando mi avvicinavo a lei. Per affermarne il possesso di fronte a Valentina lo premevo con insistenza sul suo sesso, sulla peluria decolorata, bionda, volutamente in tono col colore della parrucca». Fu un debutto italiano esaltante, raccontano. Visconti, vecchio leone, si era sistemato in un palco del primo anello. Alla fine erano tutti in piedi, gli occhi e gli applausi rivolti lassù. E lui ebbe la forza di appoggiarsi al bastone e alzarsi. Un delirio. Ma davvero esplosiva fu la trentacinquesima replica, che mise fine alle cronache di quello spettacolo. «Dalla sala, alla fine della recita, si sentì un solo fischio. Era di Pinter, che si era precipitato a Roma. Il giorno dopo annunciò in una conferenza stampa che avrebbe tolto i diritti di rappresentazione poiché non era stata adottata la traduzione da lui indicata». In realtà le obiezioni di Pinter erano molto più articolate: «Non ho mai scritto una commedia lesbica», dichiarò l'autore nell'infuocato incontro con i

giornalisti. «Non ho mai scritto una scena in cui si vede un uomo che masturba sua moglie. E soprattutto, non ho mai scritto un musical». La scintilla, subito spenta, il primo e ultimo momento di contatto tra il vecchio leone del cinema italiano e il trentatreenne autore inglese. Il caso Visconti segna comunque l'affrancamento italiano di Pinter, che non viene più collocato nell'area degli "esperimenti", ma entra a pieno titolo tra gli autori da scoprire in un paese anni Settanta, in cui è assente una vera e propria drammaturgia in lingua e che ama più spesso rivolgersi all'estero. Così tocca a Mauro Bolognini un titolo come *Il ritorno a casa* (1974, nel cast ancora Orsini assieme a Carla Gravina, Corrado Pani, Massimo Dapporto, Mario Carotenuto) mentre due intellettuali della scena come Giorgio De Lullo e Romolo Valli vanno a scegliere *Terra di nessuno* (tratta benissimo da Cesare Garboli) per un allestimento in cui la



poltrona dello scrittore Hirst (Valli) troneggia fa pile di libri accatastati (1976, nel cast anche Mauro Avogadro). I successivi anni Ottanta servono a definire i percorsi della fedeltà pinteriana. Comincia a riconoscersi in questa drammaturgia Carlo Cecchi, che uno dopo l'altro infila *Il compleanno* 1980, *Il ritorno a casa* 1981, cura la regia del debutto pinteriano di Santagata e Morganti (*Il calapranzi*, 1984) e rilancia se stesso nel 1986 in *Una specie di Alaska* e *L'amante*, dove l'aggressiva partner è Anna





Bonaiuto, fino alla riscoperta di *La serra*, a Torino nel 1997. Attore e regista proprio come Pinter, Cecchi sa rendere in modo concreto l'ambiguità dei personaggi, in equilibrio tra il distacco dalla psicologia e l'asciuttezza vocale, terreno ovviamente fertile per pause e silenzi eloquenti. Anche Paolo Bonacelli spende con generosità il proprio corpo d'attore in Pinter. Se nel 1988 a Trieste è un equivoco Robert nel triangolo di *Tradimenti* (gli altri due sono Paola Bacci e Giampiero Bianchi), incarna nel decennio successivo la fragilità di uomini forti come sono Hirst in *Terra di nessuno* e il patriarca Max del *Ritorno a casa*. Il magnetismo di questa scrittura è fuori di dubbio. Pinter attrae e non molla. Ne sono state splendide prede, anche Toni Bertorelli, e in tempi più recenti Valerio Binasco, passato dal ruolo di interprete nella *Serra* a quello di regista di *Tradimenti*, e poi ancora Jurij Ferrini. Anche il lavoro di invenzione drammaturgica ne può essere influenzato come dimostra il distico in lingua messinese di *Nunzio e Bar* (dal primo deriva anche il film *Due amici*) scritto da Spiro Scimone con l'inseparabile resa interpretativa di Francesco Sframeli. Pinter puro, ma col carattere dei siciliani. ■

la lezione di Stoccolma

ARTE VERITÀ E POLITICA

In apertura Adriana Asti in *Tanto tempo fa* (*Old times*) del 1973, regia di Luchino Visconti (foto: Fabrizio Ferr); nella pag. precedente, in alto, una scena di *La serra*, regia di Carlo Cecchi (foto: Maurizio Buscarino); in basso Paolo Bonacelli in *Terra di nessuno*, regia di Guido De Monticelli (foto: Maurizio Buscarino); in questa pag., in alto Duccio Del Prete e Ilaria Occhini in *Tradimenti*, regia di Patroni Griffi; qui a lato Pinter nel filmato proiettato a Stoccolma.

Ragioni di salute hanno impedito a Harold Pinter di essere presente nella capitale svedese per ricevere il Premio Nobel 2005 per la Letteratura. Ma la sua tempra gli ha permesso di registrare in uno studio televisivo a Londra e far proiettare poi a Stoccolma la lezione di laurea che viene pronunciata alcuni giorni prima dell'assegnazione del Premio. La medaglia, il diploma e il premio vero e proprio (che consiste in 10 milioni di corone svedesi, equivalenti a più di un milione di euro) sono state ritirate da Stephen Page, in rappresentanza della casa editrice Faber&Faber, il 10 dicembre, tradizionale data della cerimonia e anniversario della morte del fondatore Alfred Nobel. La lezione, intitolata Arte, verità e politica, porta l'inconfondibile segno civile del drammaturgo. Non solo una riflessione sul linguaggio, ma anche una dettagliata denuncia contro George W. Bush e l'impero americano, nonché il disprezzo per Tony Blair e tutti gli altri politici che della volontà Usa sono succubi: un grido di allarme perché il diritto venga ripristinato, al posto dell'arbitrio del più forte che sempre più governa il mondo. La lezione può essere scaricata in formato testuale e in formato audiovisivo all'indirizzo internet <http://nobelprize.org/literature/laureates/2005/pinter-lecture.html>. Ne trascriviamo alcuni passaggi.



Nel 1958 ho scritto: «Non ci sono distinzioni nette fra ciò che è reale e ciò che è irreale, fra ciò che è vero e ciò che è falso. Una cosa non è necessariamente vera o falsa; essa può essere al contempo vera e falsa». Io credo che queste affermazioni hanno ancora un significato e si applicano sempre all'esplorazione della realtà attraverso l'arte. Dunque, in quanto scrittore, le sottoscrivo ancora, ma in quanto cittadino non posso. In quanto cittadino, io mi devo chiedere: «Che cosa è vero? Che cosa è falso?». La verità a teatro è del tutto inafferrabile. Voi non la troverete mai del tutto, ma la sua ricerca pos-

siede qualcosa di compulsivo. Questa ricerca è precisamente ciò che guida il vostro sforzo. Questa ricerca è il vostro compito. La maggior parte delle volte voi brancolate nel buio e vi imbatte nella verità per caso, o perché vi scontrate con lei, o perché semplicemente intravedete un'immagine o una forma che sembra corrispondere alla verità, spesso senza che vi rendiate conto di averlo fatto. Ma la reale verità è che non c'è mai, nell'arte drammatica, una sola verità da scoprire. Ce ne sono molte. Queste verità si sfidano l'una l'altra, rifuggono una dall'altra, si riflettono l'una nell'altra, s'ignorano, si prendono in giro, sono cieche l'una dell'altra. Voi talvolta avete la sensazione di avere afferrato con le mani la verità di un momento, ma lei vi scivola dalle dita ed eccola perduta. ...

È uno strano momento quello in cui si creano dei personaggi che fino a quel momento non possedevano alcuna esistenza. Quello che segue è capriccioso, incerto, perfino allucinatorio, anche se qualche volta può prendere la forma di una valanga inarrestabile. La posizione dello scrittore è bizzarra. In un certo senso i personaggi non gli fanno buona accoglienza. I personaggi gli resistono, non è facile vivere con loro, sono impossibili da definire. Non potete certo dare loro degli ordini. In una certa misura voi iniziate con loro un gioco interminabile al gatto e al topo, a mosca cieca, a nascondino. Ma finalmente voi scoprite che avete in braccio degli esseri in carne e ossa, degli esseri che hanno una volontà e una sensibilità individuale che voi non siete in grado di cambiare, manipolare o snaturare.

Il linguaggio, nell'arte, resta dunque un affare estremamente ambiguo, delle sabbie mobili, un trampolino, uno stagno gelato che potrebbe cedere sotto i vostri piedi, a voi che siete l'autore, da un momento all'altro.

Ma, come dicevo, la ricerca della verità non si può mai arrestare. Non può essere rinviata, differita. Bisogna affrontarla subito, su due piedi. ...

Come tutti sanno, l'argomento avanzato per giustificare l'invasione dell'Iraq è stato che Saddam Hussein disponeva di un arsenale estremamente pericoloso di armi di distruzione di massa, di cui alcune potevano essere scaricate in 45 minuti, provocando una carneficina spaventosa. Ci assicuravano che era vero. Non era vero. Ci dicevano che l'Iraq allacciava delle relazioni con Al Qaida e aveva dunque la sua parte di responsabilità nell'atrocità commessa l'11 settembre 2001 a New York. Ci assicuravano che era vero. Non era vero. Ci dicevano che l'Iraq minacciava la sicurezza del mondo. Ci assicuravano che era vero. Non era vero. La verità è completamente diversa. La verità è legata al modo in cui gli Stati Uniti concepiscono il loro ruolo nel mondo e al modo di svolgerlo che loro hanno scelto. Tutti sanno quel che è successo in Unione Sovietica e in tutta l'Europa dell'Est durante il dopo guerra: la brutalità sistematica, le atrocità largamente diffuse, la repressione impietosa di ogni pensiero indipendente. Tutto questo è stato pienamente documentato e attestato. Ma io sostengo che i crimini commessi dagli Stati Uniti durante questo stesso periodo non sono stati che superficialmente resi noti, ancora meno documentati, ancor meno riconosciuti, ancor meno ammessi come crimini in tutto e per tutto. Io credo che la questione dovrebbe essere affrontata e che la verità ha un rapporto evidente con lo stato attuale del mondo. Sebbene limitate in una certa misura dall'esistenza dell'Unione Sovietica, le azioni commesse nel mondo intero dagli Stati Uniti fanno chiaramente intendere che loro hanno

avuto carta bianca di fare quello che hanno voluto.

L'invasione diretta di uno stato sovrano non è mai stata, di fatto, il metodo preferito dall'America. In generale lei ha sempre preferito ciò che chiamava «conflitto di debole intensità». «Conflitto di debole intensità», significa che migliaia di persone muoiono, ma più lentamente che se voi lanciaste di colpo su di loro una bomba. Significa che voi contaminate il cuore di un paese, che vi impiantate un tumore maligno e che voi vi mettete a osservare la cancrena che avanza. Una volta che il popolo è stato sottomesso - o battuto a morte - il che è lo stesso, e che i vostri amici, i militari e le grandi società commerciali si sono comodamente installate al potere, voi andate davanti alla telecamera e dichiarate che la democrazia è stata importata. ... Gli Stati Uniti hanno sostenuto, e in molti casi generato, tutte le dittature militari di destra apparse nel mondo dopo la Seconda Guerra Mondiale. Parlo dell'Indonesia, del Guatemala, del Salvador, e, naturalmente, del Cile. I crimini commessi dagli Stati Uniti sono stati sistematici, costanti, violenti, impietosi, ma pochissime persone ne hanno realmente parlato. Rendiamo giustizia all'America: lei si è dedicata, in tutto il mondo, a una manipolazione chirurgica del potere facendosi passare per una forza che agiva in nome del bene universale. Un caso brillante, direi quasi divertente, di ipnosi terribilmente efficace. (...)

Cos'è dunque accaduto alla nostra sensibilità morale? Ne abbiamo mai avuta una? Che significano queste parole? Rinviano a un termine che di questi tempi è molto raramente utilizzato - la coscienza? Una coscienza che sia legata non soltanto ai nostri atti ma ugualmente a quella parte di nostra responsabilità che c'è negli atti altrui? Tutto questo è morto? Guardate Guantanamo. Centinaia di persone detenute senza capi d'accusa da più di tre anni, senza rappresentanti legali né processi equanimi, teoricamente detenuti per sempre. Questa struttura totalmente illegittima è mantenuta a sprezzo della Convenzione di Ginevra. Non solamente è tollerata ma, a malapena, la cosiddetta "comunità internazionale" ci fa caso. Questo crimine scandaloso è commesso in questo momento da un Paese che fa professione d'essere «il leader del mondo libero». (...) Gli Stati Uniti hanno dichiarato: criticare la nostra condotta a Guantanamo costituisce un atto ostile. O con noi o contro di noi. Risultato: Blair se ne sta zitto. (...)

L'invasione dell'Iraq è stato un atto di banditismo, un atto patente di terrorismo di Stato, e ha dimostrato un assoluto disprezzo della nozione di diritto internazionale. Questa invasione è stata un'azione militare arbitraria sostenuta da una serie di menzogne ripetute senza fine e da una manipolazione flagrante dei media. (...)

Quando noi ci guardiamo allo specchio pensiamo che l'immagine che abbiamo di fronte sia fedele. Ma muovetevi di un millimetro e l'immagine cambia. Noi in realtà stiamo guardando una gamma infinita di riflessi. Ma uno scrittore qualche volta deve rompere lo specchio, perché è dall'altra parte di questo specchio che la verità ci guarda negli occhi. Io credo che malgrado gli enormi ostacoli che esistono, avere una determinazione intellettuale ferma, perseverante e agguerrita a definire, in quanto cittadini, la reale verità delle nostre vite e delle nostre società sia un obbligo cruciale che spetta a tutti noi. Si tratta di un imperativo categorico. Se questa determinazione non si incarna nella nostra visione politica, noi non abbiamo nessuna speranza di conservare ciò che siamo così vicini a perdere, la nostra dignità di uomini. ■ (traduzione di Roberta Arcelloni)



A vent'anni dalla morte di Julian Beck, una riflessione sul significato della sua eredità nel fare teatro oggi e sull'evoluzione della sua storica compagnia

L I V I N G T H E A T R E

Ieri, oggi, domani

di Gary Brackett

Forse il test che misura l'influenza di una persona è quello di considerare quanto le sue idee continuano a ispirare un sentiero che altri possano percorrere. [...] Il 14 settembre 2005 ha segnato i vent'anni dalla scomparsa di Julian Beck eppure il Living Theatre continua. [...] Non soltanto questa è un grande sfida per la ricchezza e ampiezza del suo lavoro, ma personalmente sento anche una certa responsabilità nel cercare di arrivare al livello della sua passione, della sua competenza, della sua profondità intellettuale, della sua efficacia come artista e anche come essere umano. Non ho dubbi che egli fu uno dei più importanti artisti del secolo passato e se aggiungiamo l'altro straordinario membro del Living, cioè Judith Malina, sono certo che la storia della combinazione di queste due grandi forze sarà studiata a fondo in questo nuovo secolo se non oltre. [...] Forse io sono in una posizione privilegiata per parlare dell'eredità del Living dopo la morte di Beck, perché incontrai il gruppo mentre egli era in ospedale, dove scrisse i suoi ultimi meravigliosi testi. Non avendo mai lavorato con lui personalmente, si potrebbe dire che sono parte della generazione "successiva": se si vuole si può suddividere lo studio del Living Theatre in un periodo "con Julian" e un periodo "dopo Julian", ma c'è il rischio di un eccesso di semplificazione. [...] Soprattutto perché la storia del Living si sta ancora scrivendo. Molti hanno anche cercato di cancellarlo come se avesse esaurito il suo contributo al teatro. [...] Questo essere una "leggenda vivente", il problema dello stile (lo stile Living) e del creare un lavoro nuovo e vigoroso sono temi con cui costantemente ci confrontiamo. Tratterò brevemente di vari periodi successivi alla

morte di Julian per sottolineare questo aspetto cruciale del nostro lavoro: il teatro come veicolo per la mobilitazione. Talvolta gli studenti mi chiedono se sia possibile oggi creare nuove forme a teatro. In genere rispondo: no. O, come dice Judith «Solo ogni cent'anni più o meno qualcuno irrompe con una nuova forma». Ma ciò che può accadere in maniera emozionante, e ciò che è più importante per me, è lo sviluppo della sua funzione sociale. Per chi facciamo teatro? Chi viene a vederlo?

Third Street Community Center

Noi ci chiamiamo "Il Living Theatre della Terza Strada" di Manhattan. Neanche quattro anni dopo la morte di Julian abbiamo inaugurato il nostro spazio in un ex-supermercato dell'East Village. Un quartiere coinvolto in una lotta tra residenti di lungo periodo, per la maggior parte poveri e di colore, e il nuovo fenomeno della *gentrification* (l'avanzare della cementificazione per la costruzione di nuovi edifici, *ndf*), che cercava di mandarli via. Senza tetto, attivisti del movimento per gli alloggi e attivisti politici, dai comunisti agli anarchici, e molti gruppi sociali che appoggiavano la causa, tutto questo con uno sfondo di club di rock'n'roll, bar, locali after-hours illegali, tossicomani e spacciatori e la polizia che dava la caccia a entrambi, squatters, gruppi dell'Anonima Narcotici, poeti, musicisti di strada, gang e vari elementi criminali, Hare Krishna, Cristiani fondamentalisti, studenti, punk, yuppies: questo era l'East Village e questo era il nostro pubblico. La maggior parte della "gente che va a teatro" era troppo spaventata per avventurarsi fino nell'Est e nel Sud, dove noi eravamo, e venire a vedere il nostro lavoro. In più di una serata c'erano più attori sul palco che tra il pubblico! Dopo aver tirato giù muri e alzato il soffitto, con molta eccitazione, lanciammo il nuovo Living Theatre. L'idea fu di mettere nuovi lavori in un repertorio a rotazione. Per quasi quattro anni creammo quattro nuovi spettacoli l'anno, molti testi adattati da poeti in diretta collaborazione con noi. In più, una volta alla settimana, avevamo la nostra serata di poesia dove venivano presentati autori come Allen Ginsberg, Herbert Hunkie e Taylor Mead, e anche molti poeti meno conosciuti e le "Open mic", notti in cui ognuno poteva presentare il proprio lavoro. C'erano anche il festival jazz, letture di nuovi testi, rassegne di danza, gruppi esterni e molti gruppi dal quartiere. C'era sempre attività fino a tarda notte con persone che bevevano, si drogavano, dormivano, facevano l'amore, provavano, parlavano, litigavano. Molto simile ai centri sociali qui in Italia, lo spazio della Terza Strada aveva qualcosa per tutti; tuttavia la sua attenzione era rivolta al teatro politico e ogni cosa che era presentata là aveva quel sapore di evento politico. Non c'è spazio qui per elaborare la linea di sviluppo della forma del Living Theatre. Eppure forse le prime radici di un agire senza finzione trovano posto nel suo primo attivismo politico nelle strade di New York negli anni Cinquanta contro la bomba atomica. Così è stato nella Terza Strada, quando insieme con un gruppo di senza tetto creammo lo spettacolo *The Body of God*. Ancora una volta queste erano persone, non attori. E di fatto quello non era una finzione, non più,

in Italia

FUCK THE LEGEND! Julian Beck vent'anni dopo

Vent'anni fa, il 14 settembre 1985 moriva a New York Julian Beck, fondatore con Judith Malina del più famoso gruppo della neoavanguardia teatrale, il Living Theatre, il "teatro vivente" ancora in attività dopo cinquant'anni. Il suo messaggio anarco-pacifista ha rivoluzionato la scena mondiale diventando un punto di riferimento per la ricerca espressiva contemporanea. Julian Beck è stato una delle più straordinarie menti creative del Novecento, poeta e pittore, regista, interprete e scenografo ha incarnato l'urlo e la rivolta alla società capitalista e guerrafondaia con il suo teatro della crudeltà ispirato ad Artaud che toccava nel profondo la sensibilità dello spettatore. Teatro da cui scrutare impietosamente il mondo, teatro, come diceva Beck, "migliorativo", del cambiamento e della consapevolezza sociale. Per celebrare la memoria di Beck, Judith Malina è arrivata a ottobre in Italia con l'attuale marito e direttore della compagnia Hanon Reznikov per una breve tournée; alla Spezia (Auditorium Dialma Ruggiero, a cura dell'Associazione Cut up) e a Torino (Dams, a cura di Fernando Mastropasqua e Edoardo Fadini) hanno portato un toccante reading poetico *Love and Politics*, mentre all'Orsa di Torino e al Politeama di Cascina (evento quest'ultimo a cura del Politeama e dell'Università di Pisa) hanno presentato *Resist!* un appassionato film girato da un ex componente del gruppo, Dirk Szouszies che, dall'aprile 2000, li ha seguiti in varie parti del mondo mentre il gruppo riallestita *Paradise now* negli Stati Uniti con una versione che musicava i famosi slogan, e mentre portava con tutta la forza destabilizzante e ottimistica del loro messaggio antiviolento l'ultimo spettacolo, *Resistance*, in Libano, nel Khiam e a Genova durante l'anti G8. Anna Maria Monteverdi

forse, di una narrazione onesta e sincera; la vita si mescolava al teatro e il teatro diventava un evento. Questo aspetto della vita come teatro e del teatro come vita c'era in *The Connection* (1959) con i musicisti jazz che suonavano dal vivo sfidando gli attori bianchi a non "fingere"; o *The Brig* (1962) con una messa in scena così reale e crudele che era impossibile "recitare"; o *Mysteries and Smaller Pieces*, (1964), puro rituale, senza personaggi o trama; o *Paradise Now* (1968) dove, attraverso la partecipazione del pubblico, si distruggeva ogni separazione tra arte e vita. Quelli che oggi fanno *performance* o *performance art* forse non si rendono conto del contributo del Living a questa stessa forma. Eppure ciò che si mantiene della forma del Living (ed è ciò che manca alla maggior parte delle performance) è una ricchezza di stili e contenuti con radici profonde: il teatro epico-politico di Piscator, l'espressionismo, Artaud, la biomeccanica di Mejerchol'd, il teatro brechtiano, il teatro di parola e di poesia, e anche la grande influenza del jazz e persino della danza moderna. Forse a causa del nostro profondo coinvolgimento nelle lotte locali all'East Village, l'amministrazione cittadina trovò la scusa necessaria (e

facile) per costringerci a chiudere quello spazio. Bisogna capire che c'era poco pubblico per finanziare le produzioni e gli attori in quel periodo; nella Terza Strada nessuno aveva un salario tranne il sottoscritto (come tecnico e organizzatore generale) e uno o due amministratori. Così, di fronte all'impossibilità di far fronte ai conti (licenze, messa a norma dell'edificio, ecc), insieme agli alti costi delle spese di organizzazione, abbiamo dovuto chiudere il teatro.

Nomadi, con l'Italia nel cuore

A questo punto il Living conta circa 30 membri attivi. Abbiamo ancora contatti con l'Europa e l'Italia, grazie a tournée e laboratori. Ancora una volta senza una casa, il Living fa affidamento agli amici, che hanno teatri e spazi di prova a New York, e a produttori in Italia che possano organizzare il lavoro. Eppure, nonostante le molte difficoltà della compagnia e dei suoi membri, questo periodo ha prodotto spettacoli notevoli come *Utopia*, *Capital Changes*, *Anarchia*, il revival di *Mysteries and Smaller Pieces*, e il nostro importante lavoro contro la pena capitale, *Non in mio nome*. La maggior parte dei capolavori del Living durante gli anni Sessanta e Settanta sono stati creati collettivamente e questo processo continua ancora oggi. [...] Questo processo conta anche quando uno si chiede: come si entra nel Living? Senza audizioni formali, per lavorare con il Living si deve semplicemente stare con il Living. Come in ogni comunità il processo è organico, dipende dal luogo e dal tempo, dalle circostanze e dalle necessità di una produzione. Uno deve solo venire a trovarci. Spesso i membri del Living sono disseminati qua e là. Sopravvivere come artisti a New York o in Europa è un'impresa tremenda e lavorare con il Living impli-



PER JULIAN da Hanon e Judith

«Julian camminava per le strade gesticolando come se fosse in scena. Decise che l'arte doveva rompere con il passato, e con i suoi quadri successe così. Con Judith progettava un teatro che presentasse la realtà in modo assoluto e con *The Connection* and *The Brig* lo realizzò. Immaginava un teatro che inventasse un nuovo linguaggio e con *Mysteries and smaller pieces* fu compiuto. Cercava di creare spettacoli che facessero un uso rivoluzionario dei testi classici e con *Antigone* vi arrivò. Voleva che il teatro diventasse un luogo dove tutto è possibile e con *Paradise Now* ci riuscì. Secondo lui, il teatro doveva essere capace di portare notizie delle lotte operaie al grande pubblico nelle strade, e con *The Legacy of Cain* lo fece. Credeva che gli atteggiamenti politici delle persone rispecchiassero la loro vita sessuale e pensava che la libera espressione della diversità sessuale avrebbe aperto le porte del nuovo mondo. Era un uomo dolce e feroce, che sapeva ridere e urlare. *They don't make them like that anymore*». Hanon Reznikov

«Quello che Julian Beck vide e fece con la sua arte e con la sua vita continua a mostrarci la strada. I suoi dipinti sono astratti perché vide nello splendore delle forme e nei colori della vernice la liberazione dalla necessità di imitare e l'affermazione della loro propria realtà. La sua poesia canta il suo tormento e la sua estasi personale e ci esorta a osare, sperimentare gli estremi della passione. Il suo teatro è politico perché venne come Avilokitesvara alle Porte di Nirvana dove udì le grida della sofferenza umana e sentì il desiderio di rendere utile la sua arte per diminuire quella sofferenza. Ora non ha bisogno delle nostre lodi. Vuole che prendiamo il prossimo passo verso quel mondo più libero, meno penoso, più sexy, più tenero che lui ideò. Sì! Ma che conduca all'azione». Judith Malina

ca contemporaneamente molto sacrificio. Però questa difficoltà produce un lavoro fertile: sono molti i gruppi teatrali nati dal Living, o membri che hanno compagnie parallele. Siamo tutti registi, scrittori, poeti, musicisti, coreografi, produttori e attivisti impegnati in lavori anche fuori dal Living, che ci dà sostentamento ma che è anche alimentato e reso più ricco da questi nostri lavori esterni. Qui in Italia ci sono poche città o centri sociali che non hanno ospitato un laboratorio o uno spettacolo del Living Theatre. [...] Dal 1999 al 2004 abbiamo trovato una casa qui in Italia, al Centro Living Europa di Rocchetta Ligure (AI). I successi e i problemi di questo periodo sono documentati nel film *Resist* dell'attore del Living Dirk Szuszies e si può far riferimento per questo periodo a un link con numerosi articoli (vedi, www.garyliving.blogspot.com/). In breve, abbiamo creato *Resistenza*, sulla lotta partigiana contro il fascismo; *Resist Now*, presentato in occasione del G8 in Genova; *Love and Politics*, con J. Malina e H. Reznikov e *Enigmas*, basato su uno degli ultimi testi di Julian Beck. Anche il lavoro a New York è continuato con *The Water Play*, *Resist Now* (versione americana), *Quality of Life Crimes*, e *The Code Orange Cantata*, per (contro) la Convention Nazionale Repubblicana (2004). Continuiamo a

fare tournée per l'Europa e anche in Libano. Io ho anche ricreato le *Seven Meditations on Political Sadomasochism* (1972) del Living e ho scritto e prodotto altre nuove produzioni come *Siddhartha*, *il sorriso del Fiume* (da Hesse) e *Giovanna la Mariposita* (basata sulla vita di Giovanna D'Arco). Perduta la sede di Rocchetta in Italia e invischiati in difficoltà legali, burocratiche e finanziarie per l'apertura di un nuovo teatro a Manhattan, il Living, in questa ricorrenza per il 20° anniversario della morte di Julian Beck sembra stia ricominciando di nuovo! [...] Living: la vita è l'evento e l'evento è Living (vivente). ■



In apertura Julian Beck al Gianicolo nel 1982 (foto: Judith Malina); nella pag. precedente Julian Beck indossa la propria maschera e tiene in mano quella di Judith Malina (foto: Ira Cohen); in questa pag. Beck, con Judith Malina e il figlio Garrick nel 1957 (foto: archivio The Living Theatre); Beck e la Malina in *Antigone* al Teatro Eliseo di Roma, 1980 (foto: Beppe Forti).

GARY BRACKETT - Regista e attore del Living Theatre. Questo articolo, tradotto da Anna Maria Monteverdi, si può trovare in versione integrale sul sito www.ateatro.it. Per altre informazioni si può fare riferimento al sito del Living Theatre (www.livingtheatre.org) e al sito (blog) di Gary Brackett (www.videoweekly.blogspot.com; garyliving@yahoo.com).

L'archivio del Living Theatre all'Orsa di Torino

L'associazione culturale Orsa di Torino ospita l'archivio del Centro Living Europa fino a qualche anno fa depositato a Rocchetta Ligure. Un archivio nato con la collaborazione degli stessi fondatori del Living, Tom Walker e Gary Brackett, e con l'aiuto di Fernando Mastropasqua che da sempre ha mostrato un'attenzione particolare al gruppo newyorchese nei suoi studi e negli spazi del Dams di Torino. Attualmente è in corso la catalogazione e la digitalizzazione per la conservazione del materiale in film e in video grazie ad accordi con la Fondazione San Paolo e Regione Piemonte. Gli originali rimarranno nella Cineteca di Ivrea mentre sarà possibile consultare le copie in formato dvd. Tra i titoli delle videocassette ci sono delle vere rarità: il documentario *Être libre* che testimonia il Living ad Avignone nel '68 (con frammenti di *Paradise now* e registrazioni della rivolta del maggio con le assemblee, le azioni di strada, gli interventi del Living nel movimento politico, le riunioni, le feste), un'inconsueta versione di *Mysteries* a doppio palcoscenico del 1967, le *Sette meditazioni* in varie situazioni, dalla Biennale di Venezia del 1975 a Francoforte e Amiens nel 1978, l'*Oratorio* in appoggio a uno sciopero nel 1976, la lettura di Julian Beck del monodramma di Beckett *That time* al Café La Mama il 4 aprile 1985 per la regia di Gerald Thomas; e ancora, audiocassette con vari interventi, interviste, letture di poesie, incontri e il sonoro di vari spettacoli. È inoltre documentato tutto l'ultimo Living, da *Utopia* a *Waste* a *Zero method*, basati su testi di Hanon Reznikov, e varie azioni di strada, performance tra cui spicca senz'altro *Equinox rite. Shamanizing Julian*, un rito sciamanico con canti, danze, poesie per la guarigione di Julian Beck (1983). A.M.M.

Info: Orsa-Organizzazione per la Ricerca in Scienze e Arti, c/o Palazzo San Martino della Motta, via Botero 15, 10122 Torino, tel. 011.5174409, tel./fax 011.5617235, orsato@tin.it.

nuovi media

Anche il TEATRO getta la sua RETE



di Marco Andreoli

Quella del Web è storia recente. Più di quanto generalmente si ritenga. Il che, tra le altre cose, denota una rapidità di diffusione senza precedenti nella storia della comunicazione. Oggi, a soli 15 anni dal documento programmatico di Berners-Lee e Cailliau, la Rete costituisce un tessuto connettivo in grado di riformulare strutture e principi costitutivi nei settori più disparati del commercio, della società civile, della cultura. Del resto, che l'avvento clamoroso del Web non rappresenti soltanto un fatto tecnico, quanto piuttosto l'applicazione di un principio innanzitutto filosofico, è idea ormai condivisa; il che non significa certo che vi sia accordo rispetto alle potenzialità o agli eventuali benefici del mezzo Internet. Si deve comunque credere che un universo tanto giovane, esteso e pulsante abbia ancora molto da dire. Anche e soprattutto per quel riguarda i campi meno naturalmente inclini a una simbiosi tecnico-filosofica con la Rete. Tra questi c'è senz'altro il Teatro, inteso nella globalità dei suoi aspetti. Mentre dunque

restano tuttora apertissime le questioni relative al futuro del teatro digitale e delle sue fantasiose declinazioni (hyperdrama, teatro-chat, web-cam theatre), i siti delle compagnie teatrali, delle riviste specializzate, di teatri stabili e instabili, così come i portali dedicati alle produzioni drammaturgiche nazionali e alla promozione di spettacoli e interpreti, cominciano, anche in Italia, a raffinare i propri contenuti e ad adeguare il proprio sistema grafico alle esigenze del Web. L'adattamento al mezzo è, d'altronde, il primo passo significativo verso un'integrazione effettiva: solo due o tre anni fa la maggior parte dei siti teatrali italiani non erano altro che semplici riproduzioni su schermo di riviste cartacee o di depliant pubblicitari; oggi, perlomeno, si inizia generalmente a valutare lo specifico della Rete, uno specifico che riguarda essenzialmente la fruizione interattiva. Volendo redigere una mappa di navigazione che possa, nel merito, dar conto del panorama attuale, credo sia doveroso nominare innanzitutto un ristretto gruppo di siti web che, già da qualche anno, con estrema cura e riconosciuta

Internet, web e teatro: una
simbiosi tecnico-filosofica che, fino a pochi anni fa, sembrava impensabile -
Oggi, soprattutto i siti di carattere informativo, hanno affinato i loro contenuti e
adeguato la grafica allo specifico della Rete e alle esigenze dei suoi navigatori,
che cercano essenzialmente una funzione interattiva

competenza, interpretano i molteplici aspetti della realtà teatrale italiana. Tra questi c'è senz'altro la webzine *ateatro* (www.ateatro.it), un enorme contenitore che trabocca letteralmente dei materiali più disparati: critiche, cronache, interviste, notizie oltre a un vasto database che segnala, regione per regione, le esperienze locali più notevoli. Volutamente spartano e forse un po' troppo disordinato, *ateatro*, così come il curatore Oliviero Ponte di Pino, ha il merito di schierarsi sempre e comunque, fornendo un quadro teatrale articolato e attendibile anche dal punto di vista politico. La sobrietà grafica caratterizza anche l'altro must del teatro online: il portale *dramma.it* (www.dramma.it) diretto dallo scrittore Marcello Isidori. Noto soprattutto per aver pubblicato e promosso oltre 800 opere inedite di nuova drammaturgia, *dramma.it*, nel corso degli anni, ha puntualizzato la propria struttura offrendo vari servizi specifici tra cui lezioni di scrittura teatrale, editing online, traduzione dei copioni; non senza peraltro tentare esperimenti del tutto in linea con le caratteristiche intrinseche del Web, quali il progetto di un copione interattivo (scritto a più mani dai frequentatori del sito) o il concorso "Dramma in rete". Altri siti, oltre ai due segnalati, hanno tentato la strada del portale onnicomprensivo.

Progetto valido e coerente

Tra questi, forse soltanto *teatranti.com* (www.teatranti.com) offre un progetto davvero valido e coerente; nella maggior parte dei casi si assiste invece a prodotti di pessima qualità, aggiornati solo saltuariamente, nei quali il posto di critiche e notizie è quasi sempre occupato da comunicati stampa e testi promozionali. Non sono da sottovalutare alcuni siti ben realizzati che, pur non essendo dedicati esclusivamente al Teatro, quanto piuttosto al mondo dello spettacolo tout court, offrono comunque importanti risorse soprattutto per quanto concerne ricerche e database. Tra gli altri va segnalato il search engine *ske-net* (www.ske-net.com) che, grazie alla struttura ben congeniata, consente una navigazione agile e proficua; in particolar modo, la sezione teatro, organizzata in 21 categorie tematiche (tra cui "costumisti", "storia del teatro" e "generi"), rende possibile ricerche mirate ed efficaci. Per quanto concerne la critica bisogna senz'altro muoversi con estrema cautela evitando, laddove è possibile, di dare per scontata l'affidabilità di ogni testo pubblicato. Internet, si sa, è il luogo della comunicazione democratica, della libera espressione di idee e sentimenti. Ebbene, non è affatto detto che questo sia sempre un bene: lo dimostra la continua distorsione della realtà provocata dall'azione incessante di blogger senza freni e di webmaster improvvisati. La critica, così come ogni tipo di resoconto, non è certo esente dagli effetti (nocivi e non) di questa navigabile facoltà di dire. Tuttavia, virando tra i mille comunicati spacciati per recensioni, tra le pagine di diari, più o meno adolescenziali, si incontrano alcuni siti di riferimento in grado di radunare firme competenti e prestigiose ma anche di offrire prodotti ineccepibili dal punto di vista tecnico. È il caso di *delteatro* (www.delteatro.it), rivista online dell'editore Baldini Castaldi Dalai dedicata alle notizie e alle critiche teatrali. L'affermazione di *delteatro* dimostra molte cose: in primo luogo che un prodotto professionale si

distingue sempre, e non solo tecnicamente, da un analogo amatoriale; in secondo luogo che Internet è tranquillamente in grado di accogliere e promuovere una rivista di critica; in terzo luogo che ogni buon recensore abituato al cartaceo quasi sicuramente è un buon recensore anche in ambiente digitale. Tra le altre riviste di questo tipo è doveroso almeno segnalare *drammaturgia.it*, *centoteatri.com* (attualmente inattivo) e *amnesiavivace.it*. Ma veniamo ai teatri e alle compagnie, spesso artefici di siti ben strutturati, originali, importanti. Ovvio che nella prima categoria gli Stabili non abbiano quasi rivali. Mi pare giusto segnalare fin dal principio il sito del Teatro di Roma (www.teatrodiroma.net) anche perché offre la possibilità di accedere online ai servizi del Centro Studi e Documentazioni. Ma tra i grandi teatri c'è davvero l'imbarazzo della scelta: è molto efficace, ad esempio, il sito del Piccolo Teatro di Milano (www.piccoloteatro.org) la cui area "Archivi" merita senz'altro più di una visita; così come la merita la sezione "Storia Artistica Interattiva" nel sito del Teatro San Carlo di Napoli (www.teatrosancarlo.it). Per quanto riguarda le compagnie il panorama è senz'altro più articolato; non di rado, infatti, piccole compagnie danno vita a siti molto interessanti. Così come, altrettanto spesso, grandi compagnie offrono il peggio di sé proprio in rete. Difficile, comunque, trovare pagine web in grado di distaccarsi dal tritico stantio "chi siamo-che facciamo-che vogliamo". Sono però sicuramente apprezzabili i siti di Fanny & Alexander (www.fannyalexander.org), di Teatro Randagio (www.teatrorandagio.com), di Narramondo (www.narramondo.it), di Stalker Teatro (www.stalkerteatro.net), di Teatro Cargo (www.teatrocargo.it): alcuni esempi che, pur senza uscire dallo standard del sito di compagnia, hanno il pregio di essere chiari e puntuali non disdegnando affatto l'impatto grafico-visivo. In chiusura credo sia giusto menzionare alcuni siti fuori categoria che, se non altro, hanno il pregio dell'originalità e danno quindi conto di alcune possibilità poco frequentate. Tra questi c'è il blog *teatron* (www.teatron.org) curato da Carlo Infante; ma anche il forum di Mailgate dedicato al teatro (www.mailgate.supereva.it/it/it.arti.teatro); il Buma, museo virtuale di burattino e della marionetta (www.buma.it); il Dizionario dello Spettacolo curato da Cappa e Gelli (www.delteatro.it/hdoc/dizhome.asp). Il Web, oltre ad essere una rete intricatissima, è un enorme organismo multifunzionale in continua espansione e mutazione. Il Teatro (come idea, come cosmo) malgrado l'inevitabile affanno, ha cominciato ad entrare nel meccanismo e a confrontarsi con esso. Ma la storia del Teatro Web è tutta da scrivere; e non sarà certo una storia di siti immobili o di scansioni dal cartaceo. Il teatro online sarà informazione multisensoriale, sarà palcoscenico interattivo, sarà esperienza alternativa e specifica. Un ottimo punto di partenza per una riflessione rinnovata sull'argomento può essere rappresentato dall'osannato dramma interattivo *Façade* (www.interactivestory.net) creato dai due game designer americani Micheal Mateas e Andrew Stern. Ma questa è solo un'idea di ciò che il Teatro, sfruttando le enormi potenzialità della Rete, potrebbe diventare. Perché questo avvenga c'è bisogno di tirar fuori un po' di coraggio; provando a reinventare un'arte anche senza il legno del palcoscenico. ■

v+w

Cinema, musica, cabaret, radio, editoria, satira e rivista: artisti a 360 gradi, Voskovec e Werich, fondatori e animatori del Teatro Liberato di Praga, compirebbero oggi cent'anni

LE 200 CORONE di due Petrolini cechi

di Fulvio Capparella



In questa pag. Voskovec+Werich; nella pag. seguente i due comici in L'asino e l'ombra.

Pochissime persone, in Italia, ricordavano quest'anno il centesimo anniversario della nascita di Jiri Voskovec e Jan Werich; pochi infatti conoscono le maschere del Teatro Liberato di Praga (Osvobozené Divadlo), una realtà teatrale nata all'ombra dell'avanguardia apollinairiana che si addentrò nella ricerca di una forma scenica peculiare e di una comicità assoluta, senza oggetto, per poi portare sul palcoscenico la satira sociale e politica. Un teatro fatto di personaggi beckettiani e situazioni assurde, intrighi e improvvisazioni da Commedia dell'Arte, ma anche teatro di rivista, due Petrolini cechi che ricordano a tratti le figure del teatro "borghese" di Dario Fo. Voskovec+Werich, V+W, si presentarono a Venezia nel 1935 a rappresentare la Cecoslovacchia alla Mostra del Cinema con il loro quarto film *Oh issa! (Hej Rup!)*. All'attivo: undici stagioni teatrali, svariate pubblicazioni, cinque lungometraggi e numerosi vinili... una sorta di ipertesto teatrale formato da link che rimandano ad altre tipologie testuali: critica, musica, cinema. Un'opera multimediale impressa a fuoco nella cultura e nell'immaginario ceco, nonostante il tentativo del regime hitleriano di spegnere la loro voce e l'anonimato parziale con cui il regime socialista cecoslovacco cercò successivamente di contenere la diffusione di uno scomodo fenomeno

artistico. Arlecchini del Novecento, improvvisatori da prosenio, V+W dialogavano con il pubblico, giocando con parole e personaggi, divenendo un fenomeno teatrale e culturale attuale anche oggi, anche oggi godibile senza perdere la brillantezza delle situazioni comiche e l'attualità della loro satira. V+W, poco più che ventenni al debutto delle scene, portarono avanti la loro attività conoscendo e sfruttando al massimo le innovazioni tecniche e mediatiche che in quegli anni avrebbero rivoluzionato la vita di tutti i giorni. Parteciparono a trasmissioni radiofoniche, a pellicole internazionali, stamparono *Vest Pocket Revue* (dal titolo della loro prima rivista), settimanale di informazione teatrale, cinematografica, musicale e mondana, produssero e girarono il primo film sonoro del cinema ceco. Insomma, entrarono a forza di risate e trovate geniali nell'alta cultura ceca, nell'immaginario popolare e nel rispetto di registi, musicisti, scrittori e linguisti come Mejerchol'd, Jakobson, Tret'jakov, persino George Gershwin. Anime liriche, drammaturghi teste calde, persone di stoffa, una specie di artisti di cartone dalla sensibilità sincretica, postmoderna ante-litteram, che univa sul palcoscenico teatro d'improvvisazione, cabaret, circo, café-chantant, elaborando una forma scenica particolare, che diventa cifra stilistica. La stessa sensibilità creativa fondeva passato e attualità, riproponendo forme

sceniche e scenografiche classiche ma pensate al presente. L'universalità dei temi trattati sul palco dal Teatro Liberato, il loro spirito giovanile e ridanciano, l'impegno civile per la democrazia e lo sforzo di comunicare attraverso più media furono alcuni dei motivi per cui il pubblico non li ha dimenticati. Poco dopo la Rivoluzione di velluto, nel 1994, l'etichetta musicale ceca Supraphone ha inciso sette cd, che illustrano l'opera musicale di V+W. Circa duecento brani composti per le scene: canzoni, accompagnamenti e alcuni dialoghi presi dai testi di commedie e riviste. È anche possibile scaricare da internet, a pagamento, alcuni di questi brani sotto forma di suonerie per cellulare. Controllare Google per credere. La loro ultima "apparizione" cinematografica risale al 2001 con *Dark Blue World*, di Sverák. La colonna sonora e le canzoni principali sono infatti proprio quei brani conservati su vinile, riproposti su cd, che durante la guerra furono intonati come canti di libertà da tutti i cecoslovacchi che combattevano contro la Germania, sia nelle formazioni partigiane sia in forza ad eserciti alleati. Nel 2005 si sono tenuti convegni, seminari e commemorazioni pubbliche, la banca centrale ceca ha emesso una moneta commemorativa da 200 corone con l'effigie stilizzata delle maschere che V+W indossavano in scena, cifra stilistica anche questa. Ai festeggiamenti e alle commemorazioni, alcune associazioni e numerosi cittadini privati hanno unito un preciso impegno civile e culturale, essi chiedono al comune di Praga di non vendere a privati la proprietà della casa dove visse per quarant'anni Jan Werich (nell'isola praghese di Kampa, a due passi da Ponte Carlo) ma di conservarla come patrimonio pubblico e di farne il museo dedicato al Teatro Liberato. Pochissimi, come si diceva, hanno ricordato in Italia i cento anni dalla nascita di V+W e ancor meno seguiranno, nel prossimo febbraio, un ciclo di trasmissioni che la tv ceca dedicherà alla loro memoria, allorché il Teatro Liberato svilupperà il suo ipertesto su un nuovo media... Buon compleanno Voskovec e Werich! ■



Teatro Sala Fontana

elsinor

Fondazione A. Bernareggi

Milano
Comune di Milano
Comune di Sesto San Giovanni



prosa

2005/2006

15 ottobre 2005

Napolincanto

concerto inaugurale

15/26 novembre 2005

Elsinor

Misura per misura

di William Shakespeare

regia Fabio Sornozzi

2/12 marzo 2006

Elsinor

Edipo re

di Sofocle

regia Fabio Sornozzi

24 marzo/1 aprile 2006

Elsinor

Le relazioni pericolose

di Choderlos De Laclos

regia Silvia Giulia Mendola

16/27 maggio 2006

Elsinor/Fameto Teatro

Arlucchino militare

regia e drammaturgia Maurizio Schmidt

13/24 giugno 2006

Elsinor / Fondazione A. Bernareggi

Violaine

da "L'Annunzio a Maria" di Paul Claudel

regia Raffaella Boscolo e Franco Palmieri

musa di fuoco
attori e poesia

17/21 ottobre 2005

Numbert

Il Passeggero del Secolo

di Gerard Vazquez

con Valerio Bongiorno

30 novembre/3 dicembre 2005

Leopardi

Lettera a un giovane del 20° secolo

con Virginio Gazzolo

9 febbraio 2006

Una vita all'istante

Poesie di Wislawa Szymborska

con Cristina Spina

31 maggio 2006

La Regina di Scozia

di Federico Della Valle

con Iulia Forte

regia Giuseppe Marini

Biglietti

Intero € 16,00

Ridotto € 12,00

Over 60 € 8,00

Mercoledì posto unico € 12,00

Carnet € 87,00

Carnet ridotto € 66,00

Orari spettacoli

da martedì a sabato ore 20,30

domenica ore 16,00

lunedì riposo

Teatro Sala Fontana

Via Boltraffio 21

20159 Milano

prenotazioni: tel. 02.69015733

biglietteria: tel. 02.6886314

fontana.teatro@elsinor.net

www.elsinor.net

M3 Zara

bus 90, 91, 92, 62

Accesso disabili

TEATRO DELLE ALBE La mano de profundis rock

testo Luca Doninelli - musica e regia del suono Luigi Ceccarelli - ideazione Marco Martinelli e Ermanna Montanari in scena Ermanna Montanari e Roberto Magnani - drammaturgia e regia Marco Martinelli - produzione Le manège.mons/Centre Dramatique, Ravenna Festival, Ravenna Teatro, Le Phénix-Scène Nationale de Valenciennes, in collaborazione con Festival delle Colline Torinesi, Comune di Ravenna, Edisonstudio-Roma

20 21 22 24 25 gennaio 06 Teatro Rasi Ravenna

31 gennaio 1 2 3 4 5 febbraio 06 Piccolo Teatro Milano

8 febbraio 06 Teatro dell'Osservanza Imola

18 19 febbraio 06 Teatro Kismet Bari

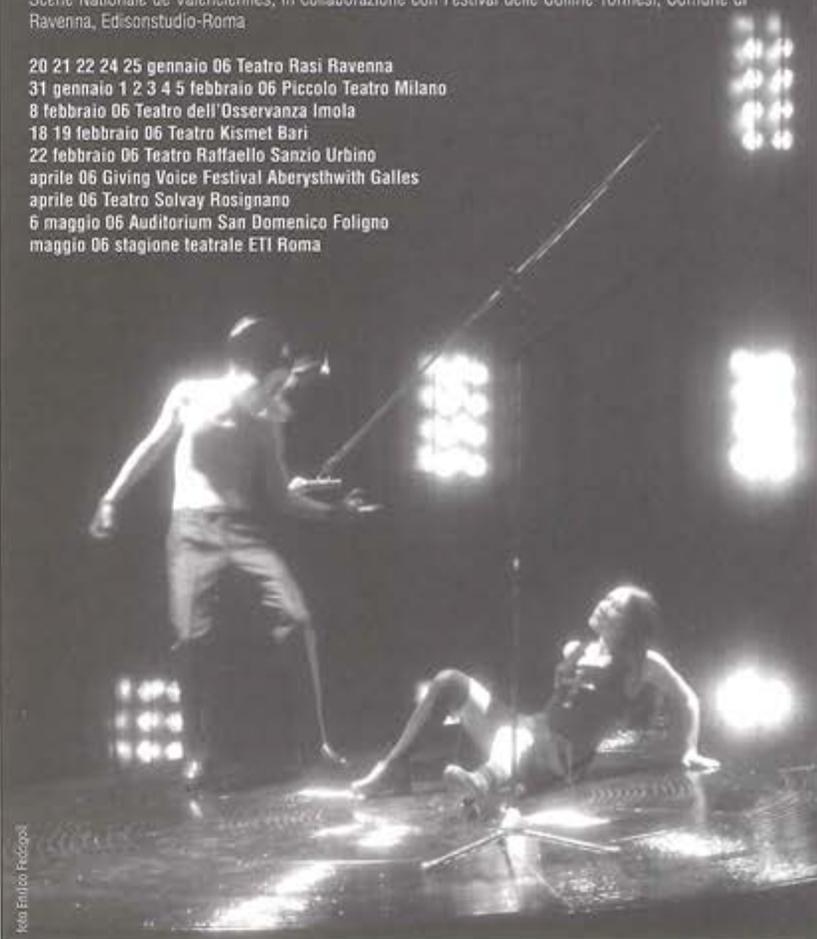
22 febbraio 06 Teatro Raffaello Sanzio Urbino

aprile 06 Giving Voice Festival Aberysthwith Galles

aprile 06 Teatro Solvay Rosignano

6 maggio 06 Auditorium San Domenico Foligno

maggio 06 stagione teatrale ETI Roma



Mira

BUONE PRATICHE/2: radiografia del teatro che cambia



In apertura il teatro di Villa dei Leoni e uno scorcio di Mira (Ve); nella pag. seguente Mimma Gallina e Renato Nicolini.

di Claudia Cannella

A Mira! A Mira! Dopo il grande successo delle Buone Pratiche/1 nel novembre 2004 a Milano (oltre 400 partecipanti tra artisti, operatori, studiosi, studenti e critici), il popolo dei teatranti che hanno più voglia di fare che di lamentarsi si è dato appuntamento, il 13 e 14 novembre scorsi, nello splendido teatro della Villa dei Leoni di Mira (Ve) tra ville venete, canali nebbiosi e fumi della Mira Lanza. Se la "prima puntata" aveva messo in evidenza la necessità di trovare modelli innovativi imitabili e reti aggregative, la "seconda" si interroga su alcune questioni di fondo, forse più teoriche ma non meno importanti. Il teatro può ancora essere considerato un "servizio pubblico"? Perché è così scarso l'interesse del potere, pubblico e privato, verso il teatro? Quali potrebbero essere i criteri per stabilire il "valore" del teatro e, di conseguenza, determinare un adeguato sostegno pubblico e privato? Quesiti epocali, che aprono un ampio ventaglio di temi e problemi: la legge che non c'è, la frammentazione del pubblico, l'impatto della globalizzazione su un fenomeno per sua natura "locale" come il teatro, il significato del passaggio di competenze dallo Stato alle regioni, le politiche europee, i nuovi media... Questi alcuni dei nodi evidenziati da Oliviero Ponte di Pino (ideatore e organizzatore con Mimma Gallina e Franco D'Ippolito) nella sua relazione introduttiva. Non piace l'idea del giudizio di valore a Renato Nicolini, che sottolinea la necessità di costruire un'industria culturale a livello di Comuni, Province e Regioni. Il lavoro sul territorio e la creazione di nuovi sistemi di circolazione locale sono il punto di partenza, secondo Giampiero

Solari (ora assessore alla cultura della Regione Marche), per un nuovo sviluppo, mentre per Felice Cappa la crescente autoreferenzialità del teatro non solo crea disagio nello spettatore, ma impedisce qualsiasi fertile relazione con i nuovi media come la tv. E poi ancora: la necessità di sistemi teorici di riferimento (Carmelo Alberti), il problema della gerontocrazia (Paolo Aniello), l'assenza di dati affidabili su cui poter elaborare un'efficace politica culturale (Giulio Stumpo), l'importanza di utilizzare criteri equi e trasparenti di distribuzione delle risorse a livello di enti locali, regioni e Stato identificando - è il caso della Regione Emilia Romagna - obiettivi e relativi indicatori di verifica (Patrizia Ghedini). Mimma Gallina tira le fila della prima giornata mettendo a fuoco le trasformazioni del sostegno pubblico nel corso di questi ultimi decenni: 56% di calo del Fus dal 1985 al 2005, il falso mito degli sponsor privati e l'illusione del sostegno da parte delle Fondazioni bancarie, il clientelismo, l'inutilità dell'Eti. La seconda giornata, coordinata da Franco D'Ippolito e introdotta da Gianantonio Stella, affronta la questione del pubblico e, in seconda battuta, quella di un teatro necessariamente sempre più meticcio e aperto alle contaminazioni delle altre arti. Tra i relatori (Fabio Masi, Alfredo Tradardi, Luca Mazzuccato, Adriano Gallina, Andrea Cortellessa, Daniela Nicosia), Filippo Del Corno, con sacrosanta vis polemica, sgombera il campo da qualche ragnatela un po' troppo cervellotica proponendo una sua idea di partenza per la legge sul teatro: un sistema unico di regolamentazione dello spettacolo dal vivo fondato sulla divisione in piccole, medie e grandi imprese, incentivazioni economiche per le grosse imprese che affidano le direzioni a soggetti sotto i 40 anni, un triennio direttivo su quattro affidato a direttori stranieri, una parte consistente del Fus destinata a progetti nuovi e una sorta di "eutanasia" per realtà ormai decotte che vanno aiutate, anche economicamente, a morire. Pochissime le "buone pratiche" esposte (sono tutte, in effetti, leggibili e scaricabili su www.ateatro.it), questa volta si è dissodato il terreno delle idee, vivaci, costruttive e foriere di qualche sano battibecco. Buone Pratiche/3 (tema: la questione meridionale), che avrebbe dovuto svolgersi a Benevento il 7 e 8 gennaio, per il momento è saltato. Ma nessuno è intenzionato a lasciar perdere. ■



Firenze

ADAC, alla ricerca di terapie comuni

Se lo Stato volta le spalle è bene alzare la voce, ma è ancor meglio non svilire l'emergenza in una recriminazione. Modulare più voci in un'unica e caparbia affermazione è secondo Adac, Associazione Danza Arti Contemporanee toscana, la miglior strategia per innalzare i toni intorno a «una prospettiva condivisa per le arti e lo spettacolo contemporanei». Così riporta l'invito all'incontro aperto del 3 e 4 dicembre 2005 all'Auditorium dell'Ente Cassa di Risparmio di Firenze, per un dibattito che interroghi la crisi della cultura in termini funzionali, ma che ne affronti anche il più generale logorio di senso e obiettivi. Scopo dell'incontro è registrare il massimo comune denominatore di visioni e volontà di una platea differenziata, e intorno al letto d'agonia della cultura Roberto Castello, coreografo e presidente Adac, fa appello a uno sguardo clinico, per individuare terapie anche all'anacronismo della settorialità imposta dalla prassi ministeriale ai linguaggi artistici contemporanei. Da Paolo Aniello, presidente Tedarco, a Gianni Tangucci, direttore del Maggio Musicale Fiorentino, a fotografare l'anamnesi del malato intervengono anche Enrico Fink, Massimo Marino, Silvia Fanti, Daniel Soutif, Maurizio Frittelli. Subito alla ribalta la questione del pubblico, di cui si rileva la disaffezione, ma anche la risorsa per un mercato della cultura favorito dalla formazione della domanda. Si propone la necessità di lavorare su base progettuale, secondo missioni esplicite dai parametri oggettivi, su lungo periodo, in sinergia con le istituzioni locali, e su realtà minute ma agili, che siano efficaci luoghi di relazione e non di sola alfabetizzazione, come i casi esemplari di Cango a Firenze o Raum a Bologna. L'analisi dello stato di emergenza rispetto al Fus parte dall'inadeguatezza delle categorie ministeriali per le realtà artistiche, cui si aggiunge la mancata specificità contrattuale degli artisti, e l'annosa questione dell'opinabile trasparenza degli organi istituzionali preposti ai finanziamenti allo spettacolo. Diffuso accordo quindi sulla sfiducia e sulla volontà di svincolare la cultura dall'ottica assistenzialista e dalle derive clientelari, insistendo sulla priorità di investimento sulle strutture e l'erogazione di servizi, per abbattere i costi di gestione. Sempre più pressante risulta l'urgenza di potenziare una dimensione associativa, costituire reti e metareti di coordinamento, come la Federazione per le Arti Contemporanee proposta da Aniello, che riduca l'incompatibilità di linguaggi fra arti e politica. *Valentina Bertolino*

Cattive pratiche?

Riceviamo e pubblichiamo questa lettera, nella speranza che possa essere utile alle parti per trovare un accordo sereno.

Ho messo in scena tredici testi di Pirandello fra cui un indimenticato Il piacere dell'onestà con Alberto Lionello prodotto da Lucio Ardenzi. In questa mia messinscena, solo grazie all'iterazione di alcune battute presenti nel testo, mettevvo in evidenza il carattere ambiguo del "lieto fine" pirandelliano. Due produttori e un primo attore, oggi, ricordando quello spettacolo che fu replicato per tre stagioni mi chiedono di riallestirlo, certamente diverso per interpreti, scene e costumi e tuttavia fedele allo spirito e alle indagini critiche di quell'edizione. E così nel dicembre 2004 debutta ad Agrigento Il piacere dell'onestà con Giuseppe Pambieri, produzione di Giancarlo Volpi e Fulvio Ardone. Successo. Soddisfazione. Tutto bene dunque? No. Dopo un mese la regia da me firmata viene arbitrariamente modificata senza dirmi nulla, riconducendo il finale ad una illusoria e acritica fedeltà a Pirandello. Dopo molto tempo vengo a saperlo, chiedo spiegazioni e mi si dice che è arrivata una lettera di diffida degli Eredi di Pirandello. Questa lettera dell'avvocato Morandi, che cura gli interessi degli Eredi, (definita dal produttore «la risposta dell'avvocato»: la risposta a che? e su richiesta di chi?) è in data 25 gennaio mentre lo spettacolo è stato modificato il 15 gennaio! Rispondo all'avvocato «addolorato a dover scrivere una lettera per difendere la mia dignità e il mio lavoro». L'avvocato attende dalla produzione che gli venga sottoposto il testo. Poi non succede più nulla. Durante l'estate diverse volte il produttore viene a casa mia promettendomi piena soddisfazione. Poi di nuovo nulla. L'11 ottobre non essendo più riuscito ad avere contatti telefonici né risposte a telegrammi il mio avvocato scrive chiedendo che mi vengano confermate le date per provare la ripresa dello spettacolo, naturalmente ripristinandolo nella sua integrità e rispettando in toto le indicazioni registiche. Ricevo una lettera melliflua con la data (che poi risulterà sbagliata) delle prove ma secondo la "loro" regia perché: «Ho cercato un contatto con gli Eredi di Pirandello per trovare una soluzione... ma senza esito. Sai quanto abbia apprezzato la tua scelta iniziale e ho verificato se fosse possibile difendere il nostro spettacolo nella sua originale concezione registica... ma [ci possono essere] rischi, costi e conseguenze... Ti ho sempre elogiato e... sono sicuro che non sarai miope e intransigente, come invece sembrano esserlo altri...» (Giancarlo Volpi). Alzo allora il telefono e parlo con Masolino D'Amico, poi con Sandro D'Amico, due degli Eredi Pirandello, che non sanno nulla di Agrigento né della lettera scritta dall'avvocato. Sandro, dopo aver parlato con l'avvocato Morandi, mi richiama rassicurandomi che nulla osta e che, anzi, è "indignato" del comportamento dell'impresa, e mi sollecita a esigere il rispetto della mia regia. Il mio avvocato scrive subito richiedendo lumi sulle prove e sull'albergo dove alloggiare, considerando superata ogni difficoltà. Ma nessuna risposta ci arriva e lo spettacolo va in scena sabato 5 novembre nell'edizione sconciata e arbitraria e con il mio nome in locandina. Che fare? Bisogna aver fiducia nella giustizia ed agirò di conseguenza. Resta l'amarrezza per il fatto che dei teatranti possano comportarsi in maniera tanto volgare e scorretta. *Lamberto Puggelli*

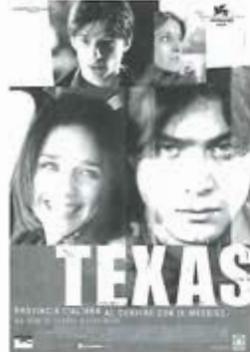
Cinema + teatro = 100% CINEMA

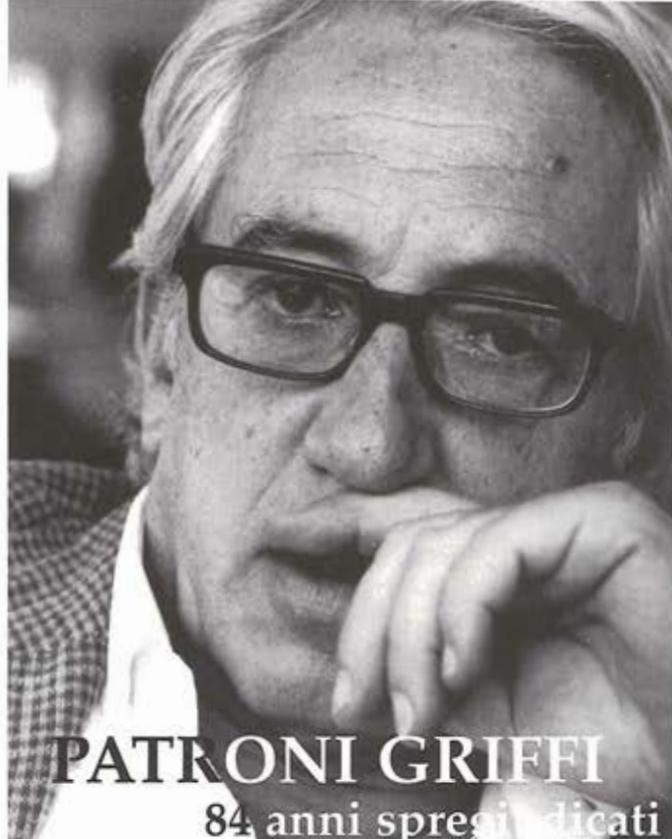
di Fabrizio Caleffi

Fino a poco tempo fa, teatro era per i cineasti una sorta di parolaccia. Quanto meno, un rimbrotto ai propri attori: «Non essere teatrale, sii naturale». Qualunque cosa significhi. Ma l'attuale caos parolibero del consumo cineglobale, dalla sala ai film per la telefonia mobile (polemiche per un contratto che avrebbe consentito alla 3 di sfruttare per i suoi cellulari *The interpreter* di Pollack, ancora in prima visione), è una rivoluzione mediatica pari al passaggio dal muto al parlato. Garbo talks e non era né Adriana né Megan Gale. Insomma, è proprio il caso di guardare al teatro in funzione cinematografica con grande attenzione. Il teatro è l'intelligenza del cinema. Il passaggio dalla purezza incantatrice del *silent movie* al sonoro ha segnato per il cinema diverse fasi di "teatralità filmata". Di contro, recentemente molti giovani registi teatrali hanno cercato di costruire blocchi spettacolari costruiti per sequenze para-cinematografiche. Resta memorabile una polemica tra il non ancora premio Nobel Dario Fo e l'autore e regista teatrale e cinematografico Franco Brusati in odor di Oscar (di Brusati si è rivista con piacere in questa stagione la pièce *Il benessere*) a un convegno di drammaturgia. Il geniale Dario si sbracciava a raccontare le sue rappresentazioni come dinamiche filmiche (cinema=movimento), usando il gergo del set e paragonando la mimica facciale al primopiano. Il non meno geniale Brusati lo rimbrottò tecnicamente, rivendicando differenze e reciproche autonomie dei due linguaggi. Non si tratta di contaminare il teatro con il cinema o di muovere gli attori invece di muovere la camera. Il teatro trova nello schermo l'occasione per enfatizzare i propri effetti spettacolari e narrativi. Il cinema, chiamato alle molte sfide del consumo differenziato, dall'home theatre al Mp3, con le sconvolgenti prospettive della sua miniaturizzazione, può trarre utili indicazioni da una tradizione come quella teatrale. Ma entriamo nello specifico dell'osservazione di momenti recenti di collaborazione tra cinema e teatro. *Non bussare alla mia porta* (*Don't come knocking*) è tanto un (bel) film di Wim Wenders quanto di Sam Shepard. Il talento descrittivo e interpretativo del *cowboy playwright* oggettivizza criticamente la sua visione da "all american old boy" attraverso l'obbiettivo di Wenders: così vediamo l'America mentre la immaginiamo, così immaginiamo l'America mentre la vediamo. E il cameo di Eva Marie Saint ha un autentico *blend* Tennessee Williams... *L'amore non basta mai* di Marie Blom, amarognola commedia svedese candidata all'Oscar come miglior film straniero 2006, denota la sua matrice teatrale non solo per la prevalenza d'interni. *Texas*, opera prima di Fausto Paravidino, prodotta da Domenico Procacci, non è... *Paris, Texas*, scritto

da Shepard, Palma d'oro a Cannes nel 1984. Ma è un lavoro interessante, più per i suoi difetti che per i suoi pregi. Il soggetto e sceneggiatore Shepard trascrive con la sua faccia nel protagonista Howard un testo che rimane buon teatro dentro al film di Wenders. I 98' di Maria Blom si giocano sulla recitazione di Mia, ragazza in carriera che torna a casa in provincia ad affrontare la struggente inadeguatezza della famiglia di origine. Altra la provincia di Paravidino. Atmosfere di Ovada, che non è né Rimini né Macondo. Una maestrina fedifraga, Valeria Golino, tradisce il marito Valerio Binasco con il più giovane (anche di lei) Riccardo *Tre Metri Sopra al Cielo* Scamarcio. Una distribuzione scontata, un cast poco innovativo, una storia più da Vitellini che da Vitelloni. Da segnalare una controtendenza: D'Alatri debutta in teatro, all'Arena del Sole, dirigendo la nuova pièce del brillante Vittorio Franceschi, *Il sorriso di Daphne*, anche protagonista insieme a Laura Curino e a Laura Garbarin. Interpreti, plot e regia pronti per un'inconsueta trasposizione filmica: verrà raccolto il suggerimento? Lo scambio tra teatro e cinema si giova del principio di reciprocità, a tutto vantaggio del pubblico. Rodrigo Garcia, il figlio di Gabo Marquez, da non confondere con l'omonimo, aggressivo teatrante, ha saputo fare di uno spunto alla Actors Studio come *Nine lives* un film affascinante, luccicante di star senza soggiacere allo star system. Sul versante opposto, troviamo *Manderlay* del dogmatico Lars Von Trier, che continua il suo percorso alla *Dogville*. La teatralità dei suoi set svende il fascino del palcoscenico all'estetica *artish* del risentimento astioso patinato d'intellettualismo. «Una mattina, poiché uno di noi era senza nero, si servì del blu: era nato l'impressionismo» disse Auguste Renoir. Nero è il non-colore della cavità teatrale. La luce dei Lumière si proietta su uno schermo bianco. La televisione è fatta di punti. L'onda internetiana di flussi. Il fluire d'immagini e informazioni collega i punti come in un gioco da Settimana Enigmistica e scopre la figura: il b/n del cinema delle origini è processo fotografico e cinetico che fissa le azioni del palcoscenico globale, rendendolo pittorico con l'acquisizione del colore. Il technicolor sta al b/n come il sonoro sta al muto. Ora la moltiplicata disponibilità di mezzi rende obsoleta l'affermazione di McLuhan "il mezzo è il messaggio". Confondendosi, non imitandosi, cinema e teatro dispongono del colore del nostro tempo. Ancora una volta, il teatrante globale Oscar Wilde ci viene in aiuto: «l'arte non può mai essere

popolare, è il pubblico che deve cercare di diventare artistico». Lo sta facendo. L'incontro fusion tra teatro e cinema sarà pomosexual: post moderno e polimorfo. Questo il pomo della discordia riconciliata, che cinema e teatro possono mordere insieme. ■





PATRONI GRIFFI

84 anni spregiudicati

di Domenico Rigotti

Teatrante di razza, Giuseppe Patroni Griffi, Peppino per gli amici. Classe 1921, napoletano, barone per via di padre pugliese, di quel gruppetto di artisti e intellettuali nati all'ombra del Vesuvio e trasmigrati a Roma nell'immediato dopoguerra, o poco prima, La Capria, Girelli, Rosi, e molti altri ancora, egli fu da tutti riconosciuto subito come il più dotato artisticamente. Aveva cominciato Patroni Griffi, scomparso il 15 dicembre scorso dopo una lunga malattia, con un racconto pubblicatogli dalla rivista *Nuovi Argomenti* diretta da Moravia ma, mentre la strada che altri avevano seguito era stata quella della letteratura, molte e diverse furono le sue. E il suo talento a rivelarsi presto con la commedia *D'amore si muore*, successo teatrale strepitoso che venne a coincidere con il sodalizio con l'allora famosa Compagnia dei Giovani di Valli, De Lullo e la Falk. Era il 1958 e il lavoro andò in scena al Teatro Eliseo che in questi ultimi decenni l'autore e regista diresse con affetto e passione e che forse fu la sua vera casa. *D'amore si muore* si rivelava indocile nei confronti di una tradizione drammaturgica caratterizzata da un ossequio diffuso nei confronti di una lingua media e incolore. Ma che dal teatro tradizionale si slacciava, come quelle e con più forza ancora che sarebbero presto seguite, anche perché l'autore portava sulla scena un'umanità di varia estrazione di quella fino allora conosciuta, caratterizzata spesso da una marcata diversità, da un'appartenenza risentita a un ambito regionale ben definito, da una cultura che scaturiva dalla contaminazione con mondi differenti fra loro. I protagonisti disancorati da appartenenze di classe, ora intellettualmente sofisticati, ora drammaticamente diversi, emarginati, imprevedibili, inquieti e inquietanti, ma sempre di una consapevole, sofferta umanità. Del resto, proprio sulla contaminazione fra lingue, gerghe e dialetti nacque e si sviluppò l'intensa sperimentazione formale di Patroni Griffi, che mai conobbe sosta e che forse ebbe una delle più alte estrinsecazioni in *Persone naturali e strafottenti* (del 1974) lavoro nel quale si metteva in scena la vita di quattro reietti di Piedigrotta (Napoli fu sempre viva nel suo cuore, anche

nei romanzi; si vedano *Scendeva giù per Toledo* e *La morte della bellezza*). Del 1967 era invece *Metti una sera a cena*. Un altro clamoroso colpo di teatro (ma tutti i suoi lavori erano eventi scenici) e forse la sua più rappresentata e conosciuta anche per la versione cinematografica, in realtà piuttosto maltrattata, che lo stesso Patroni Griffi ne fece due anni dopo con la Bolkan e Trintignant. Al cinema si dedicò in non poche occasioni (firma *Il mare* con Orsini nel 1962 e una dozzina di anni dopo *Identikit* con Elizabeth Taylor), ricevendo giudizi freddi e scostanti. Certo meglio Patroni Griffi sapeva fare a teatro. Non in quel caso perché la commedia recitata con enorme successo per due lunghe stagioni aveva anche in quella occasione la firma di Giorgio De Lullo. Erano anni difficili, per la società italiana e per il mondo, e la commedia che denunciava l'ipocrisia degli affetti borghesi, che sostituiva al consueto triangolo borghese un pentagono più corposamente lussuoso ma che non manifestava il desiderio di veramente farsi del male, restò famosa anche per quel grido finale al pericolo dell'atomica che si innestava sui dialoghi frivoli dei commensali. Tre titoli quelli segnalati che sono per più di un verso i cardini della sua drammaturgia. E però fra i numerosi altri sarebbero da ricordare ancora *Anima nera*, *In memoria di una signora amica* (portata in scena da Lilla Brignone e Giancarlo Giannini) *Prima del silenzio* (scritto appositamente per Romolo Valli) e *Cammuriata*. E da non dimenticare è anche il suo lavoro di regista, anche in casi eccezionali, e per la Rai, con l'opera lirica: *Tosca* e *Bohème* in diretta sui luoghi stessi della vicenda (ma ci fu anche un *Trovatore* all'Arena di Verona). Regie eleganti, taglienti e frizzanti che firmava in collaborazione con lo scenografo Aldo Terlizzi, suo figlio adottivo, che lo fecero incontrare con classici che si chiamavano Shakespeare (*Romeo e Giulietta*), Goldoni, Cechov, Eliot, Tennessee Williams. Anche Pirandello, al quale, negli anni Ottanta, si dedicò con l'allestimento, per lo Stabile di Trieste, della trilogia consacrata "al teatro nel teatro". Una messinscena per certi aspetti memorabile e che lo portò di lì a breve a fondare una compagnia che portava il suo nome, nata dall'esigenza di approfondire la ricerca teatrale insieme a giovani attori. Un capitolo anche questo significativo della vicenda umana e artistica di questo intellettuale "irregolare", spesso, e forse non a torto, tacciato di individualismo sfrenato ed eccessiva spregiudicatezza (molte sono le volte che la censura "tallonò" i suoi lavori) e che però si merita un posto non secondario nella storia del teatro italiano dell'ultimo mezzo secolo. ■

Addio a Ileana Ghione

È scomparsa a Roma il 3 dicembre scorso Ileana Ghione. Colta da improvviso malore mentre interpretava *l'Ecuba* di Euripide al Teatro Ghione di Roma, è stata stroncata da un'emorragia dovuta a un aneurisma dell'aorta. Settantaquattro anni, la Ghione si era formata con Orazio Costa e Sergio Tofano all'Accademia d'Arte Drammatica Silvio D'Amico. Il suo nome era legato agli sceneggiati televisivi prodotti dalla Rai negli anni '60, di cui è stata ispiratrice e interprete, dal *David Copperfield* di Majano, alla *Madame Curie* di Morandi, dai *Buddenbrook* di Fenoglio all'*Allodola* di Anouilh, per la regia di Cottafavi. Negli ultimi anni si era dedicata esclusivamente al teatro, dirigendo con il marito, il pianista Christopher Axworthy, il Teatro Ghione, fondato nel 1982, e interpretando il ruolo della donna forte, coraggiosa e anticonformista in riduzioni da Wilde, Bernard Shaw, d'Annunzio, Pinter, Ibsen e Pirandello. R.R.



NEMIROVIC esce dall'ombra

L'uscita in Russia di quattro volumi di lettere del fondatore, insieme a Stanislavskij, del Teatro d'Arte riporta in primo piano una figura finora sottovalutata

di Fausto Malcovati

È ora di riparlare di Vladimir Ivanovic Nemirovic-Dancenko. Più semplicemente Nemirovic. È ora di riabilitarlo. È ora di riscrivere la storia del Teatro d'Arte, restituendogli quel ruolo di primissimo piano che gli è sempre stato negato. La Russia lo sta facendo, in attesa che lo faccia il resto del mondo: grazie a Inna Solov'eva, una delle più importanti studiose del Teatro d'Arte (a lei si deve la prima seria monografia su Nemirovic), che per anni ha lavorato con acribia e passione negli archivi del teatro, ha decifrato, ricopiato, commentato migliaia di lettere. Ed ecco il risultato: quattro monumentali volumi di corrispondenza, dal 1879 alla morte nel 1943, con l'aggiunta del pochissimo noto volume di memorie, *Dal passato*, risposta pacata e precisa alla molto fantasiosa e molto autoreferenziale *La mia vita nell'arte* di Stanislavskij, che ebbe invece il ben noto successo in tutto il mondo, centinaia di edizioni e traduzioni. Non solo: stanno per uscire, sempre a cura di Inna Solov'eva, due tomi di corrispondenza con Ol'ga Boksanskaja, la leggendaria segretaria personale che registrò per decenni ogni vicenda, grande e piccola, del teatro e dei suoi innumerevoli personaggi. La storia è stata ingiusta, fino ad oggi, con Nemirovic. Oscurato dal prestigio internazionale acquistato da Stanislavskij ancora in vita e soprattutto

dopo la morte, grazie al "sistema" e ai libri che lo illustravano, Nemirovic è rimasto nell'ombra, sorta di doppio grigio e un po' noioso del brillante e osannato autore del *Lavoro dell'attore su se stesso*. Niente di più sbagliato. Fu lui l'uomo forte del Teatro d'Arte, il vero organizzatore, il punto di riferimento costante, la spina dorsale, di fronte a uno Stanislavskij sempre più malato, introverso, ombroso, umorale, pieno di fisime e di manie, fu lui che lo sostituì alle prove nei lunghi periodi di assenza, fu lui che gli diede la possibilità di lavorare per anni alle sue regie senza che il teatro colasse a picco, fu lui che riuscì a mandare in scena spettacoli che si trascinavano in prove senza fine. Fu lui che assicurò la sopravvivenza del teatro in tempi difficilissimi in cui nessun altro regista di qualità riuscì a salvare il proprio teatro, fu lui che trattò abilmente con i burocrati, con i potenti, con i politici, ora concedendo ora esigendo, fu lui che fino alla morte lavorò con una energia straordinaria, talora disperata, per salvaguardare la dignità del teatro, senza mai scendere a umilianti compromessi, affrontando dopo la Rivoluzione un repertorio che forse, in altra situazione, non avrebbe spontaneamente scelto, e lo fece con lucidità, professionalità, profonda onestà. Quando capì che non c'era scelta, accettò e andò avanti. Rimase fino all'ultimo un grande intellettuale di cui si stava perdendo o si era già perso lo stampo, e un grande regista che seppe, nel 1940, quando intorno c'era il deserto artistico e il terrore politico, mettere in scena uno spettacolo di straordinaria freschezza, di assoluta semplicità, di sorprendente modernità: *Tre sorelle* del "suo" Cechov. Finì dove aveva cominciato. Fu il suo addio al teatro. E

il suo addio alla vita. Aveva 82 anni. Morì due anni dopo, in piena guerra mondiale. Pochi furono i necrologi. Il primo volume, che va dal 1879 al 1907, chiarisce anzitutto il ruolo centrale di Nemirovic nella cultura teatrale di fine secolo. Quando propone a Stanislavskij (di cinque anni più giovane) di fondare il Teatro d'Arte, è autore di drammi rappresentati e applauditi nei maggiori teatri di Mosca e Pietroburgo, è critico teatrale militante molto ascoltato, insegna in una delle scuole di teatro più famose di quegli anni. Avviene poi lo storico incontro del 22 giugno 1897 al ristorante Slavjanskij Bazar, che continuò ininterrotto fino alle otto del mattino dopo. «La cosa più straordinaria di quell'incontro - scrive Nemirovic nelle sue memorie - è che non litigammo neppure una volta. I nostri programmi o coincidevano o si completavano a vicenda, non si scontravano mai. La fiducia reciproca crebbe a velocità inarrestabile».

Insanabile conflitto

Una situazione idillica che, come vediamo dalla densissima corrispondenza dei primi anni di vita del nuovo teatro, non durò a lungo. In queste pagine vengono finalmente a galla, nelle lunghe missive che si mandarono i due direttori (per iscritto il tono era più pacato e il discorso più motivato), le ragioni del sempre più insanabile conflitto: che era in sostanza legato a due diversi metodi di concepire la messinscena (più letteraria e rispettosa del testo nel caso di Nemirovic, più inventiva nel caso di Stanislavskij), oltre che a due modi molto distanti di pensare al repertorio, classico e contemporaneo, di valutare i collaboratori, di sovrintendere all'organizzazione. Come si sa, Nemirovic era amico fraterno di Cechov, che all'inizio annoiava Stanislavskij, sosteneva Gor'kij, che a Stanislavskij sembrava troppo rozzo. C'era anche, tra loro, una differenza sociale, che poi la Rivoluzione annullò: Nemirovic era un intellettuale che viveva del proprio lavoro, Stanislavskij era figlio di industriali che faceva teatro per hobby e per anni ricevette compensi simbolici per il proprio mestiere. La rottura avvenne, definitiva, ferma, durissima, ma senza clamori, con grande dolore e con grande rispetto: ognuno firmò i propri spettacoli, affrontando successi e insuccessi e continuarono a condividere la direzione del teatro. Anche sull'episodio dello Studio di via Povarskaja (che segnò il ritorno, per pochi mesi, di Mejerchol'd al Teatro d'Arte, da cui si era allontanato per insanabili contrasti con Stanislavskij), l'epistolario offre materiali molto importanti: sfata la leggenda che Nemirovic fosse del tutto contrario. Era favorevole sia al ritorno di Mejerchol'd sia al progetto di un gruppo di lavoro autonomo dal teatro: fu contrario al risultato e al sistema di prove che Mejerchol'd voleva introdurre. Il secondo volume, che va dal 1908 al 1922, è altrettanto appassionante: ormai i due registi lavorano in completa autonomia. Ci sono lettere di grande interesse sul periodo di lavoro sul mitico *Amleto* con la regia congiunta di Gordon Craig e Stanislavskij. E qui Nemirovic fa miracoli di diplomazia per appianare i contrasti, per risolvere i problemi tecnici di uno spettacolo complessissimo, per ridurre i tempi e arrivare alla conclusione. Sono anche gli anni di alcuni suoi spettacoli molto discussi: per esempio la fedelissima riduzione in due serate de *I fratelli Karamazov* del 1910, che suscitò l'indignazione sia di Mejerchol'd che ormai non credeva più al teatro della parola, sia di Gor'kij che rifiutava, da marxista militante, il misticismo del testo dostoevskiano. Sono infine gli

anni della Rivoluzione: e anche qui l'epistolario porta nuova luce sul ruolo di Nemirovic nella vita teatrale del periodo 1918-1922. Partecipa attivamente alle riunioni con i rappresentanti del nuovo governo, con i sostenitori di una svolta radicale nella gestione della vita artistica (fra i quali c'è l'ex allievo Mejerchol'd), sostiene la necessità di conservare il repertorio classico in attesa di qualche nuovo autore valido, chiede per il Teatro d'Arte (che era a gestione privata) lo stesso statuto dei teatri ex-imperiali, rivendica, una volta approvata la statalizzazione di tutti i teatri, libertà di scelta nel repertorio e minimo controllo politico. Negli anni della Rivoluzione Nemirovic è, certo, un uomo dei vecchi tempi: non si schiera dalla parte dei bolscevichi, non ha lo slancio, l'ardore di un Mejerchol'd o di un Majakovskij. Ma è amico di lunga data di Lunacarskij, commissario del popolo per l'istruzione, anche lui, come Nemirovic, autore di drammi: con lui ha frequenti contatti e scambi di vedute sul futuro del teatro. Il 1922 è anche l'anno della tournée europea (Berlino, Parigi, Praga, Zagabria) e americana del Teatro d'Arte: un trionfo che è quasi tutto tributato a Stanislavskij, mentre Nemirovic sulla stampa quasi non viene citato. Ma la sorpresa e l'indiscutibile novità sono i due ultimi volumi. Terzo, 1923-1937: l'era sovietica, la lotta con i burocrati, la continua minaccia di censure e divieti, la scalata al potere degli artisti proletari che vogliono rovesciare, eliminare gli "accademici". Ci furono momenti difficilissimi: ma Nemirovic non si scoraggiò. E lo dimostrano le sue scelte, le sue attente prese di posizione, i suoi cauti appelli ai politici per risolvere delicate situazioni pubbliche e private (in teatro ci furono arresti di attori e di familiari, Nemirovic cercò di intervenire). Anche all'interno del teatro dovette subire aggressioni e umiliazioni. Lo stesso Stanislavskij gli voltò le spalle quando si trattò di difendere nel 1926 lo Studio Musicale da Nemirovic fondato nel 1919 e fatto crescere con straordinario amore.

Gli anni delle purghe staliniane

È appassionante seguire nella corrispondenza come Nemirovic si destreggi all'inizio degli anni '30, quando cominciano le purghe e aumenta la pressione politica sulla cultura. Il quarto volume contiene le lettere degli ultimi cinque anni: Stanislavskij muore nel 1938, Nemirovic rimane solo. Intorno si fa un vuoto terrificante: Mejerchol'd fucilato, Tairov costretto al silenzio, Ejsenztejn obbligato a lavorare sotto il costante controllo della censura, Prokof'ev che deve consegnare ogni foglio dello spartito di *Guerra e pace* al Comitato di controllo, Sostakovic ingiuriato per la sua *Lady Macbeth del distretto di Mcensk*, la campagna contro i "formalisti" che raggiunge vette di inaudita violenza. E tuttavia il Teatro d'Arte, grazie a Nemirovic, continua, con spettacoli rigorosi, tradizionali (alcuni classici come *Che disgrazia l'ingegno* di Griboedov o la riduzione di *Anna Karenina*, qualche autore contemporaneo come Leonov, Pogodin, Trenev) fino all'ultimo Cechov di cui si è parlato, il miracoloso ritorno di *Tre sorelle*, che è un clamoroso successo alla vigilia della catastrofe bellica. In Italia di Nemirovic oggi non c'è traccia: e si che nel 1933 venne da noi a lavorare, firmò tre regie con Tatiana Pavlova, fra cui un *Giardino dei ciliegi* che lo stesso regista considerò tra le sue prove più riuscite. Vista l'importanza e la quantità dei nuovi materiali, non dovrebbe essere difficile colmare questa lacuna. ■

L'allegria di Arlecchino

per fare la Rivoluzione

di Ugo Ronfani



L'Arlecchino "storico" di Strehler gira da mezzo secolo per il mondo. Benissimo: ma sarebbe ora di togliergli la patina celebrativa, estetizzante, museale per reinventargli una funzione attiva, di rottura, nella cybersocietà in cui ormai viviamo: un Marx ridens, perché no?

Nel triste autunno dei tagli al Fus e dello sciopero dei teatranti, fra le minacce del ministro Buttiglione di dimettersi e la richiesta del premier Berlusconi di verificare l'operosità degli ottocento dipendenti della Scala a suo parere poco efficienti, il direttore del Piccolo Sergio Escobar ha suggerito, in un'intervista al *Corriere della Sera*, che qualche ministro prenda un aereo di linea per Los Angeles, meta l'Università di Berkeley, culla della contestazione mondiale, per constatare *de visu* quali trionfali accoglienze il pubblico, giovani in testa, riserva all'*Arlecchino servitore di due padroni* di Strehler, nell'interpretazione dell'intramontabile Ferruccio Soleri. A riprova - ha aggiunto - che l'importanza del teatro va ben oltre le miserevoli questioni budgetarie, per incidere fortemente sull'immagine culturale di un Paese. Ne siamo convinti, l'abbiamo detto e Escobar lo sa. Ciò premesso, la questione dalla quale era partito lo sfogo di Escobar - il perdurante trionfo dell'*Arlecchino* di Strehler nel mondo - ha, obiettivamente, dei limiti. Perché da quel lontano 1947 in cui Strehler aveva allestito in piena autonomia di approccio *Il servitore di due padroni* di Goldoni, andando con grande libertà creativa alle sorgenti della Commedia dell'Arte, molt'acqua è passata sotto i ponti. E oggi - se non vogliamo ridurre la storia del teatro ad una attività ripetitiva, museale, accademica - non possiamo non chiederci che ne è di questo *Arlecchino* storico: se uno spettacolo filologicamente ineccepibile, che tanto ha contribuito nelle sue varie edizioni a tenere alto il prestigio del Piccolo nel mondo, è ancora in grado di accreditare la figura della maschera, e del giullare dalla quale proviene, nella società mediatica, in un teatro multicode come l'attuale che mescola categorie e generi, fuori e oltre gli stereotipi della tradizione.

Gli credi: Fo, Rossi, Bergonzoni

Un convegno tenutosi al milanese Teatro Olmetto, dove il giovane direttore Eugenio de' Giorgi porta avanti con mezzi limitati ma con molto entusiasmo un tentativo di rigenerazione della Commedia dell'Arte, mi ha permesso di introdurre il discorso, non so se eccentrico, temerario o provocatorio, del futuro della maschera che, con Moretti prima e ora con Soleri, continua a tenere alta la fama di Strehler e del Piccolo. Detta in tutta semplicità, la domanda che ho cercato di porre al convegno, era la seguente: può ancora vivere, Arlecchino, una nuova giovinezza? Ritrovare, intendevo dire, la violenza icastica delle sue origini medioevali, quando era un diavolo buffone e giramondo prima di diventare uno Zanni nelle piazze e nelle corti? Può ridiventare, com'era stato nella Commedia dell'Arte, una maschera specchio della mutata cybersocietà attuale? Oppure dobbiamo accontentarci di frequentarlo come l'italico, storico stereotipo del-

l'arte di arrangiarsi, studiarlo come una venerabile mummia nelle biblioteche e nelle università, scopercchiando come tombe i canovacci di Zan Ganassa, del Biancolelli, del Martinelli o del Gherardi: e accanirci a discutere di analogie e affinità con il fool scespiriano o con il terragno Ruzante, per poi perpetuare le stilizzazioni manierose della Commedia dell'Arte o della riforma goldoniana? Riconosco che la domanda è parzialmente retorica, perché tentativi di modellare sociologicamente nel tempo Arlecchino non sono mancati, con il Gherardi ad esempio che ne fece una specie di sanculotto con quasi un secolo di anticipo, o con le varie identificazioni trasformistiche nei Truffaldino, Nespolino, Bertolino, Fagiolino, Traccagnino e via dicendo, con le versioni rabelaisiane dei francesi o quelle epico-comiche alla don Chisciotte in Spagna. Fino alla reinvenzione antropologica di Reinhard negli anni Venti del Novecento, fino alle trasformazioni operate sulla scena francese da Jouvet e Barrault affrontando Molière e Marivaux, o all'operazione di Strehler, appunto, che ora partito dalla stilizzazione fantastica della Commedia dell'Arte per arrivare, in una temperie brechtiana, al realismo critico degli allestimenti successivi.

Origini giullaresche

E inoltre, in questa reinvenzione sociologica della maschera di Arlecchino non possiamo dimenticare i contributi di studiosi contemporanei come Ferruccio Marotti, di Dario Fo che l'ha ricondotta con intenti satirici alle origini giullaresche, di attori veneti e no che si sono smarcati dallo strehlerismo di Moretti e di Soleri, fino al Bartoli e al giovane de' Giorgi. In questa situazione (fortunatamente) mobile è però accaduto, come sappiamo, che da più di mezzo secolo lo spettacolo del fondatore del Piccolo Teatro ha influenzato, anzi soverchiato per qualità tutte le altre imprese di spettacolo e di studio dedicate alla maschera. E, grazie alla longevità sorprendente di Soleri, continua a imporsi in giro per il mondo, a tenere le ambasce di Escobar, come un canone per eccellenza e, insieme, come biglietto da visita dello Stabile milanese. Da allora, girando per il mondo anche dopo la morte di Strehler, nelle ultime versioni con Soleri curate con spirito "missionario" da Battistoni, lo spettacolo ha assunto fatalmente, col tempo, una patina celebrativa, e estetizzante. Ma nel frattempo il teatro, fatalmente, è cambiato, nei contenuti e nelle forme; giullari, maschere e fool possono essere considerati oggi, per certi aspetti, Jarry o Ionesco, Fo o Paolo Rossi, Bergonzoni o Bisio o Montesano e - perché no? - Beppe Grillo. Ed è fin troppo evidente che se

gli espedienti dell'Arlecchino della Commedia dell'Arte, nel suo guizzare fra le tribolazioni del vivere, possono essere assunti tuttora come tragicomiche, persistenti metafore della condizione umana, è altrettanto evidente che il suo rapporto con il mondo è completamente cambiato.

Il sovversivo del terzo millennio

Ma il problema di un "aggiornamento" della maschera esiste, e qualcuno comincia a rendersene conto. Ad esempio il regista emiliano Marco Martinelli, del Teatro delle Albe: che nella sua rielaborazione goldoniana *I ventidue infortuni di Mor Arlecchino*, centrata sulla figura singolare di un Arlecchino africano, con un buon successo di pubblico e di critica ha saputo trasfigurare le tribolazioni della maschera nelle angustie di un immigrato. Per arrivare al dunque: non è forse venuto il momento di assegnare ad Arlecchino, nel teatro di oggi e di domani, non soltanto la funzione di personaggio metaforico, in una pur nobile funzione decorativa o museale, per farne invece, con la sua carica vitale, non dico una sorta di "eroe positivo" ma, quanto meno, l'espressione di una rottura degli schemi della società globale, tecnologica, mediatica, consumistica, virtuale e alienante nella quale ci muoviamo in Occidente? Non più icona, simbolo, metafora o stereotipo insomma, ma espressione di una eversione "dal basso": a costo di dover rinunciare al suo vestito di pezze colorate e di inventare un arsenale aggiornato di trasgressioni o ribalderie. Che senso ha avuto per me proporlo, nella sua rigenerazione, come il possibile artefice di una "rivoluzione allegra"? Significa tener conto, anzitutto, di alcune cose epocali: per esempio, che la violenza non è più rivoluzionaria (vedi gli anni di piombo e il terrorismo, fenomeni di barbarie e non di progresso); che la lotta di classe non la si fa più, in Occidente, applicando il marxismo-leninismo o imitando il Che, ormai ridotto a icona giovanilistica della società dei consumi. Che nella società globale, quella del G 8, la lotta fra le classi ha caratteristiche geopolitiche del tutto nuove, e dimensioni



In apertura Ferruccio Soleri in Arlecchino, sensore di due padroni di Goldon (regia di Giorgio Strehler, in questa pag. Claudio Bisio da piccolo vestito da Arlecchino; nella pag. seguente Mor Arcafiang in *I ventidue infortuni di Mor Arlecchino* (foto: Marco Casati).

soprannazionali. Che è tutto il sistema delle relazioni fra capitale e lavoro ad essere cambiato nel mondo, e a interferire - vedi il Medio Oriente - con conflitti economici, di civiltà o addirittura di religione. C'è nella nostra epoca una perdita della memoria storica (qualcuno ha parlato addirittura di fine della storia); c'è una vistosa archiviazione delle ideologie di classe, di miti rivoluzionari e di figure di contrasto e di rottura, da Marx a Brecht. "Strane" rivoluzioni avvengono oggi con l'accesso alle tecnologie, con la ciber-informatica, sfondando i mercati come sta facendo la Cina; sostituendo agli assoluti hegeliani un relativismo che conduce ai confini dell'assurdo. Si sono fatte e si fanno, queste "strane" rivoluzioni, con gli Angry Men della scena inglese, con Kerouac, Ginsberg, i beat di San Francisco e da noi con gli scrittori "cannibali"; si fanno con il rock, il virtuale mediatico e cose del genere. Ma, soprattutto, queste rivoluzioni del Terzo Millennio si fanno con armi nuove che sono il comico, l'ironia, il grottesco. Senza scenari profetici, senza tensioni epiche, irridendo agli stereotipi che venivano presentati come valori assoluti. Che cosa c'entra, tutto questo, con la speranza che Arlecchino, rigenerato, possa essere chiamato a promuovere una "rivoluzione allegra"? Secondo me, c'entra. Ideologia pietrificata, nel nuovo contesto il marxismo è morto. Dunque, non più *Il Capitale* come arma rivoluzionaria; e neppure le utopie di Bakùnin e Caffero, le strategie leniniste, il *Libretto rosso* di Mao e annessi e connessi. Oggi conta invece - per usare una nota immagine di Lenin - l'invenzione della singola talpa umana nel sottosuolo ciber-sociale: ed è qui che riappare giustappunto Arlecchino, con il suo individualismo vitale, la sua capacità di

attraversare come la salamandra le traversie della vita, la sua astuzia nel difendere il diritto elementare a esistere. Con il suo irrispetto, con il suo giocare a dadi con la sorte. Il prototipo, così, si reincarna nella persona alienata, ribelle, esclusa dalla cybersocietà, ammessa solo a fruire delle briciole e del cascami del consumismo mediatico. Non si può escludere, beninteso, che nella parte ancora buia del mondo (come noi continuiamo a considerare, non si sa perché, il Sud Est Asiatico, l'America Latina, l'Africa) Arlecchino possa partecipare, domani, alle "rivoluzioni" come le avevano immaginate Marx, Bakùnin, Lenin o il Che. Ma qui in Occidente la rivoluzione di Arlecchino non può che essere "allegra"; qui egli potrà farla soltanto usando lo sberleffo, la disobbedienza, l'ironia, il grottesco, l'astuzia, il doppio gioco. ■



Centro Santa Chiara di Trento

Favole dalla

È arrivata a Trento nell'ambito di un progetto triennale *Al limite al confine*, il Teatro nazionale delle marionette Skazka (Fiaba) di Abakan. E' questa la capitale della Khakassia un piccolissimo stato indipendente che aderisce alla Federazione russa, di 575.000 abitanti, grande poco più di due volte la Lombardia, situato nel sud della Siberia dove la temperatura, d'inverno, raggiunge i 50° sotto zero. Vi sono praticate quasi tutte le religioni e la popolazione appartiene a vari ceppi (slavi, tartari, mongoli), è ricca di tradizioni che influiscono sulla natura degli spettacoli della Compagnia. Terra di confine più vasta del mondo, la Siberia, dunque, è stata scelta per dare vita al primo appuntamento del progetto, curato da Mimma Gallina, che tiene come linea guida il concetto di confine, nei suoi molteplici significati, politico-giuridici, simbolici, metaforici. Non solo spettacoli in programma, ma anche un pomeriggio di studio che ha visto la presenza, oltre che di Mimma Gallina, anche del ministro della cultura della piccola repubblica autonoma, Svetlana Okolnikova, il regista della compagnia, Evgeny Ibragimov, Mario Dani, preside della Facoltà di Sociologia, di Trento, Fausto Malcovati, docente di letteratura russa all'Università di Milano, Fernando Orlandi della Società di studi dell'Europa Orientale di Napoli e Irina Miagkova, critica teatrale di Mosca. Si è svolto inoltre un seminario della durata di tre giorni, tenuto dalla compagnia e rivolto a tutti, al quale hanno partecipato numerose compagnie di animazione. Il lavoro che conduce il Teatro Skazka dal 1979 (promotore anche di un festival internazionale delle marionette), è molto interessante, è da anni che in Italia non arrivava una grande compagnia dell'area della ex Unione Sovietica. Fino agli anni '80 avevamo la possibilità di assistere alle rappresentazioni della compagnia dei burattini di Mosca diretta da Sergej Obrastzov, ma da allora, a parte piccoli gruppi che riscoprivano le antiche tradizioni russe, spesso legate alla tradizione di Petruska, non abbiamo avuto la possibilità di seguire il lavoro e soprattutto la ricerca che in quei Paesi di sta conducendo. Ricordiamo che con la Rivoluzione d'Ottobre, cambia anche il mondo del teatro di animazione e, in particolare, il teatro diretto da Obrastzov svolse un'opera di rinnovamento che è stata di grande importanza per noi. I grandi innovatori della scena italiana di questo settore, Maria Signorelli e Otello Sarzi, per rimanere nell'ambito del teatro dal vivo, traggono da lui ispirazione per i loro spettacoli, rielaborandone tecniche e temi. Di madre russa (medico personale di Eleonora Duse), la Signorelli conosceva la lingua, fu tra i fondatori dell'Unima e frequentava i teatri dell'Est europeo, mentre il partigiano Otello Sarzi frequentava gli

Khakassia

Primo appuntamento
del progetto triennale
"Al limite al confine"
dedicato alla Siberia

di Remo Melloni



Un'immagine di
Presso il mare blu, ispirato alla Favola del pescatore e del pesciolino di Puskin.

ambienti che avevano promosso l'arrivo, fin dagli anni '50, della compagnia di Mosca in Italia. Grazie soprattutto alla scuola russa, insomma, le compagnie italiane affiancano alla tradizione, un nuovo modo di concepire lo spettacolo certamente più vicino al gusto e agli interessi del pubblico che rapidamente sta cambiando. L'arrivo della compagnia siberiana in Italia è un fatto importante, proprio per il suo alto livello artistico. A differenza di Obrastzov, il gruppo utilizza tutte le tecniche (burattini, marionette, teatro su nero, integrandoli anche col teatro d'attore), ne sviluppa le tematiche facendo tesoro dei risultati raggiunti dall'*ancient régime*, ma cercando di riconnettere l'antica tradizione con il nuovo e soprattutto ponendo attenzione alle esigenze del pubblico contemporaneo. Si riscoprono le antiche fiabe sia popolari sia classiche ma si legge anche criticamente la realtà di oggi, i problemi legati al consumismo e all'ecologia, non in modo moralistico ma con humour sottile e arguto. E sempre tenendo ben presenti quelli che sono i linguaggi del teatro di animazione (da noi spesso ignorati), dove l'oggetto animato deve dire e fare cose che l'attore, anche mascherato, non può dire e non può fare in modo credibile. Il tutto eseguito con una precisione tecnica difficilmente rintracciabile in molte compagnie di oggi. Tre gli spettacoli portati. *Il vecchio e la lupa*, fiaba popolare circassa, messa in scena con la tecnica dei burattini a stecca della tradizione caucasica, recitato in russo e rivolto ad una platea, a Trento, di bambini (ma l'attore Andrea Castelli ha brevemente raccontato, prima dello spettacolo, la trama).

Come spesso accade, mentre gli adulti hanno avuto, a volte, qualche difficoltà di comprensione, i bambini hanno interagito con lo spettacolo dialogando disinvolti con gli attori russi, e sembravano cogliere appieno la storia. Gli altri due spettacoli, *Presso il mare blu* e *Anathanatomania* (La mania dell'immortalità) non hanno arrecato problemi di lingua, poiché erano senza parola o con poche e brevi didascalie in italiano. Il primo, ispirato alla celebre *Favola del pescatore e del pesciolino* di Aleksandr Puskin, utilizza la tecnica del teatro su nero con rapidissimi cambi di scenografia, pupazzi estremamente espressivi. Il racconto contiene numerosi rimandi all'egoismo e alla avidità umana, temi anche oggi molto attuali, con soluzioni registiche decisamente interessanti; il mare dove vive il pesciolino, ad esempio, occupa tutto il boccascena del teatro, uscendo dallo spazio ristretto della scatola nera. Il secondo, è costituito da una serie di aforismi "sceneggiati" e ripercorre la storia dell'uomo e dei suoi torti nei confronti della natura, dalla sua nascita, passando attraverso il diluvio universale fino ad arrivare alle scoperte scientifiche, alle recenti guerre, al contemporaneo squilibrio ambientale. Il tutto però in modo ironico che lascia aperta la speranza per un mondo migliore. Accompagnato da musica dal vivo, questo spettacolo, raggiunge momenti di poesia pura, dove l'oggetto animato è icona che rappresenta tutte le società del mondo proponendoci situazioni e problemi del nostro vivere quotidiano. Il prossimo appuntamento del progetto, nell'autunno 2006, sarà dedicato alla Turchia fra Europa e Asia ■

DOSSIER



PENISOLA

a cura di Roberta Arcelloni

Cent'anni fa a Foxrock, nella contea di Dublino, il 13 aprile 1806, un Venerdì Santo, nasceva Samuel Barclay Beckett, uno fra i maggiori scrittori del Novecento, radicalmente innovativo nel linguaggio e nei contenuti della sue opere sia di prosa sia drammatiche. Una personalità complessa, timida e schiva fino alla patologia ma profondamente generosa, fortemente incline alla depressione ma dotata di uno straordinario, acutissimo senso dell'umorismo, con cui ha sistematicamente smontato l'esistenza e i nostri affanni umani. Con il suo *En attendant Godot*, andato in scena il 3 gennaio 1953 nel piccolo Théâtre de Babylone di Parigi segnò una svolta radicale nella storia della drammaturgia. La sua fortuna in Italia inizia presto e da allora alberelli scheletrici, lande desolate, bidoni-ospizi della spazzatura, vagabondi in bombetta, donne interrate, ombrellini infuocati, bocche spalancate senza volto sono diventate immagini non solo del suo teatro ma anche metafore della nostra vita

BECKETT

di Luca Scarlini

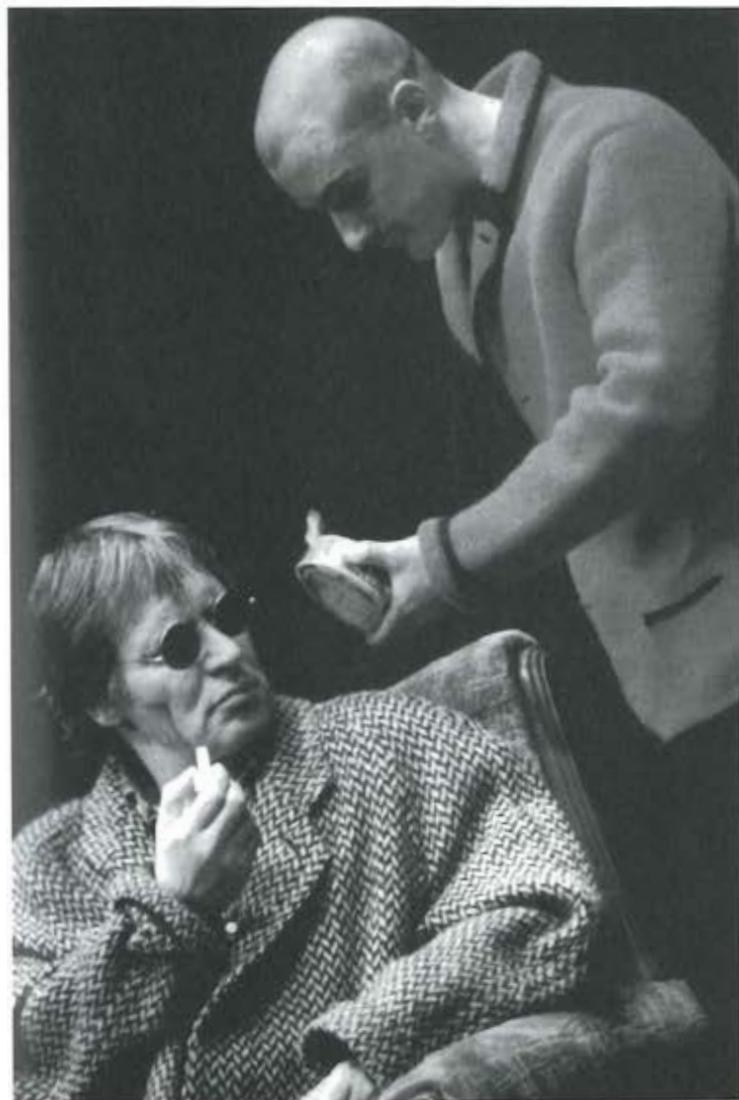
Il centesimo compleanno di Samuel Beckett chiama in tutto il mondo a un generale fare il punto, in un susseguirsi di dossier, con qualche nuova edizione significativa (in Italia, tra l'altro, con l'opportuna riproposta di una silloge del *Teatro*, curato a suo tempo da Paolo Bertinetti per la Biblioteca della Pléiade, nella collezione economica Et di Einaudi), mentre il *coté* biografico resta fermo al monumentale quanto discusso volume di James Knowlson *Una vita*, edito in Italia nel 2001. Continua quindi e si precisa, come accade per regola nelle scadenze d'anniversario, la verifica dei repertori e delle scelte ispirati da uno degli autori che ha influenzato in modo decisivo il modo di fare teatro del secondo Novecento. In una percezione globale complessa, ogni paese ha una situazione diversa: tutti i percorsi sono però legati in qualche modo alla gestione severa e spesso miope del gruppo di persone che dirige il *trust* responsabile dei diritti, con varie ramificazioni per tutto il globo. In Inghilterra il controllo è stato totale, pervasivo, non per caso è praticamente impossibile vedere, da decenni, una produzione da parte di un gruppo giovane, per quanto affermato. Anni di questa situazione "protezionistica" fanno sì che il drammaturgo irlandese sia presentato in edizioni decisamente classiche basate sul richiamo di grandi nomi cinematografici e televisivi, di cui è buon esempio la versione di *Aspettando Godot* del 1987 diretta da Peter Hall, con Ben Kingsley e Alan Howard. Le richieste di coloro che autorizzano le rappresentazioni, che hanno inibito tra l'altro la diffusione di *Eleutheria*, straordinaria prima *pièce* dello scrittore riscoperta negli anni '90, di difficile reperibilità e ancora inedita da noi, prevedono in generale il rispetto pedissequo di ogni minima didascalia (in specie per quel che riguarda le indicazioni di *gender*, ma anche per la definizione dello spazio), con casi noti di censura, tra cui spicca la celebre edizione di *Footfalls*, con Fiona Shaw diretta da Deborah Warner, cancellata a pochi giorni dall'andata in scena, per un tentato cambio di destinazione di alcune battute, con un celebre comunicato dell'Estate che recitava: «la vita è troppo breve, ma senz'altro quella signora non dirigerà mai più Beckett». In Italia il controllo è stato ben presente, ma in termini di solito meno drastici. Eppure Remondi e Caporossi non poterono presentare la loro

edizione di *Giorni felici* realizzata nel 1970, ma non andata in scena, progetto su cui il duo è tornato a molti anni di distanza nel 2005. Una simile forma di censura senz'altro non si è abbattuta sui numerosi "liberamente ispirato" o "omaggio a" che fanno bella mostra di sé nei registi, andando ad alimentare un catalogo che è ormai ricchissimo. Complesso è il discorso sulla libertà di adattamento di un autore, ma nessuno più del creatore di *Aspettando Godot* ha disseminato le sue scritture di possibilità alternative e di icone multifunzionali, destinate a tornare negli snodi principali della ricerca scenica. L'avanguardia ne ha sempre largamente beneficiato, come ben dimostra l'ombrellino in fiamme di Winnie destinato a furoreggiare al tempo del teatro-immagine. Esso si ritrova infatti in primo piano in scene cardine sia di *The Deafman's Gance* di Bob Wilson, che de *La donna stanca incontra il sole*, alle origini de *Il Carrozone*, che aveva usato frammenti da *Aspettando Godot* anche in *Morte di Francesco*, ricomparendo poi anche in un lavoro di Memè Perlini, come una sorta di immagine-feticcio di un'intera generazione. Peraltro, come spesso accade, l'autore stesso, assai attento alla destinazione

regia di Luciano Mondolfo

IL PRIMO GODOT visto da D'Amico

«È arrivato Godot» pare che sui nostri palcoscenici fosse una locuzione di gergo; la troviamo citata negli appunti di uno specialista in materia, il compianto Gino Viotti. Ma il suo preciso significato confessiamo di ignorarlo, doveva probabilmente riferirsi all'atteso avvento d'un portatore di benefici. Adesso Samuel Beckett, scrittore francese di nazionalità irlandese, ha assunto il termine come titolo d'uno dei più incongruenti e sconcertanti dialoghi che ci sia mai accaduto di ascoltare da una ribalta; e che tuttavia a Parigi e altrove ha incantato non solo una certa critica ma moltissimo pubblico, per lunga serie di repliche. Segno che un senso deve *trarsene*, e sia pur vagamente: quale? I due interlocutori sono come chi dicesse due *clowns*, ma assurti a simboleggiare, come par divenuto in uso, la miseranda umanità: due spettrali cialtroni, sperduti su una scena raffigurante un sentiero che attraversa una landa senza contorni: unico accessorio, un alberello scheletrito. E che cosa fanno questi due derelitti, sprovvisti di tutto al di fuori dei cenci che indossano, e delle scarpe che stentano a levarsi nelle soste del loro eterno vagabondaggio? Fanno quel che fanno tutti i *clowns*, ossia cianciano del più e del meno, senza capo né coda, aspettando Godot, vale a dire l'arrivo di Qualcuno da cui attendono non si sa bene che cosa ma insomma qualcosa: il fine, se non la fine, della loro vuota esistenza: o forse, la Felicità? La spiegazione del Mistero? La rivelazione del Perché? È stato osservato che Godot, in inglese, ha per radice God, e cioè Dio; è stato notato che, per descrivere le sembianze dell'Atteso, uno degli interlocutori mostra d'immaginarselo non diversamente dalle consuete figurazioni dell'Eterno Padre. Ma non andiamo troppo in là, e non facciamo questioni grosse, di religione o d'irreligione, specie a proposito d'un autore irlandese. Fatto sta che Godot non arriva. ... E anche arriva, o meglio attraversa la scena, pure due volte, un signore corpulento, tronfio e crudelmente imperioso, che si trascina legato con una corda al collo una specie di residuo umano, un essere indefinibile, disossato, spremuto, sfinito dai bagagli che porta, e tuttavia costretto non solo alle fatiche servili ma a un certo momento anche a "danzare" e poi a "pensare" ad alta voce: chi sono costoro? La carnalità paga alle brute soddisfazioni della materia, e l'intellettualità fatta sua schiava? Il simbolo non è molto chiaro: e la sua duplice apparizione si dilegua senza lasciar traccia. Sicché i due vagabondi, che avevano guardato più volte allo stecchito alberello del fondo come al solo mezzo d'evasione e cioè di suicidio, ma sempre riconoscendolo troppo esile per impiccarvisi, vi rimangono accanto ad aspettare Godot. Impossibilità d'una catastrofe come d'una catarsi; impossibilità d'una tragedia. Niente è avvenuto, niente può avvenire, niente avverrà ... Non abbiamo assistito a nessuna delle sue lodate rappresentazioni straniere: ma, trattandosi di *clowns*, sarebbe lecito pensarla come un séguito di battute fra spappolate ed estrose, lanciate con sì pirotecnica foga da non dar tempo di rifletter sulla loro incongruenza, anzi insinuando il sospetto d'un senso arcano sotto la loro fosforescente vacuità. Ci è parso invece che Luciano Mondolfo - ben conosciuto sia come attore fra i nostri più intelligenti e colti, sia come regista nientemeno che dei "Gobbi" - abbia preferito insistere sulla sostanza umana dei due sperduti eroi, ingegnandosi a conferire alla loro presenza e al loro colloquio un tanto d'accettabile realismo. Ed è su questa linea che l'arcinoto Marcello Moretti e il men noto ma ottimo Claudio Ermeli ci hanno dato, dei due interlocutori, un disegno incisivo e minuto, dai tratti aspri e desolati. Dal canto suo Vittorio Caprioli, nella carnale sufficienza del grasso sfruttatore, ha tenuto la scena con le più marcate accortezze del suo macchietismo; avendo per contrapposto la fragilità di Antonio Pierfederici, bravissimo nell'esangue, spirante figurazione dell'Intelligenza fatta schiava... (tratto da *Aspettando Godot al Teatro di Via Vittoria*, 23 novembre 1954, in Silvio D'Amico, *Cronache del teatro*, Laterza, 1964).



dei suoi testi, si trovò in varie occasioni a concedere possibilità di rappresentazione impreviste dai suoi agenti, come accadde nella questione scatenata da Clara Colosimo nel 1966, che aveva iniziato uno sciopero della fame in piena regola per avere i diritti di *Giorni felici*.

L'occhio belva della telecamera

Il repertorio beckettiano italiano, di cui avevo tentato di dare un primo censimento in *Un altro giorno felice*, edito da Maschietto & Musolino nel 1996, assomma a centinaia, migliaia di titoli, con linee diversissime di interpretazione, che seguono fedelmente anche le mode delle stagioni che si susseguono. Evidente è la ricorrente linea di riferimento al concetto, basilare, dell'occhio belva della telecamera, attivo tanto in *Come è* dei Magazzini (1987), quando ne *L'occhio belva* di Motus (1994). Molti sono stati infatti gli spettacoli segnati da diverse visioni, da una lotta per l'imposizione di un punto di vista, da un rincorrersi di piani della rappresentazione che si elidono. Dall'altra parte i testi maggiori sono anche divenuti parte del canone, appannaggio di attori tradizionali in versioni classiche, talvolta innescando bizzarre risonanze cechoviane o pirandelliane. Molti sono poi stati gli appuntamenti con nomi importanti della scena, come è il caso dell'unica incursione strehleriana con *Giorni felici* interpretato da Giulia Lazzarini (1982), o Carlo Cecchi nel suo notissimo *Finale di partita* del 1995. Se si dà la possibilità di individuare una tradizione

italiana, nella molteplicità di possibili interventi, essa è reperibile forse nella dimensione di un'immediata ricezione di questo repertorio nelle sue potenzialità comiche, fenomeno specifico di grande interesse, non condiviso inizialmente da altri palcoscenici europei. La prima versione di *Aspettando Godot* presentata a Roma al Teatro di Via Vittoria nel novembre 1954 per la direzione di Luciano Mondolfo pone un esempio inequivocabile. Marcello Moretti, l'Arlecchino strehleriano, insieme a Claudio Ermelli incarnava la coppia Didi-Gogo, Antonio Pierfederici era un Lucky astratto e Vittorio Caprioli un Pozzo squisitamente cabarettistico, a fianco di Maurizio Landi, cui toccavano le battute del ragazzo. Da allo-

ra in poi le bombette e i cappelli tondi, le gag a ripetizione, e in sostanza tutto l'armamentario del cinema muto, facilmente ibridabile con una vaga memoria della Commedia dell'Arte, si sono susseguiti. Quegli elementi, usati in modi diversissimi, erano in spettacoli importanti come *Finale di partita* secondo Aldo Trionfo con un giovane Paolo Poli come inquietante clown bianco (1959), in *Aspettando Godot* nella versione di Carlo Quartucci, in cui gli attori: Leo De Berardinis, Claudio Remondi, Rino Sudano e Maria Grazia Grassini si rifacevano alla comicità del muto (1964), come in *Atto senza parole* con Glauco Mauri (1966). Beckett spesso ha attratto interpreti che giungevano da una tradizione brillante, come è il caso di Laura Adani, cui toccò l'acclamata

prima di *Giorni felici* diretta da Roger Blin (1964), fino a una vera e propria disseminazione di comici nelle produzioni degli anni '80, con esiti più o meno felici, tra lampi di Pupella Maggio e impacci di Walter Chiari; nella stessa linea recentemente sono anche i riambientamenti firmati da Giancarlo Cauteruccio (che ora cura al Teatro Studio di Scandicci un'ampia stagione beckettiana), con *U juocu sta finiscien-nu*, versione di *Finale di partita* in calabrese incentrato sulla ricorrenza di gag. Il repertorio beckettiano si offre comunque a infiniti attraversamenti e molti ne hanno tratto materia di riflessione: dalle sue visioni si sono diramate opere diversissime, dalla memorabile simmetria ossessiva di *Winnie dello sguardo* (1978) di Sylvano Bussotti e Pier'Alli per e con Gabriella Bartolomei, straordinaria cantante-attrice che ripercorreva i gesti del personaggio all'interno di una scatola lignea, alle geometrie di *Dati*: 1) *il bianco* 2) *il silenzio*, 3) $\sqrt{2}$

dell'Accademia degli Artefatti (1995), che tornava sopra le straordinarie geometrie di *Quad*, memorabile lavoro di videodanza beckettiana, per giungere all'azione messa tra parentesi di *Doom* dei Kinkaleri (1996), che mixa frammenti con rimandi a Francis Bacon e immagini da riviste pornografiche e mediche. Allo stesso modo molti sono i drammaturghi che si sono confrontati con questo universo e Beckett è senz'altro un riferimento importante per la scrittura in contesti assai lontani tra loro, in una dinamica che riserva ancora numerose sorprese, mentre anche il mondo del teatro di figura attraversa questi territori da *Beckett e Bacon* del dottor Bostik, al felice *Finale di partita* di Teatrino del Giullare. ■



In apertura porcellana di Stephen Dee; nella pag. precedente Carlo Cecchi e Valerio Binasco in *Finale di partita* (1995), regia di Carlo Cecchi; in questa pag. Ferruccio Bigi, Riccardo Bini e Gabriella Bartolomei in *Winnie dello sguardo*, regia di Pier'Alli.

Beckett e l'avanguardia teatrale italiana



LEO REM & CAP e il mondo di Sam

di Massimo Marino

La vecchia foto mostra quattro figure bloccate in pose geometriche, circondate da un avvolgente fondale bianco. Sono clown, non c'è dubbio, in uno spazio che però pensa a *Punto, linea, superficie* di Kandinskij. L'albero è un lampione curvo; la corda che lega Lucky, a braccia aperte in primissimo piano, taglia diagonalmente tutta la scena. Pozzo è seduto su una sedia, con anfi, un vestito bianco, guanti e cravattino neri e una bombetta. È Claudio Remondi. Alla sua destra un allampanato Vladimiro, un po' Buster Keaton un po' Bonaventura di Tofano, si inarca con una mano in tasca e l'altra protesa verso il cielo. È Leo de Berardinis. La regia di questo *Aspettando Godot* rappresentato al Teatro Studio dello Stabile di Genova è di Carlo Quartucci. Gli altri due attori sono Rino

Sudano (Estragone) e Maria Grazia Grassini (Lucky). È il 1964, siamo agli inizi dell'avventura della sperimentazione teatrale italiana. Beckett è intinto nelle avanguardie europee e nella ricerca sui linguaggi, per inventare un nuovo teatro. Scrive il regista, nella relazione al convegno d'Ivrea del 1967:

«Il mio lavoro in teatro è nato sul terreno della ricerca del "linguaggio", ponendosi come obiettivo la necessità di contribuire al rinnovamento della drammaturgia, di rimettere in discussione il lavoro dell'attore, del regista, dello scenografo, dell'autore, e così via. Il primo inevitabile risultato fu la nascita di un "collettivo di lavoro" (...). Mi appariva chiaramente la totale insufficienza del vecchio naturalismo e dell'imitazione realistica che il teatro ufficiale aveva sviluppato fino al parossismo. I risultati di questo primo lavoro semi-

Aspettando Godot, diretto da Carlo Quartucci nel 1964, inaugura il felice rapporto del teatro di ricerca con lo scrittore irlandese che diventerà un nume tutelare, talvolta nasco-
sto, di alcuni tra i migliori artisti della nostra scena

clandestino ebbero importanza decisiva ai fini delle successive elaborazioni del linguaggio. Verificai come il *gesto*, espressione tipicamente autonoma dalla parola, divenga un mezzo straordinario di comunicazione, permettendo all'attore di sprigionare la fisicità della sua presenza» (in Franco Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia*, Einaudi, Torino 1977). Beckett viene assunto dagli esponenti della prima ricerca italiana come "partitura intellettuale", come occasione per un teatro contemporaneo nelle soluzioni formali e nei temi trattati.

Vladimiro verticale

Capace di sospendere o accelerare il gesto, come si chiede a Leo, che doveva dare a Vladimiro «una forma verticale, una linea sottile che segna continuamente lo spazio con curve e spostamenti da destra a sinistra e viceversa; i suoi gesti sono sempre minuziosi, delicati, preziosi». Estragone, invece, «ha uno sviluppo orizzontale: massa molle che saltella da un punto all'altro, movimenti grotteschi, rudi» (dal programma di sala dello spettacolo). La caratterizzazione estrema risulta intellettualistica a Ennio Flaiano: «L'interesse mostrato a Beckett per tre anni dai giovani della ripresa ha aggiunto della letteratura a un autore che ne impiega già tanta per conto suo... il primo scopo di Beckett, quello di mostrare due esemplari dell'umano in veste di clown, cioè chiaramente risibili, si stempera nella contemplazione letteraria e crepuscolare del clown stesso» (in Gianni Manzella, *La bellezza amara. Il teatro di Leo de Berardinis*, Pratiche, Parma 1993). Un altro testimone, nel recensire la ripresa romana dello spettacolo (con Cosimo Cinieri al posto di Claudio Remondi), realizzata per un "Festival Beckett" autogestito dalla compagnia nell'estate del 1965 in un campo tra le canne e le zanzare nell'ansa del Tevere a Prima Porta, in un paesaggio tra il campestre e il periferico con l'autostrada e la ferrovia che producono rumore di fondo,

riflessione in margine a uno spettacolo

IL PECCATO DI GOLA di Cesare Garboli

«**M**a sì, sto commettendo un peccato di gola» ghignavo nel taxi. Per quanto suoni paradossale, andavo a vedere *Finale di partita* di Beckett in uno slancio d'euforia, spinto da un assurdo presagio di godimento. Così vanno alla messa gli esteti della religione. Viaggiare nel nulla, regredire a zero, scendere nelle catacombe, specchiarsi in qualche derisoria metafora del deserto in cui viviamo può essere anche divertente, così come è doveroso, qualche volta, partecipare alle cerimonie funebri. Andare a caccia di Beckett fino a seppellirsi in uno scantinato del vecchio casamento del cinema Esperia a Trastevere (dove agisce la Compagnia della Comunità diretta da Giancarlo Sepe) non è di quelle gioie che uno persegue di proposito. Invece ero contento, m'aspettavo una sorpresa. Pensavo che il teatro di Beckett, da un pezzo a questa parte, ha cessato di essere un teatro dell'assurdo ed è diventato un teatro logicissimo. Che cosa ne consegue? Che invece di prendere Beckett come un drammaturgo, e di prestare credito ai suoi patetici colloqui col niente, ai suoi interrogativi taciuti, ai suoi lamenti assoluti, o alla riduzione ossessiva della realtà a un immenso sospiro insieme reticente e verboso di sopravvissuti ciechi, paralitici, zoppi o infermi di mente rivisitati da un passato misterioso, si potrebbe prendere Beckett, proficuamente, come un pittore d'avanguardia, un operatore formale, uno che "fa cose", magari un mediocre pittore "pop" di matrice surrealista, d'ispirazione sacra e di umor nero (non dico che Beckett lo sia, anzi non lo è affatto) il quale riempia una rappresentazione ammuffita con oggetti-simboli appartenenti a un mondo in disuso, scelti in soffitte dimenticate: il cane di pezza o di pelouche, i vetri rotti, la banana lasciata lì, un paio di rampini, due bidoni, la sedia a rotelle, il foulard della nonna, le cornici, e, naturalmente, la vecchia fotografia di famiglia ingiallita, ma scattata in tempi felici. Rispetto a questi oggetti-relitti, impolverate immagini di squallore che ci accompagnano nella nostra quotidiana discesa verso il nulla, cade in secondo piano il balletto verbale, il messaggio metafisico-esistenziale affidato ai non-sensi del dialogo. L'essenza del teatro di Beckett è il silenzio, come si conviene a un artista il cui gran sogno è quello di non essere, e quindi di denunciare la sciocca affettività dei nostri comportamenti "umani". A loro volta, gli oggetti di Beckett sono oggetti-giocattoli, sempre presenti, manipolati o evocati da personaggi che badano soprattutto a far passare il tempo. (...) Pregustavo dunque una regia surrealista, un *Finale di partita*, non solo notturno, e di luce artificiale, ma dove il cieco Hamm (Joyce) e il servo Clov (Beckett), anziché due esseri maledettamente "reali", fossero invece due immagini oniriche, due stralunate espressioni del profondo. La mia attesa è andata delusa, ma una sorpresa c'è stata lo stesso. Asciutta, sobria, semplice fino alla geometria, la regia di Sepe esprimeva un Beckett nostrano, amabilmente e disinvolatamente colorito. Nessun rilievo dato agli oggetti, trattati al contrario come strumenti di spiccia allusività. Se si potesse immaginarlo, un Beckett "giovane", dove il servo Clov era rappresentato da un ragazzone in maglietta albicocca e jeans carbone, il dolce e malinconico volto un po' greco attorniato da neri riccioli meridionali. Trasudante simpatia, questo Clov si muoveva come fosse investito da una luce naturale che piovesse dalle finestre aperte di casa nostra, una luce tutta mattutina e mediterranea. Davanti a lui, nobiluomo dispettoso e incattivito dall'immobilità, rampollo di famiglia patrizia e di vaga fisionomia fiorentina, un biondo e stempiato Hamm di profilo anemico e aristocratico ingaggiava stizzose ripicche, pietosi alterchi come tra paziente e infermiere. (...) Ma intanto un altro elemento dello spettacolo attirava la mia attenzione. Era il pubblico. Ricordo la prima volta che *Finale di partita* fu dato in Italia, al Teatro dei Satin per la regia di Andrea Camilleri. Sono passati quindici anni. Andai allo spettacolo con una mia giovane amica, insegnante universitaria di lingue romanze. Ne taccio il nome, ma non riesco a trattenermi dal riferire i connotati intellettuali. Era una signora tutta "cultura", fortemente impegnata a sinistra. La cultura penetrava in lei dappertutto, la permeava. Presiedeva all'educazione dei figli, non era estranea ai litigi col marito. Aria di Resistenza, libri di Lukács... Ho ragione di ritenere che la mia amica scriva oggi per qualche giornale femminista, e sottoscriva petizioni in favore dell'aborto. Aveva tutte idee giuste. *Finale di partita* fu per lei una rivelazione e una mazzata. «E così» diceva scuotendo il capo «è così». Un'identità non superficiale si andava delineando tra la "waste land" beckettiana e il suo privato orizzonte di vita. Sembrava che a un tratto le fosse mancata la terra sotto i piedi. Un rigoroso, faticoso edificio di certezze ideologiche si sfasciava. Che cosa risponderle? Da sé commentava quelle meste riflessioni il picchietto dei tacchi alti, rimbombante nella tiepida notte romana. (...) (da *In chiesa da Beckett*, 17 maggio 1973, in *Un po' prima del piombo*, Sansoni 1978)

definirà invece lo spettacolo «un Beckett per così dire "tirato in fuori", per quanto possibile logicizzato attraverso i mezzi di una teatralità mejercholdiana che tende a estrarre dal testo piuttosto che l'immobile angoscia di un oratorio fenomenologico, joyciano prima che kafkiano, la disperata e inutile danza di morte continuamente delusa e continuamente ripresa, dell'umanità sotto l'incubo dell'era atomica» (da un recensione di Bruno Schacherl pubblicata su *Rinascita* nel 1965, ora nella raccolta degli scritti del giornalista, *Il critico errante. Anni Sessanta e dintorni a teatro in cerca di Storia*, Le Lettere, Firenze 2005). Claudio Remondi si rivela come attore proprio nell'*Aspettando Godot* di Genova. Leo invece aveva già collaborato con Quartucci al precedente *Finale di partita* del 1963, dando corpo a un Clov mobilissimo in una scena ferma e materica, con Hamm inchiodato a un trono di stracci, Nagg e Nell invischiati in bidoni arrugginiti. «A gambe rigide, divaricate, con movimenti duri e taglienti, segna lo spazio continuamente formando e spezzando circonferenze, rette, diagonali, ecc.» recita il programma di sala. Sono spettacoli che esprimono la solidarietà ideale di una generazione inquieta all'immaginario di un autore che ha saputo descrivere la decomposizione di un mondo; rappresentano momenti di sperimentazione e di formazione di una lingua scenica, che quegli artisti si costruiscono per prove ed errori. Come ricorda Manzella, Leo in *Aspettando Godot* «cambiava dodici timbri di voce naturali, frutto di un lungo studio personale». Con Quartucci, nel segno di Beckett, si apre una straordinaria bottega d'attore, che avrà esiti divergenti.

In apertura Leo de Berardinis, Rino Sudano e Mario Rodríguez in *Aspettando Godot*, regia di Carlo Quartucci; in questa pag. Olio di Remondi e Caporossi.



l'azione sono elementi da praticare, da vivere, da reinventare in una reciproca relazione continua. Un Beckett siffatto, naturalmente, fu vietato: si discostava troppo dal testo. E da allora assistiamo a uno strano paradosso: Remondi e Caporossi tornano raramente, per vie indirette, all'autore irlandese, che pure impronta fortemente tutta la loro produzione. I due omini in perenne tensione, uno più basso e grasso, l'altro allampanato, infagottati in vestiti da clochard o da clown, con bombette o con cappelli magrittiani, richiameranno perennemente i personaggi di *Aspettando Godot*. Il loro teatro, fatto di vero lavoro fisico, sarà spesso un "atto senza parole": in *Cottimisti* costruiscono con mattoni e cemento un muro in scena; in *Teatro* disfano il sipario, riavvolgendone i fili in un immenso gomito. Beckett permea le loro figure, come nota Sabrina Galasso: «Privi di statuti definiti, di approfondimento psicologico, di caratterizzazione sociale e storica, come Winnie e Willie di

Happy Days, sono immagini di un uomo diviso, simbolizzano la distanza fra la ragione e l'istinto, fra l'anima e il corpo, fra il pensiero e l'azione. Spesso fanno il contrario di quello che dicono: il gesto contraddice la parola, l'atto annunciato dal linguaggio resta sospeso». I due si ispireranno a una novella di Beckett, *Basta*, nel 1988, per un lavoro con gli allievi della Civica Scuola d'Arte Drammatica "Paolo Grassi" di Milano. Lo spettacolo, *Passaggi*, diventa una sfilata di decine di coppie di umani eretti e di umani piegati. Di recente Rem & Cap proveranno a riprendere *Giorni felici*, richiudendo Remondi, con capelli e barba bianchi, in una struttura geometrica: guadagneranno una multa per «rappresentazione non autorizzata» e lo stimolo a produrre, subito, una nuova versione, intitolata *Altri giorni felici*.

Un gomito di sipario

Claudio Remondi torna a Beckett nel suo primo spettacolo con Riccardo Caporossi, autofinanziato, montato in un lavoro durato un paio di anni in un teatro chiamato Leopardi, a Roma. Qui siamo già oltre il testo, in quell'attitudine verso il performer più che verso l'actor di cui parla Valentina Valentini nel volume dedicato ai due artisti romani da Sabrina Galasso (*Il teatro di Remondi e Caporossi*, Bulzoni, Roma 1998). I due personaggi di *Giorni felici* dovevano essere compresi in un unico attore, Claudio Remondi. Il testo si moltiplicava in pura *phoné*, in graffiti segnati lungo tutte le pareti con effetti di vortice, labirinto, codice miniato, giornale murale; la situazione era scandita dal lavoro di Caporossi, che versava dall'alto palate di brecciolino che, tramite un incanalamento, finiva sopra Remondi. Il teatro non unifica più elementi: divide il gesto, la parola, crea doppi, figure scisse o, all'inverso, sintetizzate per cortocircuito nell'interprete-performer. Lo spazio e

Una linfa rigenerante

La questione dei diritti ha bloccato, credo, l'uso di Beckett da parte del nuovo teatro italiano. L'avanguardia degli anni Sessanta fa dell'attore un autore a tutto campo: mal sopporta i vincoli di un testo e quelli, ancor più costrittivi, della fedeltà al dettato del dramma. E però, in tal modo, la "lotta" con lo scrittore irlandese diventa più sotterranea e, in definitiva, più produttiva. Beckett si tramuta in una linfa, un riferimento che stimola creazioni originali. Così avviene, sicuramente, per Leo. Se tutto il teatro di Remondi e Caporossi è principalmente un "atto senza parole", quello di de Berardinis guarda al grande autore e al grande attore capace di metabolizzare parole, atti, sospensioni in qualcosa di estremamente originale, che parla direttamente all'emozione e al pensiero, evento totale che chiama l'uomo a denudarsi attra-

verso l'arte, per ragionare sulle grandi questioni, nel profondo. Beckett rimane un'ispirazione, un'iconografia, una frattura. Viene macinato, in certi momenti, nella macchina attoriale. Così è per *Atto senza parole*, un film del 1981 per la televisione: Leo recita, con pause e toni altamente espressivi, shakespeariani si potrebbe dire, la lunga didascalia di cui consiste il testo. Altri elementi creano il senso globale: il bianco e nero portato su opachi toni mediani; un quartetto d'archi, composto dallo stesso attore, che scivola dalla sintassi classica alla dissoluzione atonale schoenbergiana al free jazz; la scena, formata da primissimi piani sul volto espressivo o distaccato fino al cinismo dell'attore o da inquadramenti della sua figura davanti a muri tormentati, che sembrano fantastici scenari teatrali.

Tra le rovine dell'ex-mattatoio

Alcune azioni, poi, della sua allampanata sagoma si svolgono tra le rovine e i detriti dell'ex mattatoio di Roma. Gli oggetti sono graffi ideogrammatici, come quella brocca di vetro che galleggia con dentro un liquido scuro e con una magrissima scritta "acqua", o come l'esile alberello a cui l'attore vorrebbe impiccarsi con corda ben più robusta. Beckett è un *materiale*. Così avviene anche in uno dei capolavori dell'attore: in *Novecento e Mille* (1987-88) alcune scene da *Aspettando Godot* ne fronteggiano altre dei *Sei personaggi in cerca d'autore*, in un sogno sul Novecento, le sue utopie, le sue sconfitte. È una riflessione sugli inganni della realtà e sulla necessità dell'arte fatta di campi e controcampi, di luce che svanisce nelle ambiguità del buio e nei colori accesi di una rivolta fallita. Beckett convive con Majakovskij, con Borges, Platone, Kafka, Totò, Eistein. Altri sono i richiami allo scrittore premio Nobel, spesso impliciti. Un ultimo episodio, invece, lo cita chiaramente, seppure in modo ambiguo, per sfuggire, ancora una volta, ai custodi di un'ortodossia che non considera le infinite, vive derive della creazione. Nel festival di Santarcangelo del 1995, da lui diretto, Leo chiama alcuni attori della nuova scena a un progetto intitolato *Lavorare insieme*. Marco Baliani, Marco Paolini, Antonio Catalano, Andrea Renzi e alcuni giovani danno vita a un percorso nelle opere di Beckett somigliante a una *jam session*, aperto da undici minuti di sola musica con il *Bel Danubio blu* di Strauss. Lo spettacolo, intitolato *Samuel*, si svolge in un capannone pieno di pilastri della periferia industriale della cittadina romagnola. Si tratta di un saggio imperfetto, montato in sole centoventi ore (alcuni fanno notare la coincidenza con le giornate di Sodoma di Sade): Beckett è trattato come un "mondo", con sovrapposizioni di personaggi e collegamenti improvvisi tra testi, con evocazioni di Dante e Joyce, un viaggio di conoscenza sospeso in un purgatorio, quello del nostro buio quotidiano. È l'occasione, questo difficile lavoro di interazione tra attori molto diversi, solo in parte riuscito, anche per lanciare *Vajont* di Paolini, che sarà rappresentato come evento collaterale all'interno del festival, iniziando da lì il suo grande successo. Beckett si rivela ancora una volta, nonostante i tutori della sua lettera (e dei benefici economici che ne derivano), nascosto nome tutelare e forza fecondatrice della nostra scena migliore. ■

13-22 GENNAIO TEATRO PRIMA NAZIONALE

COMPAGNIA TEATRALE KRYPTON FIRENZE TRITTICO BECKETTIANO
ATTO SENZA PAROLE - NON IO - L'ULTIMO NASTRO DI KRAPP
CON FULVIO CAUTERUCCIO, MONICA BENVENUTI, GIANCARLO CAUTERUCCIO-REGIA DI GIANCARLO CAUTERUCCIO

21 GENNAIO CONVEGNO DI STUDI/IL NOVECENTO DI SAMUEL BECKETT

PRESIDE SIRO FERRONE UNIVERSITÀ DI FIRENZE
PARTICIPANO: LAURA VISCONTI UNIVERSITÀ DI ROMA, ANNAMARIA CASCIETA UNIVERSITÀ CATTOLICA DI MILANO
KEIR ELAM UNIVERSITÀ DI BOLOGNA, CARLA LOCATELLI UNIVERSITÀ DI TRENTO
PAOLO BERTINETTI UNIVERSITÀ DI TORINO, CESARE MOLINARI UNIVERSITÀ DI FIRENZE
STEFANO GERACI UNIVERSITÀ DI ROMA TRE, ANNAMARIA SPORTELLI UNIVERSITÀ DI BARI

16-24-25-26 GENNAIO RASSEGNA VIDEO/FILM

LA BELVA DELLO SGUARDO: SAMUEL BECKETT IN VIDEO E FILM
A CURA DI LUCA SCARLINI IN COLLABORAZIONE CON RICCIONE TTV

16 GENNAIO, ORE 21.15 INTRODUZIONE/CONFERENZA

28-29 GENNAIO TEATRO

CLUB TEATRO REM & CAP PROPOSTE ROMA ALTRI GIORNI FELICI
CON CLAUDIO REMONDI, DAVIDE SAVIGNANO-REGIA E SCENE DI RICCARDO CAPOROSSI

5 FEBBRAIO STUDI PER SAMUEL BECKETT

MOTUS RIMINI A PLAY, THAT AGAIN
UNA VIDEO-PERFORMANCE DI MOTUS LIBERAMENTE ISPIRATA A "ALL STRANGE AWAY" DI SAMUEL BECKETT

11 FEBBRAIO PROTAGONISTI BECKETTIANI IN ITALIA

INCONTRO/TESTIMONIANZA CON GIULIA LAZZARINI I MIEI GIORNI FELICI CON BECKETT E STREHLER

17-18 FEBBRAIO TEATRO PRIMA NAZIONALE

COMPAGNIA LA PAROLE AUX MAINS PARIGI EN ATTENDANT GODOT EN LANGUE DES SIGNES
REGIA DI ROLF KASTELEINER

21 FEBBRAIO PROTAGONISTI BECKETTIANI IN ITALIA

INCONTRO/TESTIMONIANZA CON: GLAUCO MAURI IL MIO VECCHIO AMICO KRAPP

22-23 FEBBRAIO TEATRO PRIMA NAZIONALE

SHIGETAMA KYOGEN GROUP KYOTO
ACT WITHOUT WORDS 1 - KYOGEN - ROUGH FOR THEATRE 1
CON DOJI SHIGETAMA, AKIRA SHIGETAMA

3 MARZO STUDI PER SAMUEL BECKETT

VIRGILIO SIENI DANZA FIRENZE UN RESPIRO

9-10 MARZO TEATRO

TEATRINO GIULLARE BOLOGNA FINALE DI PARTITA DI SAMUEL BECKETT
ALLESTIMENTO DA SCACCHIERA PER PEDINE E DUE GIOCATORI

12 MARZO BECKETT POETA QUAL È LA PAROLA LE POESIE DI SAMUEL BECKETT

UN'ESECUZIONE SCENICA DI GABRIELE FRASCA E ROBERTO PACI DALO
CON CAROLINE MICHEL, PATRIZIA VALDUOA, GABRIELE FRASCA

14 MARZO PROTAGONISTI BECKETTIANI IN ITALIA

INCONTRO/TESTIMONIANZA CON: GIANCARLO CAUTERUCCIO UNA TRILOGIA DEL FALLIMENTO

18 MARZO STUDI PER SAMUEL BECKETT

EGUMTEATRO SIENA LA FELICITA' ALLA PORTATA DI TUTTI

8 APRILE TEATRO

COMPAGNIA ENZO MOSCATO NAPOLI DIZIONARIO DELL'ASSURDO
OMAGGIO A SAMUEL BECKETT DI E CON ENZO MOSCATO

10 APRILE PROTAGONISTI BECKETTIANI IN ITALIA

INCONTRO/TESTIMONIANZA CON: CARLO CECCHI IO E BECKETT

11-12 APRILE TEATRO

TEATRO STABILE DI FIRENZE PRIMO AMORE DI SAMUEL BECKETT
DIRETTO E INTERPRETATO DA PAOLO GRAZIOSI

13 APRILE BUON COMPLEANNO SAMUEL BECKETT

UNA SERATA IDEATA DA FRANCO QUADRI NEL GIORNO DELLA NASCITA
DI SAMUEL BECKETT CENTO ANNI FA CON ATTORI IN VIA DI DEFINIZIONE

MOSTRA CENTO RITRATTI DI SAMUEL BECKETT

DEL PITTORE MARIO FRANCESCONI

ARTISTI CONTEMPORANEI PER SAMUEL BECKETT

LILIANA MOR
"UN TEMPS" 1997 VIDEO INSTALLAZIONE

BRUCE NAUMAN
"SLOW ANGLE WALK BECKETT WALK" 1968 OPERA VIDEO
UN PROGETTO DI PINA IZZI A CURA DI PIETRO GAGLIANO



quarant'anni di *Giorni felici*



Sotto l'ombrello di WINNIE

di Laura Peja

Da Laura Adani, prima Winnie italiana, diretta da Roger Blin nel 1965, a Giulia Lazzarini, Adriana Asti, Anna Proclemer e Lucilla Morlacchi - Senza dimenticare Gabriella Bartolomei nel particolare spettacolo di Pier'Alli e altre interpreti legate alla avanguardia dagli anni Settanta ad oggi

Il 2 aprile 1965, al Gobetti di Torino, debuttava, prima ufficiale Winnie italiana, Laura Adani. Qualche mese prima di lei aveva esordito con *Giorni felici* la triestina Clara Colosimo, che si era però vista negare il permesso di portare lo spettacolo fuori dalle Tre Venezie proprio perché i diritti erano già stati concessi alla produzione torinese. La sua protesta di dieci giorni di sciopero della fame colpì lo stesso Beckett che, in seguito, si adoperò personalmente perché l'attrice potesse portare la sua Winnie a Roma (1967). È dunque con un aneddoto curioso e con una di quelle questioni di diritti che non saranno poi rare nella vicenda scenica beckettiana, che inizia l'ormai quarantennale fortuna sui nostri palchi di Winnie, che, nella versione francese, era già stata presentata al Festival di Venezia del 1963 da Madeleine Renaud, con la regia di quel Roger Blin cui già si doveva la prima, capitale, messinscena di *En attendant Godot* (1953). Fu di nuovo Blin a essere chiamato dal lungimirante direttore dello Stabile torinese, Gianfranco De Bosio, per l'allestimento. Pur consapevole del fatto



che la lingua italiana è - come dichiarò in un'intervista- «piuttosto lontana dallo spirito di Beckett», soprattutto perché non offre la possibilità di ridurre le frasi all'osso, il regista si impegnò per «ricreare in profondità l'opera» insieme a una Adani della quale disse che «nella corazza di ferro di un testo spietato» aveva saputo trovare «ciò che non si inventa» grazie a un «talento fatto di spontaneità oltre che di un meraviglioso mestiere (invisibile)». Tra le ultime grandi eredi della tradizione capocomicale italiana, dotata di una «serissima vocazione al "brillante" e di una brillantissima vocazione al "serio"», come amava dire di lei Giovanni Raboni, Laura Adani fu una Winnie molto applaudita, perfettamente in ruolo, «sulla cinquantina - come la descrive la didascalia beckettiana -, ben conservata, preferibilmente bionda, grassottella, braccia e spalle nude, corpetto scollato, seno generoso, giro di perle», addirittura più azzeccata, per età e *physique du rôle*, di Madeleine Renaud. Con la sua cifra di misura, equilibrio, leggerezza e dignità, senza scivolare nel patetico, riuscì a dare al personaggio tutta l'umanità e l'intensità espressa dalle lacrime vere che ogni sera le solcavano il volto. Si affermava così con successo anche in Italia una delle *pièces* più amate del drammaturgo irlandese, costruita sull'immagine folgorante della donna interrata, prima fino alla vita e poi fino al collo, immaginata però dal suo autore come una "creatura dell'aria", leggera e senza peso nonostante il suo progressivo sprofondamento, contrapposta alla creatura terrestre, "vecchia tartaruga": il marito Willie, late-

rale e seminascosta figura maschile che di tanto in tanto ne contrappunta l'interminabile chiacchiericcio.

Ginestra leopardiana

Una "creatura dell'aria" lo era già mirabilmente stata, nei panni dell'Ariel de *La tempesta*, l'attrice che diede finalmente un'altra Winnie alle scene ufficiali del Paese agli inizi degli anni Ottanta: Giulia Lazzarini, sotto la guida di un Giorgio Strehler che, se si era fino a lì mostrato piuttosto diffidente nei confronti di una drammaturgia lontana dalle sue corde come quella beckettiana, pure seppe creare uno spettacolo di grande suggestione. Nella didascalia iniziale, della sua Winnie, Strehler volle aggiungere «borghese. Forse con qualche bigodino. Abito estivo con braccia nude, un poco scollato. Al collo una collana di perle false». Un tocco di quel "teatro umano" che prediligeva Goldoni e Brecht e trovava nel realismo il suo linguaggio più naturale. Del resto lo stesso drammaturgo tedesco custodiva nel suo archivio una copia di *Godot* con annotato, nella lista dei personaggi, "un proletario" Estragone, "un intellettuale" Vladimiro, "un asino o un poliziotto" Lucky e "un proprietario" Pozzo, divenuto "von Pozzo". Alla fine, però, questa Winnie del Piccolo milanese, dalla fortuna ampia e longeva (come testimonia la prolungata ripresa degli ultimi anni) non fu tanto l'interprete dell'inferno piccolo borghese annunciato nelle

interviste, quanto piuttosto il campione di quel teatro "eroico", di sfida, che doveva qualche anno dopo portare gli stessi due artisti al lavoro sul *Faust*. Nella lettura di Strehler, nutrita di Leopardi e Camus, Winnie è sprofondata nella sua buca ma resiste, non afferra la rivoltella che le sta davanti. Si dibatte, reagisce, si oppone con orgoglio al caos che la circonda: «È come la Ginestra di Leopardi, aggrappata alla terra desolata in cui è radicata». Per questo la recitazione della Lazzarini era spasmodica e combattiva, talvolta sopra le righe, spesso urlata, priva di quelle pause che come sempre Beckett aveva previsto invece numerose e precisissime. Sentite come espressione dell'assenza e del vuoto, erano negate da questa Winnie con l'"acqua alla gola".

Alla gola si trovava invece la sabbia di un'enorme clessidra all'interno della quale era rinchiusa la Winnie che nel 1985 Adriana Asti interpretò in una scena concettuale di gelido rigore pensata da Mario Missiroli. La sensazione di perfetta solitudine sottovuoto e lo straniamento creato dalla voce microfoni-

ca di Winnie che giungeva al pubblico dall'interno della sua gabbia-tempo rispondevano alla visione pessimista del regista; ad essa, però, la Asti contrapponeva l'euforia e la vitalità di una Winnie infaticabile e radiosa. Ne uscirono dei *Giorni felici* un po' grotteschi: uno spettacolo beffardo in cui la distanza era temperata dall'entusiasmo che la Asti - «clown grandioso e straziante», come la salutò Rita Cirio - seppe infondere alla sua Winnie. Anche nel decennio seguente, quello successivo alla morte (1989) e alla definitiva consacrazione di Beckett tra "i classici", le Winnie presentate sulla scena ufficiale italiana sono perlopiù intense, forti, commosse. E non mostrano più molto della levità e della comicità che invece Beckett pensò per questo personaggio (e di cui realizzazioni come quella memorabile di Billie Whitelaw, che diresse lui stesso nel 1979, rendono bene conto). Per i suoi *Giorni felici* del 1990, peraltro con la regia di un appassionato di Beckett come Calenda, Anna Proclemer parlò di «eroismo dell'uomo torturato o incarcerato in un lager», di «forza travolgente», di «disperato ottimismo»,

«vitalità» e «voglia di sopravvivere al massimo della degradazione». La sua Winnie fu molto apprezzata, soprattutto per la speranza laica che sapeva sprigionare in uno svariare di toni e timbri forse fin troppo compiaciuto del proprio raffinato mestiere, ma certo di grande potenza. Giustamente, invece, Giampiero Solari sottolineava la chiave di «accettazione comica» dell'amara condizione esistenziale, «come a dire ironicamente: "Che ci vogliamo fare?"» con cui intendeva lavorare per lo spettacolo dello Stabile delle Marche del 1999. Pur affidato a un'interprete sensibile e intelligente come Lucilla Morlacchi, anche questo allestimento faticava a guadagnare toni di effettiva leggerezza e cicaluccio aggraziato e anche questa Winnie, più che comica, fu puntigliosamente serena e paradossalmente tranquilla. La scena italiana è dunque restia a restituire appieno a Beckett quello *humour* che pure è centrale nella sua drammaturgia. Questione anche di lingua, certo, e di cultura; ma sembra forse ai teatranti italiani (e spesso anche ai critici e al pubblico *tout court*) che non si possa ridere davvero, e magari di gusto, affrontando il declinare dell'esistenza, il tragico, il limite. La lente umoristica di Beckett, non nera e sarcastica, ma pietosa e insieme candidamente comica, tanto più tragica quanto più efficace nel far ridere, non ha trovato facilmente spazio perciò nemme-

In apertura, da sinistra a destra, cinque interpreti di *Giorni felici*: Laura Adani (foto: Fotopress), Giulia Lazzarini (foto: Luigi Ciminaghi), Anna Proclemer, Lucilla Morlacchi e Marlon D'Amburgo (foto: Tommaso Le Pera); nella pag. seguente Luisa e Silvia Pasello in *Aspettando Godot*, regia di Bacci.

Strehler a Giulia Lazzarini

Adesso tocca a TE

Cara Giulia, adesso tocca a te. Vai in scena e sta' sicura, non aver paura. Questa lettera, vedi, non è la solita che si manda all'attrice amica per darle coraggio ad una "prima". È una lettera diversa, e deve segnare per te una cosa nuova. Stasera sei tu il centro del mondo perché il teatro è la parabola del mondo, e nella tua solitudine di interprete, davanti al tuo pubblico, sentirai come mai hai sentito la terribile, meravigliosa responsabilità dell'attore. ... Sono stato un buon compagno per te, in questa avventura? Me lo domando; mi domando se potevo fare di più e meglio o in altro modo... Ma anch'io, vedi, anch'io ho delle frane nel cuore, e solo l'affetto grande, antico che ti porto mi ha dato la forza di lavorare giorno per giorno. I tuoi problemi li conosco: continuità, quel filo sotterraneo e palese con pochi; occhi, un gesto, un ritmo di angoscia che lega tutto; chiarezza del tono senza dimenticare mai quella sottigliezza che è tua; sicurezza, imposizione di sé, della tua situazione nello spazio e tra la gente. «Sono sola, qui, ficcata nell'universo e mi state a sentire, ascoltate le mie ripetizioni nevrotiche, il mio affannarmi a parlare e parlare; e capite che nascondo il vuoto, che riempio il vuoto dell'universo che è anche il vostro. La mia condizione è una condizione umana che vi appartiene, che avrebbe anche del comico se non fosse spaventosamente tragica. Parlo con voi, parlo con un essere presente e assente che torturo ma di cui non posso fare a meno; voglio morire ma resisto e non lo faccio; so tutto e faccio finta, talvolta bene, talvolta male, di non saperlo. Sono sconfitta, lo so, travolta, inutile ma non accetto il verdetto, combatto la mia solitaria battaglia per esistere, come posso e come so. Ricordando versi di poeti, ripetendo storie antiche, ridendo al vuoto, scoprendo formiche, parlando di cappellini e di altre futilità. In me, Winnie, come attraverso una lente appena deformante, voi dovete vedere la vostra esistenza, la vostra meravigliosa tragedia di essere in vita in un mondo assurdo o incomprensibile, davanti all'universo che nemmeno sappiamo se c'è». Forse le stelle... le stelle sono proprio quelle che ha messo Vinicio, il nostro elettricista. Ormai del nostro spettacolo tu sai tutto, Giulia. Ma tutto, adesso, deve essere legato, deve trovare un'unità dentro di te, essere ordinato secondo una logica interiore semplice. Sii dunque semplice dentro, Giulia; non crearti problemi più di quanto ne occorrono; lascia che scorra la tua sensibilità, la tua verità intuitiva che non sbaglia mai, che semmai può solo sbagliare in sottotono. Guardati da questo piccolo agguato della sensibilità, non fartene un'ossessione. E poi tutto il resto, tutto quello che ci siamo detto in questi mesi; ma soprattutto sii tranquilla, sicura di te. Stai facendo qualcosa di molto bello e di molto alto. Se ne accorgeranno? Credo di sì. Dunque, un grande inevitabile successo. Sentimi vicino, alle tue spalle. Sentimi come il tuo migliore spettatore. Sono con te. Non avere paura, o non averne troppa. Quel tanto che occorre, e basta. Quando qualcuno ha fatto quello che hai fatto tu, quando qualcuno ha la tua onestà e la tua purezza di cuore, non può che andare avanti. Ti voglio bene. Un abbraccio fraterno, Giorgio. (Tratto da *Io, Strehler, conversazioni con Ugo Ronfani*, Rusconi 1986, pp. 158-160)

no nel teatro di ricerca, la scena per così dire "non ufficiale" italiana, che pure ha subito riconosciuto in Beckett un modello e non ha mancato di tornare costantemente anche sul personaggio di Winnie. Già nel corso di quegli anni Settanta nei quali la scena ufficiale non vedeva se non una defilata produzione dello Stabile di Bolzano nel 1974 (che poté però vantare il ritorno alle scene di una grande attrice di tradizione quale Diana Torrieri), l'area dell'avanguardia guardò spesso a Winnie. Del 1970-71 è il lavoro su *Giorni felici* di Claudio Remondi (cui è affidato, in un lungo monologo, l'intera parte verbale) e Riccardo Caporossi. Nato come laboratorio, sfociò poi in una richiesta di permesso per la rappresentazione pubblica allora negato e finalmente concesso invece a distanza di trentacinque anni, all'inizio del 2005. Nel 1978 inizia la decennale vicenda scenica delle Winnie di Anna D'Offizi e Rino Sudano mentre Pier'Alli, con Gabriella Bartolomei, crea il bellissimo *Winnie, dello sguardo*, che genialmente centra lo spirito della *pièce* pur nell'apparente tradimento. La concezione di Winnie come pura sonorità, resa dalle straordinarie risorse vocali dell'attrice accompagnata dalla musica di Bussotti, corrisponde alla scrittura drammaturgica beckettiana, concepita anche esplicitamente come una partitura, così che alla Whitelaw Beckett disse che *Giorni felici* è «una sonata per voce e movimento» e nei suoi taccuini di regia inventò dieci tipi di voce di Winnie (numero che andò addirittura aumentando nel corso delle prove).

Il girello vulcano dei Marcido

Non così mutevole nelle inflessioni di un testo presentato con tutta la gravità della tragedia la Winnie interpretata dalla pur brava Marion d'Amburgo per lo spettacolo dei Krypton nel 1995, in cui - secondo una delle linee più feconde della ricerca italiana, e come del resto non stupisce in un regista-architetto come Giancarlo Cauteruccio - molta attenzione era posta sullo spazio scenico e in cui veniva a più livelli esplicitata la lettura del testo nei termini di una rappresentazione dell'esistenza come "malattia mortale" (con tanto di feboclisi che scandivano il tempo della vita-malattia). Musicale e, soprattutto, corale, invece l'avanguardistico stravolgimento di *Happy Days in Marcido's Field*, del 1997, secondo la peculiare linea del gruppo torinese dei Marcido Marcidorjs e Famosa Mimosa guidato dall'estro alchemico e provocatorio di Marco Isidori. Conficcata in un enorme girello-vulcano, la Winnie di Maria Luisa Abate, parrucca grigia tutta cotonata, il corpo e il volto colorati di rosso acceso, non si rivolge al seminascosto Willie, ma a una polifonia di voci e corpi (nudi) che assaltano, plasmano e popolano la scheletrica ossatura di legno fino ad arrivare nel finale a soffocare la protagonista in una vera e propria montagna di carne. È un finale tra i diversi possibili per un testo che Beckett lasciò volutamente ambiguo. Nel suo ultimo faticoso strisciare verso Winnie, Willie cerca di raggiungere la moglie o la pistola? Non sappiamo «o almeno - ebbe a precisare una volta il drammaturgo -, io non lo so. [...] So che si suppone che le creature non abbiano segreti per i loro autori, ma ho paura che invece le mie per me ne conservino alcuni». Segreti e possibilità infinite ogni volta che di nuovo si va in scena per quello che «sarà stato un altro giorno felice! (Pausa). Dopotutto. (Pausa). Finora». ■

Pontedera Teatro

DIDI e GOGO sorelle gemelle

Prima di tutto, per questo suo Beckett, Roberto Bacci - con lo scenografo Marcio Medina - ha creato uno spazio. Uno spazio che trasforma completamente il luogo scenico, pure sempre modificabile, del teatro di via Manzoni a Pontedera, dando il senso di una deformazione, di una chiusura, ma anche di una possibile fuga: allungato com'è, porta i personaggi, cinematograficamente parlando, in primo piano, ma anche in un campo lungo o lunghissimo, quando si collocano a grande

ASPETTANDO GODOT, di Samuel Beckett. Regia di Roberto Bacci (consulenza drammaturgica di Stefano Geraci). Scene e costumi di Marcio Medina. Luci di Marcello D'Agostino. Con Luisa Pasello, Silvia Pasello, Savino Paparella, Tazio Torrini, Maria Pasello (o Riccardo Mossini). Prod. Pontedera Teatro, PONTEDERA (PI).

distanza dagli spettatori. Uno spazio desertico, desolato, come ci si aspetta per *Aspettando Godot*, ma che si colora, anche, di accensioni liriche, nei finali dei due tempi, quando una grande luna si accende sulla notte di un cielo blu scuro. La scelta di Bacci è stata quella di affidare i ruoli di Vladimiro e Estragone a due attrici, per di più gemelle, cioè Silvia e Luisa Pasello, sottolineando una specie di asessuata astrattezza dei due personaggi di Beckett e dall'altro parte la loro specularità quasi potessero essere confusi l'uno con l'altro. Senza perdere nulla o quasi delle sfaccettature del Didi e del Gogo beckettiani, Silvia e Luisa puntano su una recitazione grottesca, quasi da "cartoon" nei toni di voce: una soluzione che, tutto sommato, avvicina il testo di Beckett al pubblico, e che ha una sua plausibilità, se si pensa che l'autore, in qualche modo, ha in mente per i suoi due eroi male in arnese i grandi comici del cinema, muto e non, e una coppia come Laurel & Hardy (citati espressamente dalla bombetta che Vladimiro e Estragone dovrebbero indossare). Tuttavia, si nota come Bacci ed i suoi siano abituati a un tipo di teatro molto differente da quello, convenzionale, almeno nella struttura, di Beckett, tutto di parola e di dialogo. E così la lettura, pure rigorosa, e segnata da una sensibilità attualissima, aggiornata in maniera giusta, di Bacci conduce qualche momento di stanchezza e crea, nello spettacolo, un'impressione di lentezza, a tratti di poca efficacia. Non è un caso che le parti migliori di questo *Godot* siano quelle che vedono la presenza di Pozzo e Lucky: momenti del dramma in cui Beckett punta su una teatralità, per certi versi, più sperimentale, più frammentata ed estrema, e più affine alle corde del gruppo di Pontedera. Ma il merito, forse,

è di due attori come Savino Paparella, che è un Pozzo di forza particolare, vigoroso, inquietante e davvero minaccioso, e Tazio Torrini che è un Lucky tragico e clown. Francesco Tei



Beckett directs Beckett

La compagnia SAN QUENTIN

Nel marzo del 1984 andai a Londra per assistere alle prove finali di *Aspettando Godot*, con la direzione dell'autore. Lo spettacolo, insieme a *Finale di partita* e a *L'ultimo nastro di Krapp*, componeva la trilogia del progetto "Beckett Directs Beckett" con la compagnia del San Quentin Drama Workshop, diretta da Rick Cluchey, l'ex-ergastolano messo in libertà per meriti teatrali, anzi proprio grazie a Godot. E dal carcere di San Quintino aveva preso il nome la sua compagnia. La trilogia era stata allestita, con la regia di Walter Asmus e la supervisione di Samuel Beckett, in vista di una lunga tournée in Australia; il caso volle che uno dei produttori australiani fosse mio amico. Scopo della mia visita a Londra era definire la tournée italiana del progetto, che avremmo prodotto e organizzato con Pontedera Teatro, dopo la stagione agli antipodi, nell'autunno dello stesso anno. Le prove si tenevano ai Riverside Studios, Beckett e Asmus sedevano in prima fila e spesso bisbigliavano tra loro, l'atmosfera era di massima concentrazione. Beckett teneva sempre in mano il testo che ripeteva tra sé e sé e consultava costantemente; in realtà incarnava piuttosto l'attitudine e la tensione di un direttore d'orchestra che dirige una partitura. Sedevano tra i pochi ammessi in sala alcuni studiosi, taluni arrivati dagli Stati Uniti, che annotavano diligentemente le minime variazioni al testo, ai movimenti, ai ritmi, ai toni. Era come se registrassero in presa diretta "l'interpretazione autentica". Nelle pause, tra il gruppetto degli attori e dei collaboratori artistici c'era però un'atmosfera di grande familiarità con "Sam", come se fosse un padre severo, ma buono. Anch'io, imbarazzatissima, venni presentata a "Sam", come una di casa: «our Italian producer». Ho seguito tutta la tournée italiana (un mese serrato di repliche a Torino, Milano, Udine, Roma, con un prologo a Venezia, alla Biennale Teatro diretta da Franco Quadri, e un epilogo a Pontedera). Il San Quentin Drama Workshop era una piccola compagnia di sette attori; fuori scena erano molto spassosi e per nulla compresi del ruolo di "interpreti eletti", a parte forse Rick Cluchey; sempre disponibili a condividere e risolvere con grande spirito di adattamento i problemi tecnici o logistici che di mano in mano si presentavano. Uno degli attori, Bud Thorpe, era anche responsabile delle scene e delle luci; durante il montaggio in un teatro, per motivi strutturali, risolve di montare i riflettori a vista: "come in un concerto rock" disse. Così, da quel momento, la tournée è diventata il nostro "Beckett Rock'n'roll Tour".

Carla Pollastrelli (Fondazione Pontedera Teatro)

un incontro in carcere

L'attesa di RICK CLUCHEY

Una sera di metà novembre spazzata dal vento, nel 1957, una troupe di attori della vicina San Francisco giunse nella prigione di San Quintino. Aveva con sé un albero secco, una grande pietra, un frustino da tori, più costumi assortiti per cinque attori. Fra il pubblico sedevano oltre 1.400 detenuti che scontavano lunghe pene per crimini vari, inclusi violenza carnale, assassinio e rapina. Io ero uno di questi e all'età di ventitre anni avevo già scontato tre anni della mia sentenza. Ero stato condannato all'ergastolo, senza possibilità di condono, per sequestro di persona e rapina a mano armata. Intorno a me nell'enorme sala mensa trasformata in teatro, l'aria era carica di eccitazione: la maggior parte di noi non aveva mai visto uno spettacolo e non era mai stata in un teatro, neppure per rapinarlo! ... Il sipario si aprì su un paesaggio vuoto e silenzioso, avvolto da una densa oscurità che lo inghiottiva. Mi ricordava una grande gabbia. Sedevo immobilizzato, mentre lo spettacolo si apriva davanti ai miei occhi e le parole fluivano con una logica tagliente come un coltello. Aspettando! Il lavoro era sull'attesa! Aspettando qualcuno chiamato Godot. Intorno a me tutti i detenuti ridevano! Forse una risata di identificazione? Certo, noi sapevamo cosa voleva dire aspettare! Sapevamo cosa significasse aspettare qualcosa: l'attesa era diventata parte essenziale della esistenza dietro le tetre mura di San Quintino. Aspettare una lettera, il cibo, che le guardie aprissero la cella, aspettare un sorriso, una stretta di mano, il sonno. *Aspettare*. Aspettare il contatto con un altro essere umano, aspettare comprensione,

amore, aiuto, un sollievo dall'oppressione di esseri intrappolati nel buco nero della prigione. E tutto intorno a me in questo mare di volti dimenticati, riconoscevo la stessa partecipazione. ... i detenuti si alzarono tutti insieme quando lo spettacolo finì, l'applauso fu fragoroso e sostenuto mentre gli attori del San Francisco Actors' Workshop si presentavano al pubblico per ringraziare. Tutto divenne chiaro. Avevo aspettato Godot per tre anni e non me ne ero accorto. Il giorno dopo aspettai i miei amici nel cortile; volevo sapere cosa pensassero dello spettacolo e se avevano capito cosa significava Godot. Decisi di sfogliare in biblioteca gli scritti di quest'uomo: Samuel Beckett. Fui dispiaciuto nell'apprendere che c'erano solo due libri e che entrambi erano stati dati in prestito proprio quella mattina! Domandai all'impiegato chi li avesse. Rispose che li aveva presi l'editore (un detenuto) della nostra rivista bimestrale. Così andai da lui e vidi che era occupato a scrivere una recensione per il numero seguente. Nei pochi istanti successivi, parecchi altri detenuti si riunirono nella piccola redazione e i nostri discorsi confluirono sulla formazione di un gruppo drammatico dentro il carcere. Due giorni dopo ci trovammo davanti al Direttore con il nostro progetto per uno studio teatrale. Entro la fine della settimana il Direttore aveva approvato il nostro programma. (...) Lentamente gli anni passavano e il nostro laboratorio continuava a produrre spettacoli. A quel tempo ero riuscito a leggere la maggior parte dei lavori di Beckett e nel 1961 ricevevamo il permesso del Direttore di allestire alcuni lavori sperimentali oltre al programma teatrale abituale. Scegliemmo *Aspettando Godot* come progetto iniziale del nostro laboratorio. Per ironia della sorte i primi spettatori di questa produzione furono i membri del San Francisco Actors' Workshop e non i nostri compagni di prigionia! Gli attori che ci avevano portato quella serata di teatro beckettiano nel 1957 applaudivano adesso il nostro lavoro. (tratto da Rick Cluchey, *Aspettando*, in *Beckett directs Beckett*, a cura di Carla Pollastrelli, edito da Centro Teatrale Pontedera nel 1984).



il problema dei diritti

Che cosa significa tradimento di un testo? Dopo la sventata minaccia degli eredi di impedire la rappresentazione dello spettacolo diretto da Bacci, si riapre la spinosa questione della libertà di lettura di un'opera

di Laura Caretti

Guerra agli infedeli

La recente - sventata - minaccia da parte degli eredi di impedire alla Compagnia Laboratorio di Pontedera di proseguire le rappresentazioni di *Aspettando Godot* può offrire lo spunto per una riflessione sulla "fedeltà" al teatro di Beckett, ora che ci prepariamo a celebrare, a distanza di cento anni, la sua nascita. Come è noto, l'assoluto rispetto del testo che viene puntualmente richiesto, o meglio imposto, a chiunque voglia mettere in scena una sua opera, si è esteso in questo caso anche al sesso dei personaggi! Il fatto che Vladimiro ed Estragone siano interpretati da due attrici, le brave Silvia e Luisa Pasello, ha generato, in modo del tutto pregiudiziale e senza nessun riscontro diretto, l'accusa di tradimento deformatore, lesivo della "reputazione dell'autore". Ma quale reputazione? Quella di aver saputo mettere in scena la condizione esistenziale di una umanità tragica? Se gli eredi o i loro legali si fossero degnati di farsi spettatori e non giudici prevenuti, avrebbero visto esaltata proprio questa reputazione di Beckett, su cui tanto si è scritto, ma che solo il teatro può ricreare ogni volta in modo nuovo. E questo ha fatto la compagnia di Pontedera, diretta da Roberto Bacci, cercando, al di là delle discriminazioni di genere, una propria fedeltà a Beckett, che, a ben guardare, non è poi così diversa da quella che lui stesso chiedeva ai suoi attori. Potremmo definirla una fedeltà di esecuzione drammaturgica, che come nella musica si misura sul talento dell'interprete, sulla sua immaginazione creativa, sulla sua capacità di dar voce a personaggi fatti di parole, gesti e movimenti precisi come le note scritte su un pentagramma. Personaggi totalmente scritti nel linguaggio della scena. «Il testo è stata la mia guida», mi dice Silvia

Pasello a proposito del suo disincantato Estragone, «anche in quei punti che nel corso delle prove avevo cambiato senza accorgermene: rileggendolo, ho visto che era meglio seguirlo, lasciarsi guidare. Mi ha aiutato, non mi sono sentita prigioniera, anzi ho sentito una grande libertà». Sono frasi che farebbero felice Beckett e che certo rallegrano il suo fantasma più delle azioni legali dei suoi eredi. E l'attrice non è la sola ad aver sperimentato questa sorprendente libertà. La fama d'autore-regista di Beckett è infatti legata da un lato a una maniacale precisione nel dirigere gli attori e nello stesso tempo alla capacità di far sentire l'interprete padrone delle proprie arte, teso a far suonare tutte le corde della sua voce, stimolato nell'immaginazione, libero di esplorare, di inventare.

«Beckett chiede tutto il possibile dal corpo, dalla mente, dalla voce» - scrive l'attore Jack McGowran - «La sua sensibilità per l'accento, il ritmo, il movimento, può sembrare persino rigida tanto è precisa, ma Beckett neppure per un attimo restringe l'immaginazione o la sensibilità inventiva degli altri, a meno che non fuoriescano dal disegno di quello che viene interpretato. Riesce a creare una libertà di lavoro, di cui gli attori oggi non godono spesso. E questa libertà è sempre compagna della vera disciplina». La sua più famosa e amata attrice, Billie Whitelaw, usa le stesse parole per dire della «meravigliosa libertà dentro il rigore della forma». E parlando della sua esperienza, afferma di essersi sentita sempre «parte del processo creativo» messo in atto durante le prove. A questa fase del lavoro con gli attori sappiamo che Beckett si preparava smontando tutte le componenti verbali, gestuali, mimiche del testo per riorchestrarle con loro in scena. Come regista appare più simile a un maestro di musica che però non solo dirige

l'esecuzione, ma modifica la partitura a seconda delle circostanze, degli interpreti, della diversa valenza lessicale e sonora della parola tradotta in un'altra lingua. Nessuna delle opere che ha messo in scena è rimasta immutata, a conferma della inevitabile, necessaria mobilità del testo teatrale, anche quando sia fissato con tanta esattezza come nel suo caso. E questo apre (o dovrebbe aprire) il sipario a tutte le possibili varianti dettate dal talento degli attori, dall'immaginazione registica e scenografica, perché il suo teatro anche dopo la sua morte continui a vivere. Non ci sarebbe niente di più triste che festeggiare l'anniversario della nascita imbalsamando le sue opere in quel «Teatro mortale», come lo definisce Peter Brook, dove tutto è sempre fedelmente riprodotto, sempre uguale a se stesso, e sempre noioso. Agli attori è affidato il compito di salvarlo da questa mortalità. Per loro Beckett ha ideato il suo teatro, per le loro voci ha modulato la sua scrittura polifonica. «Sono un inventore di voci», diceva di sé, e aggiungeva «non mie, per farmi compagnia». A queste voci andava tutta la sua attenzione registica, come rivelano i taccuini preparatori. Nel riascoltarle scandiva i ritmi, gli accenti, i silenzi, distingueva i toni, le assonanze e dissonanze, precisandone la funzione drammaturgica. Nel caso di *Giorni felici*, ad esempio, registra il passaggio dal primo al secondo atto come un cambiamento radicale da una voce "colorata" a una "voce bianca". E nelle note preparate per la messinscena di Londra del 1979 elenca più di dieci voci per Winnie: dalla voce "normale" a quella che si spezza quando affiora l'angoscia; da quella "narrativa" a quella "surreale"; da quella "infantile" a quella del dialogo con Willie; da quella dei ricordi a quella (un po' teatrale) delle citazioni poetiche ecc. Una vocalità così complessa da sfidare ogni volta l'interprete di questo "a solo femminile" (*A Female Solo* era stato il primo titolo della pièce). E bravissime sono state molte delle nostre migliori attrici. Penso, per citarne una tra le molte, a Gabriella Bartolomei la cui eccezionale partitura vocale gareggiò con la musica di Bussotti nella messinscena di *Winnie o dello sguardo* (1978). In un'intervista che le ho fatto qualche anno fa, l'attrice parlando della diversa sonorità dei due tempi del dramma, diceva che la voce si libera nel secondo, quando finiscono i gesti e tutto si concentra nella testa; allora la parola acquista le risonanze di un'eco nel vuoto («come quando parlavo da bambina nel pozzo»). Questa libertà espressiva che contrasta con la costrizione del corpo interrato fino al collo è condivisa da altre interpreti, da Marion d'Amburgo a Giulia Lazzarini, che oggi intona le tante voci di Winnie con stupefacente intensità

espressiva. A distanza di anni dalla prima versione diretta da Strehler, l'attrice registra i propri cambiamenti, sente il personaggio cresciuto nel tempo con lei e dentro di lei. Anche il suo registro vocale è meno infantile, più profondo, più attraversato dalle ombre. Passato e presente convivono nella sua esperienza che si ripete e si rinnova. Successe la stessa cosa a Mauri, quando rimise in scena *L'ultimo nastro di Krapp* e utilizzò la bobina della sua prima interpretazione così da dialogare in scena, come fa il personaggio di Beckett, con la voce registrata di quand'era più giovane. Il contrappunto pensato per la voce di un solo attore, trovava così una doppia risonanza, che lo stesso autore non aveva previsto. È insomma uno dei tanti casi che si potrebbero citare di quella "fedeltà" a Beckett che ogni interprete ricrea a suo modo e che ha sempre bisogno di una piena libertà inventiva. ■

L'ultimo nastro di Krapp

MAURI visto da Ripellino

Nella pellicola *The Bank Charlot* si affatica ad aprire una madornale cassaforte, per trarne fuori uno straccio e una scopa. Così il Krapp di Glauco Mauri armeggia coi misteriosi cassetti senza fondo della sua scrivania, per cavarne una sconsolata Banana. *L'ultimo nastro di Krapp*, con *Sospiro*, *Non io*, *Atto senza parole n. 1* e *Film*, recitato da Buster Keaton, costituisce il *Beckett 73*, messo in scena da Franco Enriquez al Teatrino di Roma, d'ora in poi intitolato a Ennio Flaiano. Magnifica interpretazione di Mauri. Si innesta nella memoria il suo Krapp dalla gonfia capelliera bianchiccia, vecchio ubriaccone tossicoloso, con gli occhi arrossati e una merceria di rughe sul viso giallastro e oblungo. Più che un clochard metafisico della beckettiana famiglia, questo clown smanioso, sommerso da un mucchio di consuete bobine e di ciarpe e rifiuti, rassembra al taccagno e muffito Pljùskin delle *Anime morte* di Gògol'. Il suo ansimare, i suoi gesti a rilento, gli stomacosi catarri, i "bo" e gli "hú-hú" a ogni rigo che legge sul grosso infolio o libro mastro del diario, lo sguardo stolido, ottuso, imbalordito dal vino, il suo scrollare la testa e il suo far spallucce esprimono compiutamente lo scadimento e la sordidezza di un essere impantanato in una lurida tana, detrito anche lui, l'irrimediabile squallore della senescenza. (...) Con uno scialletto sugli omeri, sprofondato in un'altra poltrona, simile al rocking-chair dalla spalliera con occhi di gufo, in cui Keaton si appisola, il sudicio Krapp, sotto una pannocchia di opaca luce, manovra sulla scrivania scatole piene di nastri. Osserva miope le chiavi, vezzeggia le Banane superstiti, che assumono valore di idoli come in collages di Warhol, ne butta le bucce tra le immondizie che ingombrano la tenebrosa stamberga, sua trappola, e con false uscite, paragonabili a quelle di Estragone e di Vladimiro in *Godot*, va nel nero fondo a stappare bottiglie. Ascolta un'antica registrazione della propria voce, tendendo nel vuoto lo sguardo ebete a estrarre dai gorghi delle rimembranze il passato e, interrompendone continuamente il fluire, si inebria dell'incongruo cinguettio accelerato del nastro in retromarcia. Assapora le labiali della parola "Bobina" e si aggrappa al registratore, suo estremo partner, sua estrema reliquia, come un avaro a uno scrigno, quando gli rievoca la passeggiata in barca con una donna, risuscitando un barlume di felicità dissipata. Mauri recita come un rito derisorio e senza un'ombra di compatimento questa partita perduta, questa allucinante trama di inutili iterazioni (...) (tratto dalla recensione *Il fantasma parla dal registratore*, in Angelo Maria Ripellino, *Siate Buffi!*, Bulzoni 1989)



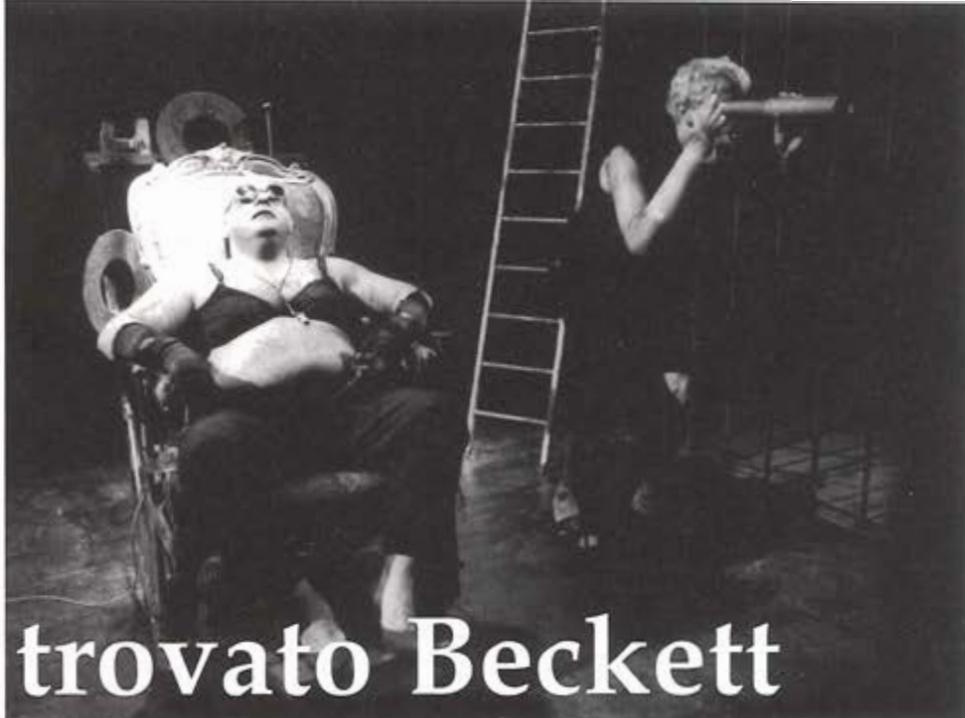
In questa pag. Glauco Mauri in *Atto senza parole*, 1973, regia di Franco Enriquez (foto: Tommaso Le Pera).

incontro con Cauteruccio

Nel vuoto ho trovato Beckett

di Francesco Tei

È il regista italiano che ha messo in scena più testi di Samuel Beckett negli ultimi anni: in poco più di un decennio ha allestito, infatti, *L'ultimo nastro di Krapp* (due volte, in due messe in scena completamente differenti), *Giorni felici* e *Finale di partita* (tradotto in calabrese, il suo dialetto materno, e intitolato *O jocu sta finisciennu*); per tacere degli evidenti echi beckettiani del suo ultimo lavoro-assolo *Fame*. È Giancarlo Cauteruccio, della compagnia Krypton, calabrese trasferitosi a Firenze da quasi trent'anni: emerso all'attenzione del mondo del teatro non solo nazionale con i suoi esperimenti - approfonditi e maturi, compiuti - di spettacoli (erano gli anni Ottanta) in cui la tecnologia, l'elettronica, i mezzi multimediali più futuribili (una parola che oggi non si usa...) si fondevano con il linguaggio teatrale e drammaturgico, sulla via della ricerca di una poesia nuova e del tutto contemporanea, una poesia scenica e non solo scenica. «Ho incontrato Beckett - racconta Giancarlo Cauteruccio - proprio quando il mio percorso dentro un teatro tecnologico era arrivato ad un momento di crisi; ero arrivato al vuoto, alla incapacità di esprimermi in modo ancora nuovo, al senso dell'assenza. Ed è stato proprio lì, nella dimensione del vuoto, dell'assenza, del buio, del silenzio che io ho sentito una consonanza profonda con le atmosfere di Samuel Beckett, e ho iniziato a rappresentarlo». Ma Cauteruccio ha sentito - anche - un collegamento diretto tra l'autore irlandese e con il suo teatro precedente, fatto di segnali sonori, di laser, di luce. «Certo, la luce - ad esempio - è un elemento evocato continuamente da Beckett, è protagonista delle sue ambientazioni: la luce con la sua inumanità, la sua distruttività - "questo sole d'inferno" dice Winnie - con la sua corrosività: non a caso, nel mio *Giorni felici* io ho voluto nella scenografia citare i *Cretti* di Burri, con quella luce che secca e divora la terra». Una presenza, un legame costante quella dei maestri delle arti figurative del Novecento nei mondi visivi del Samuel Beckett di Cauteruccio: «per *Finale di partita* - continua - non ho potuto non pensare a Francis Bacon, come appunto, per



Giorni felici, ad Alberto Burri. È impensabile ricreare il mondo di Beckett senza fare un lavoro, diciamo così, interdisciplinare: perché nel suo teatro c'è tutto il pensiero, tutta la filosofia, l'arte del Novecento e forse di tutto l'Occidente». Ma Cauteruccio, rappresentando Samuel Beckett, ha fatto un'altra scelta, anche questa, a quanto sembra, necessaria per lui nell'affrontare questo autore: è «sceso in campo» - per la prima volta in vita sua - come attore, figurando sempre fra gli interpreti. Anzi, non a caso, l'unico spettacolo che non ha interpretato - il primo dei due *Krapp* - è stato anche quello che ha voluto, e forse dovuto, rifare, con lui - questa volta - sulla scena. «Sì - dice Cauteruccio - per me questo legame personale era indispensabile. In *Giorni felici*, dove non potevo essere Winnie (ma era presente però come Willie ndr) mi sono rifatto, per il personaggio, affidato a Marion D'Amburgo, a mia madre anziana. Alle sue euforie, segno patologico, che scoppiano inarrestabili, per poi ricadere nel silenzio della catatonìa. Quanto a me, personalmente, è stato un modo di mettere in gioco, nel mondo di Beckett, il corpo: il mio corpo malato, il mio corpo obeso, particolarmente adatto, per me, a dare carne, fisicità al teatro di Beckett: anche nella sua impotenza e fragilità, nel suo sembrare, questo corpo, sull'orlo della fine, di un disfaccimento che poi però non arriva. Beckett non si può "recitare", semmai si può "dire". Ma a me non interessava una "esecuzione" dei suoi testi, una restituzione astratta di una partitura meticolosa e precisa. Beckett deve essere "incarnato", rifatto fisicità, rifatto corpo e sangue». Sulla linea di una appropriazione personale, ma anche di una concretezza, di un'autenticità, di una corporeità che si traduce anche nel linguaggio è la scelta del dialetto fatta sia per *Finale di partita* che per il secondo *Krapp*: «Billie Whitelaw - racconta Cauteruccio - ospite del nostro ciclo di incontri e spettacoli del 1996 per i novant'anni di Beckett, disse che, quando provava con la sua regia *Giorni felici*, Beckett la senti parlare, durante una pausa delle prove, in slang londinese. Allora le disse subito: "bene, sì, devi fare così tutta la tua parte"». ■

In questa pag. Giancarlo (anche regista) e Fulvio Cauteruccio in *U jocu sta finisciennu* (*Finale di partita*), (foto: Alessandro Botticelli).



La faccenda del morire

Piccola scelta di brani di lettere e interviste di Samuel Beckett

Nascita e morte

On entre, on crie,
Et c'est la vie.
On crie, on sort,
Et c'est la mort

Schopenhauer - Sto leggendo Schopenhauer. Tutti mi ridono appresso. Ma io non sto leggendo filosofia, non mi interessa nemmeno se ha ragione o torto, se è un buon metafisico o se non vale niente. Una giustificazione intellettuale all'infelicità - la più grande che mai sia stata tentata - merita l'attenzione di chi è interessato a Leopardi e a Proust e non a Carducci o a Barrès. (1930 a Tom MacGreevy)

A casa - Questa vita è terribile e non capisco come si possa sopportarla. Il motteggio - questa sconcia malattia - lo scandalo e la GENTILEZZA. Le formule eternamente invariate del motteggio facile, il totalmente disprezzabile potin (pettegolezza) semiosceno con Ruddy e al Common Room Club, la gentilezza qui a casa sono tutte cose che mi tengono sotto pressione. (1939 a Tom MacGreevy, da Cooldrinagh)

Analisi - Dopo la morte di mio padre ebbi dei problemi psicologici. Gli anni brutti sono quello tra il mio ritorno a casa nel 1932 e la morte di mio padre nel 1933. Ecco come andò. Camminavo per Dawson Street, quando sentii che non potevo continuare. Fu un'esperienza strana che non riesco a descrivere bene. Scoprii che non potevo muovermi. Allora entrai in un pub e bevvi una birra, giusto per rimanere calmo. Sentivo di avere bisogno di aiuto. Allora andai all'ambulatorio di Geoffrey Thompson, ma lui non c'era, era andato all'ospedale di

Lower Baggot Street; così lo aspettai. Quando arrivò, stavo in piedi affianco alla porta. Mi diede un'occhiata e non trovò alcun problema fisico. Poi mi consigliò la psicoanalisi. La psicoanalisi non era permessa a Dublino a quell'epoca. Era illegale. Se volevi cominciare una terapia analitica dovevi andare a Londra. (...) Sarebbe costata circa duecento sterline. Sicché era fuori questione che potessi pagarmi le sedute. Mia madre pagò la mia analisi: fu lei a decidere che mi avrebbe finanziato. (Intervista, 10.11.1898)

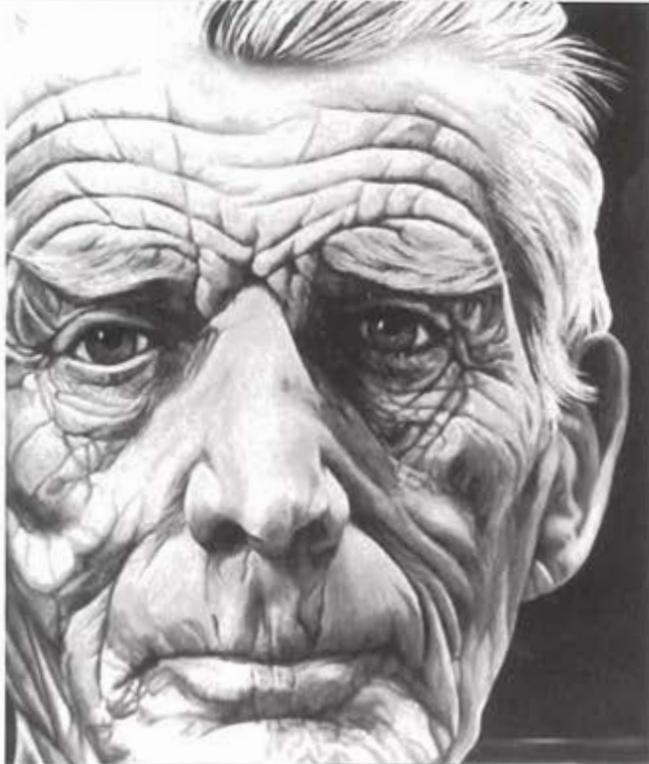
A proposito di Wilfred Ruprecht Bion, terapeuta - Bion è una persona piacevole fuori del lavoro ma con un orizzonte da Esercito della Salvezza e da Mezzi Pesanti che mi fa tremare. (a Tom MacGreevy, 8.10.1935)

Mi stendevo sul lettino e cercavo di risalire indietro nel mio passato. Credo che ciò mi aiutasse. Credo che mi abbia aiutato a controllare il panico. Di certo me ne venni fuori con alcuni ricordi straordinari di permanenza nel ventre di mia madre. Ricordi intrauterini. Ricordo la sensazione di essere in trappola, di essere stato catturato e non riuscire a scappare, di gridare che mi facessero uscire ma che nessuno poteva sentire, nessuno stava ascoltando. (Intervista, 10.11.1989)

Amicizia - Tra di noi non si parli mai di debiti, prestiti e simili pitoccherie di dare e avere *entre ennemis*... Quando c'è c'è, quando non c'è, non c'è e basta. Cosa importa chi di noi due ne approfitta per tirare in lungo questa faccenda del morire. (a Tom MacGreevy, 1934)

Infelicità - Per anni sono stato infelice, consapevolmente e deliberatamente da quando ho lasciato la scuola e sono andato al Trinity, così che m'isolai sempre più, m'impegnai sempre meno e mi abbandonai a un crescendo di discredito per gli altri e per me stesso. Ma in tutto ciò non vi era nulla che mi sembrasse morboso. L'infelicità, la solitudine, l'apatia e il ghigno costituivano i parametri di un indice di superiorità e garantivano il sentimento di un'arrogante "alterità" che sembrava allo stesso tempo giusta, naturale e non morbosa, per il modo in cui non era ancora espressa quanto piuttosto sottintesa, messa da parte e resa disponibile per un suo possibile sfruttamento nel futuro. Finché quel modo di vivere, o forse piuttosto quella negazione del vivere, non sviluppò sintomi fisici così terrificanti da non poter più essere perseguito, io non mi accorsi di essere malato. Insomma, se il cuore non avesse messo la paura della morte dentro di me, io starei ancora ubriacandomi e sogghignando e gironzolando, pensando di essere troppo buono per fare qualunque altra cosa. (a Tom MacGreevy, 10.03.1935)

Depressione - Sono sempre depresso e preso da un senso d'inutilità di fronte all'energia ben applicata di queste persone,



all'esattezza della documentazione, alla completezza dell'equipaggiamento... e all'autenticità della vocazione. A paragone io sono profondamente solo (non c'è un gruppo del mio tipo) e solo senza scopo e patologicamente indolente e fiacco e senza opinioni e costernato. L'unica occupazione che mi do, questo assurdo diario con le sue liste di quadri, non serve a niente, è solo il gesto di un nevrotico ossessivo. Contare monete andrebbe bene lo stesso. Un'"apertura mentale" che è una privazione mentale, lo sfintere della mente fiaccamente aperto per sempre, la mente che non ha più il potere di chiudersi a ogni cosa tranne che al suo contenuto, o piuttosto al suo trattamento di un contenuto. *Non ho mai pensato per conto mio.* Terrorizzato, ho spento il pensiero incipiente per così tanto tempo che adesso non potrei pensare per mezzo minuto se la mia vita (!) dipendesse da ciò. (Diario, 2 febbraio 1937)

Attacchi notturni di panico e tachicardia - Il cuore esplose circa una notte su sette (o, secondo la vecchia clausola restrittiva, circa una notte su sette mi ricordo che si sia comportato così) e il dolore all'asso pubico non smette quasi mai di sussurrare, e ho dei brevi attacchi di panico che però non arrivano mai ai tremori dei vecchi tempi. Sono abbastanza convinto, con quella inutile e ottusa convinzione secondo cui la nascita ha fatto scattare la trappola, che è questione solo di pochi anni prima di una crisi orribile, a paragone della quale l'ultima sarà solo un raffreddore e contro la quale io sarò così poco adatto a combattere come un vitello contro i suoi castratori. (a Tom MacGreevy, 7.07.1937)

Le nozze del fratello Frank - Veder arrivare i regali è stato doloroso. Il terribile cinismo sociale inconscio che sa che ciò a cui giunge una relazione alla fine è campanelle e vassoi da tè, senza i quali non c'è "insieme". Giacché sembra quasi una legge del matrimonio che all'elemento personale venga sottratta l'esistenza sin dall'inizio, ridotto a una mera occasione di buona economia e conversazione familiare, i portauovo nella torta della solidità domestica (a Tom MacGreevy, 23.08.1937)

Mamma - Io sono ciò che il suo selvaggio amore mi ha reso, ed è una cosa buona che alla fine uno di noi lo debba accettare. Così come andavano le cose in tutto questo tempo, con lei che voleva che mi comportassi in un modo ritenuto digni-

to da lei, nel suo ottobre di signorilità analfabeta, o dai suoi amici, o dal codice deontologico di un padre idealizzato e disumanizzato - («Ogni volta che sei in dubbio, chiediti cosa avrebbe fatto il caro Billy») - il grottesco non può andare avanti. È come se dopo una lunga mattinata di tenaglie il *bourreau* (torturatore) chiedesse di eseguire con sentimento e senza parole la sua canzone preferita. (a Tom MacGreevy, 6.10.1937)

Suzanne Deschevaux-Dumesnil, compagna di tutta la vita - C'è anche una ragazza francese cui voglio bene, spassionatamente, e che è molto buona con me. Non si punterà al rialzo. Poiché tutti e due sappiamo che finirà, non si può sapere quanto durerà. (a Tom MacGreevy, 18.04.1939)

Devo tutto a Suzanne. Abbordava tutto quello che c'era in giro nel tentativo di prendere qualcuno che accettasse tutti e tre libri assieme. Era una cosa molto pretenziosa per uno sconosciuto! Era lei che andava a parlare con gli editori, mentre io me ne stavo seduto in un caffè a "rigirarmi i pollici" o qualsiasi altra cosa faccia uno che si gingilla. Qualche volta non riusciva ad andare più in là del portiere, a cui lasciava il manoscritto. Gli editori non riusciva nemmeno a vederli. Fu così anche con Roger Blin. Fu lei che poi s'incontrò con Blin e riuscì a interessarlo a *Godot* e a *Eleutheria*. Io me ne tenevo fuori. (Intervista, 27.10.1989)

Resistenza durante la guerra - Arrivavano informazioni da tutta la Francia sui movimenti militari tedeschi, sui movimenti delle truppe, le loro posizioni, ogni cosa concernesse le forze occupanti. Mi portavano queste informazioni in vari pezzi, ritagli di carta ... Era un gruppo grosso. Come i boy-scout! Mi portavano tutto. Io battevo a macchina in pulito. Mettevo in ordine e battevo a macchina, su un foglio di carta, quando era possibile. Poi portavo il materiale da un greco che faceva parte del gruppo. Viveva in quella che oggi è conosciuta come avenue René Coty, credo. Lui faceva le fotografie. Così i miei fogli erano ridotti alle dimensioni di una scatola di fiammiferi. Tutte le informazioni. Probabilmente erano illeggibili, ma potevano essere ingrandite. Poi venivano consegnate a Madame Picabia, a quel tempo moglie del pittore Picabia. Era una signora molto rispettabile: non si sarebbe mai pensato che

In apertura una foto di John Minihan; in questa pag., in alto, un'illustrazione di René Fehrmann; in basso un ritratto di Beckett nei primi anni Trenta.



Samuel Beckett
Waiting for Godot

fosse un'agente della Resistenza. Lei poteva passare nell'altra zona, la cosiddetta zona non occupata, senza difficoltà. E da lì spedivano tutto in Inghilterra. (Intervista, 17.11.1989)

Pamela Mitchell, fine di un amore americano - Per me le cose devono rimanere come sono. Non mi è rimasta abbastanza vita nemmeno per volerle cambiare. Potrebbero cambiare loro e lasciarmi solo. Anche in quel caso non farò nulla per cercare di fermarle. La parola felicità non ha più nessun senso per me. Tutto quel che voglio è restare nel silenzio. Non credere che non senta la tua infelicità, ci penso ogni ora, con dolore. Per amor di Dio ammetti te stessa che non sai nulla di me e cerca di credermi quando ti dico ciò che sono. E l'unica cosa che potrà aiutarti. Un giorno sarai felice e mi ringrazierai per non averti coinvolta ancor di più nei miei orrori. (a Pamela Mitchell, 17.02.1955)

Censura in Gran Bretagna - Era tutto pronto per uno spettacolo nel West End quando è arrivato il Lord Chamberlain. Le sue incriminazioni sono così sciocche che temo che sia tutto finito. Ha segnato 12 brani da eliminare! Le cose che mi aspettavo e che mi ero mezzo preparato a emendare (con riluttanza), ma anche brani assolutamente vitali per l'opera (le prime righe della tira-

ta di Lucky e il brano alla fine del secondo atto da «But you can't go barefoot» a «And they crucified quick») e che è impossibile cambiare o sopprimere. Comunque Albery (il direttore del teatro) sta cercando di mettere le cose a posto a Londra. Andrò a trovarlo questo fine settimana, non è ancora tutto perduto definitivamente. (a Barney Rosset, 21.4.1954)

Per me non ci sono alternative soddisfacenti a "bastardo" ciononostante gli ho offerto "porco" in cambio. Decisamente e definitivamente, non andrò oltre. (a George Devine, 28.07.1958)

L'attore Ralph Richardson - Voleva conoscere i fatti privati di Pozzo, il suo indirizzo privato e il curriculum vitae, e sembrava fare di queste e simili informazioni la condizione per accondiscendere a onorare la parte di Vladimiro. Troppo stanco per dargli soddisfazione, gli ho risposto che tutto quello che sapevo di lui era nel testo, che se ne avessi saputo di più l'avrei messo lì, e che questo era vero anche per gli altri personaggi. Cosa che credo sigli la fine dei rapporti con quella stella... A Richardson ho anche detto che se con Godot avessi inteso God, cioè Dio, avrei detto God e non Godot. Il che ha dato l'impressione di deluderlo molto. (a Barney Rosset, 18.10.1954)

Fiasco della prima americana (3 gennaio 1956) di Aspettando Godot - Il successo e il fallimento al livello



del pubblico non mi ha mai interessato molto: in effetti mi sento molto più a mio agio con il secondo, essendo rimasto immerso nella sua atmosfera vivificante per tutta la mia vita di scrittore fino a due anni fa. E non posso evitarmi di sentire che il successo di *Godot* è stato ampiamente il risultato di un'incomprensione, o di numerose incomprensioni, e che forse tu sei riuscito meglio di ogni altro ad affermarne la vera natura. Nemmeno con Blin ho parlato così incautamente e senza ritengo come adesso faccio con te, probabilmente perché a quel livello non era ancora possibile. Quando a Londra si è discusso di una nuova produzione, ho detto ad Albery e a Hall che se avessero fatto come dicevo io avrebbero svuotato il teatro. Non voglio dire che tu sia stato eccessivamente influenzato da tutto quello che ti ho detto o che la tua realizzazione non sia stata innanzitutto la tua e di nessun altro, ma è probabile che le nostre conversazioni abbiano rafforzato in te la tua avversione per i fronzoli e le mezze misure, cioè precisamente per quelle cose che il 90 per cento degli spettatori desidera. (al regista Alan Schneider, 11.01.1956)

A Ussy, sua dimora di campagna - Rimarrò a questo malinconico recapito il più a lungo possibile con qualche occasionale spedizione a Parigi, cercando di comprimere in una settimana il "lavoro" di un mese, dal quale "lavoro" credo peraltro che farei bene a mettermi in pensione e tornare qual ero prima d'intraprenderlo, con tutti i passati in magazzino. E come pendere da una sponda in un sogno incerto e in una debole consapevolezza delle tre possibilità. Oggi, sin dalla mattina, lenta neve liquida in una luce appena più forte che nella cripta di famiglia. Si suppone che io stia traducendo *L'innommable*, il che è impossibile. Non un suono per tutto il giorno e tutta la notte, tranne per i carri riempiti zeppi delle ultime bietole. Non più vette, non più abissi, calma piatta. (a



Ethna MacCarthy, 22.11.1957)

L'ultimo nastro di Krapp - Sarà come il piccolo cuore di un carciofo servito prima delle interiora sudice di Hamm e Clov [cioè, *Finale di partita*]. La gente dirà: che grazioso, c'è del sangue che circola nelle vene di quest'uomo dopo tutto, non l'avrei mai creduto; si vede che sta invecchiando. (a Jacoba van Velde, 12.04.1958)

Scrivere - Ci sono due momenti belli quando si scrive: quando cominci e quando butti tutto nel cestino della carta straccia. (a Jacoba van Velde, 12.04.1958)

Dottorato honoris causa in Lettere all'Università di Dublino - La reazione istintiva sarebbe di rifiutare come al solito, ma capisco che sarebbe difficile, così ho scritto a HO

che, se mi verrà offerta, accetterò l'onorificenza. Non la valuto poco né voglio far finta di non essere commosso, solo che ho un sacro terrore di queste cose, per me non è semplice. ... Non ho nessun vestito, tranne un abito marrone, se non va abbastanza bene possono ficcare il loro dottorato nei loro mucchi di cartacce. (a Con Leventhal, 3.02.1959)

Giorni felici - Beh, pensai che la cosa più terribile che possa succedere a qualcuno sia di non permettergli di dormire, così che ogni volta che sei lì lì per addormentarti c'è un "dong" e ti risvegli per forza. Stai affondando dentro la terra ed è pieno di formiche, e il sole risplende continuamente giorno e notte e non c'è un albero... così niente ombra, niente, e quella campana ti tiene sveglio per tutto il tempo e tutto quello che hai è un mucchietto di cose per guardarti per tutta la vita. E ho pensato: chi avrebbe potuto tenere testa a tutto questo e andarsene giù cantando? Soltanto una donna. (Riportato da Brenda Brucein in un'intervista, 7.04.1994)

Catastrofe Nobel - Cari Sam e Suzanne. Malgrado tutto ti hanno dato il premio Nobel - Vi consiglio di nascondervi. Affettuosi saluti (telegramma dell'editore Jérôme Lindon, 23.10.1969) Lindon è molto gentile a togliermi le castagne dal

fuoco con quel Nobloodybeldamday. (a Con Leventhal, per comunicargli che non sarebbe andato a ritirare il premio, 26.11.1969)

75 anni - Temo l'anno che adesso ci sta sopra e tutti i fastidi che mi verranno riservati, come se fosse il mio centenario. Taglierò la corda finché dura. Dove, non so. Forse sulla Grande Muraglia in Cina, accovacciato là dietro finché il campo non sarà libero. (a Jocelyn Herbert, 11 gennaio 1981)

Gambe - Tanto stanche di portarmi quanto io lo sono di essere portato. (a Barney Rosset, 19.11.1988) (a cura di Roberta Arcelloni. I brani sono tratti da James Knowlson, Samuel Beckett. Una vita, Einaudi 2001)

Film

La letteratura critica intorno all'unica opera cinematografica di Samuel Beckett sembra orientata esclusivamente a quel "rigore dell'assurdo", esplicitato dal titolo del film, *Film* (regia di Alan Schneider. Fotografia di Boris Kaufman. Montaggio di Sidney Meyers. Prod. Evergreen Theatre, Inc. 1965. E' possibile scaricare una copia di *Film* dal sito www.ubu.com), e dalla scelta del suo

protagonista, Buster Keaton. Già, nel pionieristico saggio-recensione di Gian Piero Brega per *Cinema Nuovo*, pubblicato "a caldo" nel novembre del 1965, dopo la proiezione del mese prima alla Mostra di Venezia, il dirigente editoriale della Feltrinelli raffina l'analisi del mediometraggio di Alan Schneider, il "no author better served" di Beckett, maneggiando materiali che smistano in varie direzioni gli accumuli gestuali e scenici della pellicola, di *Film*. I segnali che Brega pone nel suo rapido e denso scritto, preannunciano sviluppi critici che in pochi sapranno raccogliere. Tra questi e molti anni più tardi, c'è Giorgio Tinazzi che in *Samuel Beckett e Buster Keaton. L'occhio del tempo* (Belfagor n. 3, 31 maggio 1993), collaziona in una lunga panoramica di citazioni (dai romanzi e dal teatro, soprattutto), i prelievi effettuati da Beckett da sue opere altre. Questi prelievi collocati nella specifica dimensione di "cosmoclastia" - il prestito è da Brega - del drammaturgo irlandese germinano, insospettabilmente, anche nelle sofisticate argomentazioni dell'ultimo lavoro di Francesco Casetti. Nel suo *Occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità* (Bompiani 2005) c'è un articolato passaggio a proposito della trasformazione della fotografia in movimento cinematografico: «Tuttavia, nonostante le profonde differenze, c'è anche un forte elemento di continuità. In entrambi i casi, l'immagine prodotta deve aiutare ad *identificare* una porzione di mondo. Nel caso della fotografia, la cosa è chiara: Luke [è il personaggio interpretato da Buster Keaton in *The Cameraman* regia di E. Sedgwick e B. Keaton, 1928] realizza dei ritratti, e cioè immagini in cui l'individuo raffigurato deve riconoscersi e insieme farsi riconoscersi». Casetti nomina apertamente Keaton e il suo cinema (cosa è il suo cinema, nella modernità), ma nel contestualizzare il personaggio del comico americano, commette involontariamente un errore che però giova; spara l'immagine di Keaton nel tempo e senza dirlo la materializza in *Film*. D'altronde, cos'è *Og* che guarda le fotografie (III La stanza. 2. 13-14, in *Samuel Beckett Film*, Einaudi, Torino, 1985) se non un Keaton vecchio che però vive e vestito e si comporta come se il 1928 si fosse congelato attorno a lui e al suo mondo artistico ed esistenziale? Prima che *Og* s'identifichi con *Oc* e su questa indubitabile verità - ancora Casetti - si mette «in gioco il *chi* è di chi vi è ritratto» (l'intenzionale ed incompreso messaggio di *Film*, il beckettiano "esse est percipi"); e si scorge «un'ipotesi di spettacolo molto più affascinante» di ogni altra venuta prima e dopo di *Film* (Luigi Ferrante. *Beckett, la vita il pensiero i testi esemplari*, Edizioni Accademia, Milano, 1972) che la morte dell'attore americano ha interrotto. In questa scomparsa, come fu la morte di Totò per Pier Paolo Pasolini, c'è una cesura artistica ed etica che molti hanno voluto mettere tra parentesi. *Fabio Francione*



Nella pag. precedente, in alto la copertina di un'edizione di *Aspettando Godot*; in basso una caricatura di Edmund Valman; in questa pag. Beckett sul set di *Film* del 1964.

ritratti di drammaturghi italiani/5

Vittorio Franceschi



la scrittura impegnata di un attore

di Massimo Marino

Un percorso di quasi cinquant'anni di palcoscenico, dal cabaret all'impegno politico fino alle esperienze con i maggiori registi della nostra scena, si specchiano in una scrittura che spazia dal monologo alla commedia brillante o pensosa - La militanza sulla scena si incrocia con una sensibilità capace di andare a fondo nelle passioni di uomini soli e di toccare grandi temi senza tediare

Se si discute di drammaturgia con Vittorio Franceschi, si finisce per parlare di tutta la sua vita nel teatro. Attore prima che drammaturgo, in palcoscenico da quasi cinquant'anni, regista, attualmente condirettore della scuola di teatro Alessandra Galante Garrone, scrittore per passione, premette subito: «Il teatro oggi deve avere il coraggio di affrontare tematiche alte: non se ne può più di inseguire la televisione con storie ambientate tra tinello e camera da letto». La sua casa, nel centro di Bologna, è piena di burattini e marionette. E la sua storia, fatta di palcoscenico e di copioni stesi in viaggio o in camerino, inizia proprio dalle baracche di Fagiolino e Sganapino, un tempo numerose nel capoluogo emiliano, e dagli stessi portici dove ora risiede, di fronte al Teatro San Leonardo, sede della scuola intitolata all'indimenticabile moglie, scomparsa quasi due anni fa. Racconta: «La mia prima commedia, scritta a quindici anni, fu rappresentata nel teatrino della parrocchia, proprio quella qui

sotto. La composi per scommessa: era una storia sul destino e terminava con il suicidio del protagonista. Il parroco fu di idee aperte: la accettò, a patto che alla fine si tenesse un dibattito. Fin da piccolo, mia mamma mi portava a vedere i burattini. Io ero affascinato dal siparietto rosso, dalla campanella che annunciava l'inizio, dai burattinai che sbucavano dal boccascena. Ritenevo quel teatrino il luogo della fantasia, dell'immaginario puro, e di notte a casa inventavo storie e costruivo personaggi. Poi nel 1958 mi iscrissi all'Accademia Antoniana, la prima scuola bolognese di teatro». Il racconto continua con la partenza per Milano, in terza classe, con due valigie di cartone, quando non esisteva ancora l'Autostrada del Sole né la teleselezione. La casa dove si svolge questa conversazione, buia nella luce invernale, è sì piena di fantocci e altri oggetti, ma non ha niente degli "antri" dove vivono alcuni dei personaggi delle commedie di Franceschi. È rassicurante, razionale, piena di memoria accuratamente conservata, solida testimone di una vita intensa, di una nostalgia per il passato che sa guardare al futuro. In *Scacco pazzo*, in *Jack lo sventratore*, in parte anche ne *Il sorriso di Daphne*, invece, le case equivalgono a rifugi, spesso zeppi, almeno in un angolo, di reperti affastellati, di oggetti, ciuffi, ricordi o forse illusioni di una vita. Si gioca tutto là il suo teatro, mi sembra, tra il fallimento e il desiderio, tra la possibilità e la sconfitta, con il sorriso di chi sa che la vita è bellissima e la rabbia di chi la sente svanire, rovinarsi tra le dita. Il caos è sempre in agguato (è definito «il fratello pazzo di Dio» in *Jack*), la follia è un pericolo costante; l'uomo può scivolare nel clown, il bor-

ghese nell'emarginato, l'adulto può ritrovare qualcosa del bambino o precipitare in una condizione di regressione, violenza, ebetudine. La vita si risolve nella morte. La casa, la famiglia, o anche il quartiere affettuoso e pettegolo di una volta, sono i centri delle sue opere: contenitori di "spostati", di malattia e affetto, di conflitto, protezione, salvezza e dannazione.

Un teatro politico

A Milano, agli inizi del boom economico, Franceschi recita in teatro e si dà al cabaret, scrivendo con Sandro Bajini *Come siam bravi quaggiù*, finanziato nientemeno che da Rossana Rossanda. Ci sono già stati i Gobbi e *Il dito nell'occhio* di Fo-Parenti-Durano; al Teatro Gerolamo emergono Paolo Poli, Laura Betti, Gaber e Jannacci. «Quando si parla di cabaret, oggi si pensa alla televisione. Il nostro, invece, era fatto di brevi testi di prosa e di canzoni, e si ispirava a quello francese e a quello tedesco dell'epoca di Weimar. Voleva criticare la società con arguzia e poesia. Mi fece capire che potevo scrivere». Lo spettacolo ha successo ed è seguito da un altro testo. Ma questa volta interviene pesantemente la censura, messa sull'avviso proprio dal riscontro ottenuto dal precedente lavoro. Il copione è proibito per una buona metà e va in scena solo una volta. Per protesta gli attori lo interpretano a salti, senza reintegrare i tagli, anzi sottolineandoli con un colpo di tosse che blocca la scena. Nel 1964 Franceschi lascia Milano per approdare a Trieste, dove inizia a scrivere

Botanico ribelle ALLO STATO VEGETALE

IL SORRISO DI DAPHNE, di Vittorio Franceschi.
Regia di Alessandro D'Alatri. Scene di Matteo Soltanto. Costumi di Carolina Olcese. Musiche di Germano Mazzocchetti. Luci di Paolo Mazzi.
Suono di Federica Giuliano. Con Vittorio Franceschi, Laura Curino, Laura Gambarin. Prod. Nuova Scena Teatro Stabile di BOLOGNA.

terra, dimentica. Dialoga e battibecca con la sorella vedova, affettuosa, a lui ormai votata, distante da lui per le idee, legatagli da un antico affetto fatto di dispetti e complicità. Il professore è laico, scettico, libero; Rosa è religiosa, forse un po' bigotta; lui ama il tè, lei il caffè. Il dialogo è frizzante e spiritoso anche nei momenti più tristi, quando la morte incombe e le facoltà mentali sulle quali lui ha investito la vita scemano. Ma c'è ancora di più, in questo testo che diverte e commuove senza mai ingannare, senza concedere nulla ai facili sentimentalismi. Appare, a un certo punto, un'allieva, giovane, bella, diffidente, quasi dura. Si scopre una storia di innamoramento per il vecchio professore, ricambiato nella giungla di qualche lontano tropico, una scintilla subito allontanata da entrambi per paura. Si percepisce la fragilità di vite apparentemente sicure di sé, sospese nel rimpianto di slanci non portati a fondo. Ciò che non è stato è un tempo sospeso, ma il tempo stesso sta finendo. La soluzione sarà lenta e la decisione dell'amore si sovrapporrà a una scelta di libertà nella morte: dai succhi velenosi della pianta, somministrati dall'allieva amante come un bacio al protagonista, verrà lo scioglimento dei legami e della sofferenza, in un delicato atto di coraggio svolto con grande, umana dolcezza, senza mai perdere il ritmo della battuta. Alessandro D'Alatri, alla prima prova teatrale, fornisce con sobria efficacia l'intelaiatura perché possa emergere un felicissimo gioco d'attore. Il bel testo trova, poi, la sua definitiva quadratura nella prova di meravigliosa maestria e tesa ironia di Franceschi, coadiuvato dall'affettuosa misura di una Laura Curino che è più di una grande spalla e dalle appropriate spigolosità della giovane Laura Gambarin. M.M.

Radici pietrificate su muri di sabbia. Una biblioteca inghiottita dal mondo vegetale. La luce di una notte inquieta o di un crepuscolo pieno di ombre. Solo una pianta dai fiori bianchi, chiamata Daphne come la ninfa, è sempre fiocamente illuminata. In un letto, su una carrozzina a rotelle, caparbiamente a un tavolo di lavoro a esercitare una memoria compromessa si compiono le ultime ore di un uomo, un botanico, uno scienziato che scivola verso la morte. Combatte contro una paralisi progressiva, perde il controllo degli arti, rotola a



Teatrografia

Ordine d'arrivo (1986)
Scacco pazzo (1989)
Autoscontro (1989)
Jack lo sventratore (1992)
La regina dei cappelli (1993)
La signora dalle scarpe strette (1994)
Dialogo col sepolto vivo (1995)
Le nuvole (1995)
L'uomo che mangiava i coriandoli (1996)
Cabaret da viaggio (1998)
Nella colonia penale, libero adattamento del racconto di Franz Kafka (1998)
I naufragi di Maria (1999)
Il fanciullo allegro (2000)
L'arco di Gege (2002)
Il sorriso di Daphne (2002)
Frammenti di vita (2004)
La barbona e il pappagallo (2005)

Monologhi brevi

Una malattia non classificata (1992)
Voglia di pentimento (1994)
<http://web.lapidaria.it> (1999)
Il provino (1999)
Qualcosa da salvare (1999)

In apertura Vittorio Franceschi; nella pag. precedente Laura Curino e Vittorio Franceschi in *Il sorriso di Daphne*, regia di Alessandro D'Alatri; in questa pag. a destra Alessandro Haber e Vittorio Franceschi in *Scacco pazzo*, regia di Nanni Loy; in basso, una scena di *Jack lo sventratore*, regia di Nanni Garella.

testi teatrali più compiuti, sempre politicamente impegnati. In *Pinocchio minore* il famoso burattino, ormai diventato ragazzino perbene, si confronta con la nascente società dei consumi. Del 1966 è *Gorizia 1916*, uno spettacolo decisamente antibellicista, affollato, al debutto, di poliziotti in borghese. L'approdo successivo è la fondazione dell'associazione Nuova Scena insieme a Dario Fo e a Franca Rame. «Nacque nel 1968 per fare spettacoli politici e popolari, fuori dai normali circuiti, rivolti a

chi a teatro non ci andava. Non si parlava, agli inizi, di teatro ideologico. Iniziammo con due compagnie, quella di Fo e un'altra tutta di giovani. Si montava il palco nelle case del popolo: una sera recitava Fo; la successiva arrivava l'altra compagnia, mentre la prima si spostava in un'altra piazza. Le storie erano scritte e allestite collettivamente, almeno nei primi tempi. I temi erano l'alienazione, il lavoro parcellizzato, le lusinghe della società dei consumi, la guerra del Vietnam. Qui ho ricominciato daccapo, da zero: scrivevo, recitavo, smontavo, caricavo il camion. Era un momento di grande fermento: le nostre recite erano affollate di bandiere rosse e di gente dei più diversi versanti della sinistra, in tempi di grande scontro politico. Poi venne la rottura con Fo, che non voleva girare più nel circuito Arci e sosteneva posizioni più ideologiche e oltranziste. In seguito, trasferii Nuova Scena da Milano a Bologna e, chiusa l'ambigua fase della scrittura collettiva, iniziai anche a mettere a punto i copioni». La vicenda di quella storica compagnia è ancora lunga, con spettacoli nei circoli Arci e alle feste dell'*Unità*, con tournée nazionali e internazionali: «Ma a un certo punto sentii che era necessario recuperare l'arte dell'attore, recitare in condizioni di maggiore attenzione, in luoghi più propri. Tornai al teatro. Nel 1980 fui chiamato da Besson come protagonista del suo *Edipo tiranno*. Lo seguii, successivamente, a Ginevra. Avevo anche bisogno di recuperare un mondo di immaginazione e di sogno



che sentivo congeniali al mio carattere. Nel 1984 ero deciso a cimentarmi da solo con la scena, anche per avere uno spettacolo tutto mio: scoprii per caso alcuni testi di Zavattini e nacque *Monologo in briciole*. Zavattini rappresentava quel mondo di fantasia che mi aveva sempre attirato: misi insieme testi di diversa natura, poesie, brani di romanzi e di sceneggiature. Lo stesso procedimento seguii nel 1987 per *Beckett con resto*. Con lo scrittore irlandese si tocca un limite estremo del teatro, oltre il quale o si ritorna indietro o si incontra il nulla». Nel 1988, nella compagnia che recita *Romanzo popolare* di Missiroli, Franceschi conosce Alessandro Haber. Su questo



attore così istintivo e fuori dalle righe nel 1991 calibra il bizzarro protagonista di *Scacco Pazzo*: regredito allo stato infantile dopo l'incidente che ha ucciso la sua promessa sposa il giorno del matrimonio, tyranneggia il fratello colpevole della sventura. Ormai, grazie anche a una straordinaria conoscenza del palcoscenico, la scrittura dell'autore-attore è diventata matura. Dell'anno successivo è *Jack lo sventratore*, ancora scritto per Haber. I due lavori sono prodotti da Nuova Scena, una cooperativa cambiata rispetto a quella che Franceschi aveva abbandonato. Altri testi sono elaborati per concorsi di drammaturgia, o su richiesta di colleghi. E qui iniziano le "sofferenze" note a tutti gli autori: copioni sollecitati e poi non allestiti da amici attori e soprattutto da amiche attrici, regie che fraintendono le intenzioni, come nel caso di *Jack*. «Un'equipe televisiva, in cerca di uno scoop su un serial killer, entra, guidata da uno strano individuo che si spaccia per amico del criminale (Haber), nella casa della madre, in un sottoscala buio, e lo trasforma in un set luccicante, berlusconiano, fino all'omicidio in diretta. Nell'allestimento tutto diventò nero: non era la televisione che trasformava la realtà, ma la realtà che mutava la televisione con segni luttuosi». L'ultimo testo, *Il sorriso di Daphne*, ha deciso di scriverlo per se, su di sé, e di curare anche il cast. Ha chiamato attori che stimava e Alessandro D'Alatri, un regista con cui è scattata una particolare intesa sul set del film *La febbre*. Ha impegnato nell'impresa il prestigio derivato dalla vittoria nel premio intitolato a Enrico Maria Salerno e la somma destinata a un progetto di produzione. «I riconoscimenti aiutano, ma non sono sufficienti. Nel 1997 *La regina dei capelli* ottenne la menzione speciale della giuria a Riccione, ma non è mai stato allestito. Sollevano il morale, questo sì, danno una ragione per continuare a scrivere. Ma l'autore italiano è trascurato. *L'uomo che mangiava i coriandoli*, per esempio, è stato messo in scena in Germania e non in Italia. E comunque continuiamo a scrivere. Per me è un bisogno forte, come bere e mangiare. Dobbiamo stare attenti a non annoiare, a coltivare il sorriso a teatro. Il pubblico bisogna rispettarlo. Pensate che sforzo fa, oggi. Uscire la sera è diventato difficile. I biglietti costano. Un marito e una moglie che decidono di venire a teatro fanno una scelta coraggiosa. Noi non abbiamo il diritto di dare loro le stesse cose della tv. Hanno bisogno di voci alte, che parlino loro di sentimenti veri. Dobbiamo affrontare temi impegnativi, l'amore, la morte, il bisogno di Dio, il conflitto tra il bene e il male. Gli autori teatrali hanno il dovere di compromettersi con queste tematiche, di trattare anche la morte per riflettere sul senso della vita. Il teatro è insostituibile, come mezzo di comunicazione diretta, non meccanica. In questo momento di alienazione è importante che riprenda a essere maestro di vita. Il pubblico vuole questo; noi abbiamo il dovere di darglielo, senza tediarelo». ■

Bibliografia

Prosa

- Resta così, o sistema solare* (con Sandro Bajini), in *Filmcritica*, n. 117, febbraio 1962.
Pinocchio minore, in *I quaderni dell'asterisco*, n. 5, Marzo 1964.
Un sogno di sinistra, in *Compagni senza censura*, Mazzotta Editore, Milano, 1970.
Diario di classe, Qui tutto bene... e così spero di te, La dimensione del nero, in *La parola nel pugno: teatro politico di Nuova Scena*, a cura di Daniele Del Giudice, Guaraldi Editore, Rimini, 1972.
Adeus até ao meu regresso (Qui tutto bene... e così spero di te), traduzione in lingua portoghese di Manuel Simoes, Ed. Nova Realidade, Tomar, 1976.
L'Amleto non si può fare, in *Ridotto*, marzo 1977.
La soffitta dei ciarlatani, in *Ridotto*, dicembre 1977.
Ultimi appuntamenti, in *Ridotto*, luglio/agosto/settembre 1987.
Scacco pazzo, in *Quaderni del Teatro Stabile del Friuli-Venezia Giulia*, stagione 1990/91.
Jack lo sventratore, in *Quaderni del Teatro Stabile del Friuli-Venezia Giulia*, stagione 1992/93.
Jack lo sventratore, in *Hystrio*, n. 2/1995.
Scacco pazzo, in *Dialog*, Miesiecznik Poswiecony Dramaturgii Wspolczesnej, 1995.
Ordine d'arrivo, Ed. Marietti, Genova, 1996, Collana del Teatro Stabile di Genova.
Scacco pazzo, introduzione di Peter Kammerer, Marsilio, Venezia, 1998.
Dialogo col sepolto vivo, in *Primafila*, 1998.
- ### Poesia
- Stramba Bologna sghemba*, Ed. Raffaelli, Bologna, 2004.

STAGIONE SERALE 2006



lacittàdelteatro

TEATRO POLITEAMA - CASCINA - PISA
 MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI - REGIONE TOSCANA - PROVINCIA DI PISA
 COMUNE DI CASCINA - COMUNE DI SAN GIULIANO TERME - FONDAZIONE TOSCANA SPETTACOLO

GENNAIO

SABATO 14 LA CITTÀ DEL TEATRO
 SCENARIO IN METAMORFOSI
 Teatro Sotterraneo - Daniele Timpono - Qualità

SABATO 21 - SALA GRANDE
 GENE GNOCCHI
 LA NEVE E L'ARTE DI SCIOGLIERLA
 SENZA FARLA DOLLIRE

VENERDÌ 27 - TEATRO ROSSINI
 ANNA MEACCI
 ROMANINA: LA NASCITA
 DI UN CIGNO

SABATO 28 E DOMENICA 29 - PALCO SALA GRANDE
 PUPÌ E FRESEDEDE
 TEATRO DI RIFREDDI
 L'ULTIMO HAREM

FEBBRAIO

GIOVEDÌ 2 - VENERDÌ 3 - SABATO 4 ORE 21.00
 SALA PICCOLA
 LA CITTÀ DEL TEATRO
 in collaborazione con
 Fond. Teatro Regina Margherita di Roccamare
 UNA VISITA di Beniamino Joppolo
 ideazione e messa in scena di Antonio Alvearo e
 Alessandro Garzello

SABATO 11 ORE 21.00 - TEATRO ROSSINI
 MITA MEDICI
 ALDA

MARTEDÌ 14 ORE 21.00 - SALA GRANDE
 BANDA OSIRIS
 SUPERBANDA

SABATO 18 ORE 21.00 - TEATRO ROSSINI
 LA CITTÀ DEL TEATRO
 in collaborazione con Annunzio
 BARBER'S SHOP
 di Alberto Severi, regia Alessio Pizzochi

DOMENICA 19 ORE 21.00 - SALA GRANDE
 DANIELE LUTTAZZI
 COME UCCIDERE CAUSANDO INUTILI
 SOFFERENZE

SABATO 25 ORE 21.00 - SALA GRANDE
 COMPAGNIA
 PIPPO DELBONO
 IL SILENZIO

MARZO

VENERDÌ 3 - SALA PICCOLA
 BIOSPHERE - Fosfeni

SABATO 4 - TEATRO ROSSINI
 ANGELA FINOCCHIARO
 MISS UNIVERSO

VENERDÌ 10 - SALA GRANDE
 LE PETIT ORB - Fosfeni

SABATO 11 - TEATRO ROSSINI
 COMPAGNIA FRANCO SCALDATI
 IL POZZO DEI PAZZI

VENERDÌ 17 - SALA PICCOLA
 AGF + VLADISLAV DELAY Fosfeni

DOMENICA 19 - SALA GRANDE
 GIORGIO BARBERIO CORSETTI
 ARGONAUTI

VENERDÌ 24 - SALA GRANDE
 DAVID RIONDINO
 E DARIO VERGASSOLA
 TODOS CABALLEROS

DOMENICA 26 - SALA GRANDE
 SOCIETAS RAFFAELLO SANZIO/
 SCOTT GIBBONS
 CONCERTO

VENERDÌ 31 - SALA GRANDE
 CHRIS & COSEY Fosfeni

APRILE

SABATO 01 - TEATRO ROSSINI
 TEATRO LIBERO PALERMO
 TEATRO SENZA ANIMALI

VENERDÌ 07 - TEATRO ROSSINI
 FRANCA VALERI E
 ANNA MARIA GUARNIERI
 LE SERVE

SABATO 08 - TEATRO ROSSINI
 COMPAGNIA TEATRALE KRYPTON
 UBU C'E'

MAGGIO
 MERCOLEDÌ 03 - SALA GRANDE
 MARCO PAOLINI
 IL SERGENTE

VENERDÌ 19 - SALA GRANDE
 EVA ROBIN'S
 IL FRIGO

SABATO 20 - SALA PICCOLA
 EGUM TEATRO
 TEATRO ARSENALE
 L'OMOSESSUALE O
 LA DIFFICOLTÀ DI ESPRIMERSI

PREVENDITA ABBONAMENTI DAL 12 AL 16 DICEMBRE
 CARNET DAL 19 AL 23 DICEMBRE 2005
 PREVENDITA BIGLIETTI DAL 7 GENNAIO 2006

Info: tel. 050.744400 info@lacittadelteatro.it www.lacittadelteatro.it
 LA CITTÀ DEL TEATRO via Toscoromagnola 656 Cascina (PI)
 Teatro Rossini p.zza Togliatti Pontassercchio - San Giuliano T. (PI)
 Fosfeni è un progetto della Città del Teatro in collaborazione con Musicus Concertus

i protagonisti della giovane scena/24



di Giulia Calligaro

Tre attrici, un'autrice di compagnia, una regista e due organizzatrici: è la Compagnia Teatrale Dionisi di Milano, una "famiglia" teatrale tutta al femminile che cerca il senso odierno della memoria

C'è tutta la libertà e il coraggio di chi ha scelto il proprio modo di stare al mondo con amore negli sguardi azzurri che Renata Ciaravino appoggia sulle cose: mensole stipate dei libri che la nutrono, un cane, Totò, che la segue in tutte le strade dell'avventura nonostante la tosse dei suoi sedici anni. È lei, milanese, classe 1973, l'anima e l'autore della Compagnia Teatrale Dionisi (ex Collettivo Dionisi), nata da un'infornata della Scuola Paolo Grassi di Milano. La storia è una di quelle in cui il caso pare averci messo lo zampino. Comunque Renata lo dice senza timore: «Non sono nata con la vocazione teatrale», è stato, appunto, "un caso" se a un certo punto, durante il liceo, la sua materia preferita diventa un laboratorio teatrale

che si tiene nel pomeriggio e che le costa, per la quantità sproporzionata di energia che ci butta dentro, tre materie a settembre. Ma allora era il tempo dell'incertezza, e se quel mondo era per lei davvero un gran bel mondo, non sapeva ancora se l'attendesse un posto in platea o una voce dal palco. Prova all'inizio con la prima soluzione e al Dams di Bologna si candida a storica e critica dello spettacolo. Ma lo si capisce subito che lei non è una che può starci tanto dentro un compromesso e che non è certo la paura a farla rinunciare dal ricominciare daccapo tutte le volte che le servono per diventare se stessa. È così che "per caso" un amico la avverte di un provino di drammaturgia che si tiene alla Scuola d'arte drammatica Paolo Grassi. E così gira pagina. È alla Paolo Grassi, infatti, che incontra alcuni importanti compagni di viaggio nei gruppi di allievi registi, attori e organizzatori: Matilde Facheris, Silvia Gallerano, Valeria Talenti, Alessandra Maculan, Paolo Mazzarelli, Fabio Monti, Fabrizia Mutti, Chiara Bellosi, con i quali da subito pensa che si debba "fare compagnia". Ecco allora che tra le mattine spese a posare all'Accademia di Brera per campare, le lezioni di dizione saltate e la scrittura che comincia a diventare un impegno quotidiano sotto lo stimolo arguto di Renata Molinari, si va formando nella mente di Renata l'idea di dare vita a un gruppo organizzato: «Per me - racconta - quella di formare una compagnia è diventata presto quasi una nevrosi che mi portava a cercare continui stimoli per fare delle cose insieme e per parlare di quel che ci interessava, affinché diventasse un nostro modo di fare teatro».

Show stragicomico

E infatti già da queste iniziative comunitarie nacque una lettura sulla strage di Piazza Fontana, che sarà poi il nucleo embrionale di *Show Stragicomico*, uno dei primi spettacoli del gruppo dei Dionisi. Ma l'opportunità vera si presenta in conclusione del triennio scolastico, in occasione del saggio di regia di Fabrizia Mutti: a sorpresa il gruppo si trovò d'accordo nel rappresentare non uno dei testi classici su cui avevano speso ore e ore di "autocoscienza" - oggi si direbbe *brainstorming* - ma un testo di Renata. Fu così che nacque *I vulesse fa' mmore co' Dioniso*, che diventerà un loro spettacolo e, nel 2000, darà per intero il nome al "collettivo", come avevano scelto di definire allora la loro unione, poi abbreviato per comodità nel più semplice Collettivo Dionisi: «Un nome - continua - che aveva all'inizio un'impronta ideologica, a indicare la volontà di essere una comunità in cui erano divise equamente le responsabilità, ma che poi ha assunto piuttosto una connotazione di tipo "familiare". Sì, siamo più o meno una famiglia, ed è uno degli aspetti più belli della nostra compagnia». Non per nulla anche nel passaggio "nomenclatorio" da "collettivo" a "compagnia" la loro sede milanese di Piazzale Santorre di Santarosa, in fondo a viale Certosa, resta essenzialmente una casa comunitaria che deve rispondere alle esigenze anche intime di ognuno e su cui ognuno deve mettere il proprio impegno fino ai dettagli più piccoli, come è scandito nel calendario dei turni delle pulizie appeso al

Compagnia Teatrale Dionisi. Si è costituita ufficialmente nel 2000 da un gruppo di ex-allievi della Civica Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi di Milano. Vi fanno parte oggi Renata Ciaravino (autrice), Marina Belli (organizzatrice), Matilde Facheris (attrice), Silvia Gallerano (attrice), Carmen Pellegrinelli (attrice), Alessandra Maculan (organizzatrice), Valeria Talenti (regista). La presenza di un'autrice fissa ha fatto sì che la compagnia si dedicasse totalmente alla drammaturgia contemporanea, realizzando i seguenti spettacoli: I' vulesse fa' mmore co' Dioniso (2000) di Renata Ciaravino, Show Stragicomico (2000) di Renata Ciaravino; Incontri poetici (2001) a cura della compagnia, Molti amori (diversi odi) (2002) di Renata Ciaravino, Disco '80-educazione sentimentale e monopolio televisivo (2003) di Renata Ciaravino, Canto a me stessa (2004) di Renata Ciaravino, La notte poco prima della foresta (2004) di B.M. Koltès con Matilde Facheris, Assola, elogio alla solitudine (2004) di e con Silvia Gallerano, Patate, una parola senza denti sulla guerra (2005) di Renata Ciaravino. Info: tel. 02.3083003, dionisi_mi@libero.it, www.dionisicompagniateatrale.it. G.C.

muro. «Dionisi - riprende la Ciaravino - non è una vera e propria dichiarazione poetica. È soprattutto un caso dovuto a quel nostro primo spettacolo, per quanto ci tenga ovviamente assieme un'adesione totale ed estremamente vitale, e in questo senso, sì, dionisiaca, a ciò che facciamo». E la vitalità è anche l'insegna innalzata in quel primo spettacolo, in cui otto persone, sospese su una piattaforma estrema sopra un rogo, si trovavano a decidere cosa fare nell'ultimo istante prima della morte: e la risposta, non è difficile immaginarlo, era stata: «voglio fare l'amore con Dioniso». Vero carattere distintivo del gruppo fin dagli esordi è stato la presenza di un autore di compagnia e quindi la vocazione alla drammaturgia contemporanea, dalla quale è discesa un'idea di spettacolo in qualche modo pre-registica, considerato che a lungo è stata la stessa Ciaravino, in funzione di autrice (e talvolta di attrice), ad assumersi anche la direzione scenica. Così è stato per esempio nel già citato *Show stragicomico* (vincitore di "Scena Prima" nel 2001 e menzione speciale alla Biennale dei giovani artisti del Mediterraneo per l'impegno civile), secondo spettacolo del gruppo, che intanto aveva visto qualche cambiamento d'organico (tra l'altro l'arrivo da Bergamo di Carmen Pellegrinelli) e una maggiore capacità organizzativa, che faceva capo alla figura di animatrice di Alessandra Maculan cui poi si sarebbe aggiunta Marina Belli. Il nuovo spettacolo, che riprendeva, come si è detto, una precedente lettura sulla strage di Piazza Fontana, era anche il primo del filone del recupero della memoria secondo uno sguardo contemporaneo, che sarebbe diventata un po' la cifra del loro teatro,

In apertura il manifesto di *Disco 80 - Educazione sentimentale e monopolio televisivo*; in questa pag. Renata Ciaravino, autrice e interprete di *I'vulesse fa' mmore con Dioniso!*; nella pag. seguente un'immagine dal backstage di *Patate, una parola senza denti sulla guerra*.





ovvero: «come possiamo ricordare i grandi eventi della Storia noi che allora non eravamo ancora nati». Lo spettacolo della "svolta" è, nel 2002, *Molti amori (diversi odi)*: «La compagnia, da poco stabilita nella sede di Santorre di Santarosa - racconta ancora l'autrice - aveva assunto allora un carattere tutto al femminile: eravamo sette donne che al bisogno scriveranno degli uomini, anche se pure questo fatto è stato casuale, non c'è stata una presa di posizione in tal senso». Lo spettacolo, che fece anche una bella tournée, segnò il passaggio dalla passione alla professione per vari motivi: ebbe il patrocinio dell'Associazione Teatrale Pistoiese/Teatro del Tempo Presente allora diretta da Cristina Pezzoli, fu promosso e presentato da Outis-Centro nazionale di drammaturgia contemporanea e fu il primo che distinse una vera e propria figura registica nella persona di Valeria Talenti, allora scritturata per lo spettacolo ma che successivamente sarebbe diventata la regista di compagnia.

Berlusconi, la tv e i trentenni

«Sì - prosegue la Ciaravino - fu il primo spettacolo professionistico, anche se ovviamente ancora non potevamo vivere del nostro lavoro, e tutte facevamo anche altro. Una scelta, questa, che in parte abbiamo comunque sempre ritenuto importante,

fiduciose nel fatto che solo andando anche a confrontarci in altre esperienze potevamo portare all'interno del gruppo una crescita». Lo spettacolo "della maturità" è dunque, di seguito, *Disco '80 - Educazione sentimentale e monopolio televisivo*, che mette in rapporto la nascita e crescita del monopolio televisivo di Silvio Berlusconi con la maturazione sentimentale e ideologica degli odierni trentenni che di quel monopolio furono in origine lo *share*, presentandosi come prima generazione che si nutriva ogni pomeriggio di ore e ore di cartoni animati e *fiction*. Lo spettacolo fu "scoperto" da Adriano Gallina, direttore artistico del Teatro Verdi di Milano, che lo volle l'anno successivo in stagione e che consolidò un rapporto di stima con il gruppo. A suggerire la nuova realtà teatrale ci pensò allora nel 2004 il Festival di Asti che dedicò un'antologica a Renata Ciaravino: nell'occasione, mentre la Talenti entrava ufficialmente nella "famiglia", fu presentato *Canto a me stessa* con Maria Monti, uno dei testi cui l'autrice resta più affezionata. E così il cammino, intrapreso per caso, diventa una strada via via più larga che porta fino ai nostri giorni con *Patate, una parola senza denti sulla guerra*, ancora un testo sulla memoria, in questo caso vista con gli occhi di chi sta per scomparire e prova a raccontarsi agli orecchi di chi, privo di quell'esperienza, non può più comprendere. Un lavoro (vedi recensione sotto) commissionato ai Dionisi da un comune in provincia di Varese, che ha avuto recenti repliche al Teatro Verdi di Milano e che pare continuerà a viaggiare. Ma allora è possibile vivere oggi di teatro?, chiediamo alla fine: «La scelta non si è fatta più facile - risponde la Ciaravino - e noi ancora facciamo talvolta altre cose e cerchiamo di sbarcare il lunario tra la distribuzione degli spettacoli e l'organizzazione di iniziative collaterali come i nostri incontri poetici o i laboratori. Ma non saranno le difficoltà pratiche a fermare chi ha necessità di fare questo lavoro: il teatro è vivo perché è organico all'uomo, e l'uomo, finché ci sarà, avrà bisogno di vedere una rappresentazione di sé. Ma forse questa è solo teoria. So che vivo in quello che faccio una libertà impagabile e che sto bene ogni volta che trovo le parole giuste per dire una cosa che sento davvero e che penso ci riguardi come uomini». ■

L'ultimo spettacolo

DONNE E VECCHIAIA in guerra con il purè

PATATE, una parola senza denti sulla guerra, di Renata Ciaravino. Regia di Valeria Talenti. Musica (dal vivo) di Alberto Varaldo. Con Matilde Facheris, Silvia Gallerano, Carmen Pellegrinelli. Prod. Compagnia Teatrale Dionisi, MILANO.

Non è facile per chi non ha ricordi di prima mano sulla guerra comprendere davvero i racconti di chi quel tempo non riesce a cancellarselo dalla mente e, contemporaneamente, non vorrebbe ricordarlo più. È così che si crea una sorta di gap generazionale tra chi non ha memoria e chi non ha approdi per sintonizzarsi su un tempo che corre e che non vuole saperne del passato. È un po' questo il tema di *Patate, una parola senza denti sulla guerra*, l'ultimo lavoro della Compagnia Teatrale Dionisi, scritto con sensibilità da equilibrista, senza nessuna retorica, da Renata Ciaravino, diretto da Valeria Talenti e interpretato dal nucleo storico della compagnia: Matilde Facheris, Silvia Gallerano e Carmen Pellegrinelli, nei panni di tre ottantenni, rese vulnerabili dalle rughe scolpite non solo sui volti. La storia le vede affaccendarsi - con i tempi, le difficoltà, gli indurimenti anche mentali dell'età - davanti ai fornelli, dove un sacco di patate, il cibo che ha nutrito la loro antica povertà, deve essere trasformato in purè, ovvero il contributo che dovrebbero portare a una conferenza sulla guerra in cui sono chiamate a ricordare le loro esperienze personali. Lo spettacolo dura, infatti, il tempo di preparazione del purè. L'attesa si fa occasione ghiotta per una lunga sequenza di aneddoti che vanno via via sovrappoendosi ai piccoli incidenti del presente, alternando elegia a comicità, sfiorando appena il cupo di una tragedia impronunciabile. E brave sono interpreti e regista a tenere la misura un po' sotto il pianto, un po' sopra la semplificazione: in una linea di naturalezza che appaia le difficoltà della guerra ai pudori e alle debolezze della vecchiaia, i rimpianti per la giovinezza perduta, tutta stampata nelle canzonette d'epoca, e il senso di spaesamento per il tempo trasformato di oggi. Solo qualche concessione caricaturale qua e là. Accanto a loro, Alberto Varaldo, all'armonica, completa il color temporale: il risultato è semplice, ma carico di verità. *Giulia Calligaro*



THE MILLION DOLLAR THEATRE

Roma. Al teatro Valle, si è svolto l'Incontro del Nuovo Millennio! Pareva di essere a Kinshasa per Clay/Liston: qui hanno incrociato i guantoni Rocco "Ali" Buttiglione ed Eugene "Sonny" Barba. Arbitro Giuseppe Ferrazza. Ma andiamo in flash back ed entriamo in cronaca diretta. Rocco "Capatosta" Buttiglione ha cominciato a tirar di boxe con i suoi fratelli, in particolare con la sorella. Barba si è formato nella celebre palestra Grotowski e ha vinto i suoi primi incontri da dilettante in Danimarca. Eccoli raggiungere l'angolo tra le urla della folla in delirio. Il match in mondivisione sarà seguito da milioni, da miliardi di appassionati. Rocco indossa un accappatoio blu mariano ed è scortato dal suo secondo, il cugino di terzo grado colonnello Buttiglione, militare in pensione. Barba è avvolto in un accappatoio-saio Prada. I combattenti per il titolo hanno comuni origini salentine. Barba risulta godere di una leggera preferenza, anche se il pronostico è incertissimo. Giorgia Palmas balza sul ring con il cartello 1° round: si comincia! Fuori i secondi. Gene "Odin" Barba carica alla Tyson. Ma Rocco "Rocky" Buttiglione si esibisce in una fantastica serie di gesuitiche schivate. Gong. Gran lavoro di spugna del colonnello all'angolo di Rocco. Secondo round, annunciato dalla famosa Elena Santanelli, il Calendario Vivente. Barba parte all'attacco e addenta un lobo di Buttiglione come se fosse un'orecchietta alle cime di rape. Match interrotto. Lancio di cuscini sul ring. Intervento dei medici: l'intero cast di E.R.: i danni non sono rilevanti, l'incontro può riprendere. Al gong, Lino Banfi cerca di mollare uno scappellotto a Rocco: vivace scambio d'improperi in diversi idiomi locali pugliesi. Il cartello del 3° round è retto da Lubamba. E il terzo round parte come un incontro di wrestling: l'eccitazione si trasmette al parterre. Karl Lagerfeld rivolge un complimento pesante a Vittorio Sgarbi fasciato da un tailleur della sorella Elisabetta, che gli va cortino. L'arbitro Ferrazza è fatto roteare in aria da entrambi i contendenti. I colleghi giudici di sedia Sorrentino e Perrelli si precipitano a soccorrerlo, ma non è successo niente di grave: è solo spettacolo. L'ambaradan riprende: impossibile stabilire quale dei due contendenti risulti in vantaggio. A bordoring, Inge Feltrinelli e Gae Aulenti mimano gli scambi di colpi tra Barba e Buttiglione: Gaetana finisce ko, Rocco no. Accusa però profonde ferite all'arcata sopraccigliare, temporaneamente tamponate. In platea, si dibatte sull'opportunità o meno di assegnare la vittoria a Barba. Marina Ripa di Meana sbotta in un «Che barba!» liberatorio e tutti si mettono a parlare d'altro. Barbara Chiappini e il suo cartello del round vengono completamente ignorati. Così sul ring Rocco ed Eugene finiscono abbracciati, per stanchezza o per affettività. Tutte le scommesse vengono annullate. Buttiglione e Barba si scambiano gli accappatoi e una serie infinita di aneddoti sul Salento. Poi, tutti a magnà al Bolognese. Dove Barba tiene banco narrando il training a cui sottoponeva i suoi attori, attendati su verdi, tristi colline lacustri e trasformati in seminaristi boy scout, con sveglia alle 5 a.m. e urlo primario d'ordinanza, autoflagellazione psicologica e autoerotismo sublimato nel metateatro itinerante. Per non essere da meno, Rocco Buttiglione sciorina ricordi di esercizi spirituali, poi, bevuto un goccetto di troppo, recita per intera una sua interpellanza parlamentare. Ad un tavolo vicino, Valeria Marini, considerata teatrante navigata per le sue performance con Albertazzi, annuncia di voler passare alla regia e di sognare la messa in scena di *Lulu* di Wedekind, testo già frequentato da Tinto Brass. Intanto, sotto al tavolo, i carlini di Marina non le danno pace, avendo scambiato i suoi arti inferiori per una coppia di succulenti prosciutti. Sopra al tavolo, invece, Sergio Rubini improvvisa una pizzica da tarantolato. Poi, come sempre, tutto finisce a tarallucci e vino. Caffè e ammazzacaffè. E due dita di Moscato.

Questa è, in esclusiva per Hystrio, la cronaca veritiera dell'incontro a due voci tra Rocco Buttiglione e Eugenio Barba andato in scena al teatro Valle in Roma domenica 9 ottobre alle ore 17, introdotto dal Presidente dell'Eti Giuseppe Ferrazza avente come tema Le radici dell'appartenenza.



A BUENOS AIRES

una meravigliosa "stupidità"

di Lorenzo Donati

Si pensa comunemente che il teatro sudamericano racconti problemi sociali per riflettere su un'identità di crisi. Ma per la scena di Buenos Aires questo malioso luogo comune si rivela pericoloso, capace solo di condurre su un cammino equivoco.

Il Festival Internazionale di teatro di Buenos Aires lo dimostra, con il suo programma costruito con il meglio dell'offerta spettacolare cittadina degli ultimi due anni, presentata in forma gratuita. Si tratta di un teatro puramente di finzione, con storie schiettamente inverosimili. Costruisce mondi con leggi proprie: chi guarda deciderà se metterli in relazione con la realtà, in un processo esegetico individuale totalmente a posteriori. Mancano verità preconfezionate, simboli e metafore resistono a ogni faci-

Il Festival Internazionale di teatro di Buenos Aires ogni due anni presenta gratuitamente il meglio della produzione della metropoli argentina - Con qualche sorpresa, in questa quinta edizione: ci fa conoscere un teatro non etichettabile sotto comode definizioni, attento a investigare, con apparente ingenuità e con una buona dose di consapevole follia, una realtà sempre più complessa e sfuggente

le interpretazione. *Afuera*, creazione collettiva del Grupo Sanguineo diretto da Gustavo Tarrío, è un esempio lampante. L'azione si svolge su una struttura rettangolare praticabile, al centro dello spazio, che rappresenta un metonimico balcone. Due ragazzi ricalcano compulsivamente le frasi tipiche da "coppia in crisi", e un adolescente ritardato o molto intelligente (è impossibile stabilirlo) litiga con la sua disillusa ma non rassegnata madre. È un ring umano dove coesistono disfatte e speranze nel futuro, lezioni di autostima sul ciglio del parapetto e rocambolesche baruffe a inseguimento. Ma con leggerezza: l'eco di una tragica caduta dal terrazzo, anziché prestarsi a inserti di tragedia utili a chiarificare il qui e ora scenico, diviene un'informazione fra le tante. La stessa creazione di mondi presiede *La Estupidez*, scritta, diretta e interpretata da Rafael Spregelburd, che a soli trentacinque anni è indubbiamente una delle figure chiave del teatro argentino nel post-dittatura. Quarta tappa dell'*Eptalogia di Hieronymus Bosch*, sette drammi ispirati alla *Tavola dei sette peccati capitali* del pittore olandese, mette al centro l'avarizia. Da una stanza di motel nei pressi di Las Vegas, venticinque diversi personaggi s'incarnano nei corpi di cinque fregolistici attori: un cantante pop perseguitato per debiti dalla mafia, una scalcagnata banda di scommettitori, un matematico che sembra avere scoperto in una formula le sorti dell'universo, fra i tanti.

Intrigo poliziesco malavitoso

Chi esce di scena rientra quasi immediatamente sotto altre vesti, sviluppando cinque vicende che in tre ore e venti si sovrappongono gradualmente. L'intrigo poliziesco-malavitoso, road movie popolato da tutori dell'ordine omosessuali e

corrotti, simili nell'aspetto ai "Chips" della serie tv anni ottanta, insinua altresì una riflessione sul caos come principio organizzatore della realtà, rivalutando il peso degli eventi in apparenza marginali. *La Estupidez* racchiude metaforicamente tutto l'universo: un po' come la biblioteca di Borges, raccolta di ogni combinazione possibile fra i segni alfabetici esistenti. La realtà è complessa, sembra dirci l'autore, e non si può rinvenire un principio semplificante unitario (il borgesiano *libro totale*). La rappresentazione scorre in un "battito d'ali di farfalla" (che secondo il fisico Lorenz, più volte evocato nell'opera, potrebbe scatenare una catastrofe a lunga distanza), e culmina in un profluvio di acclamazioni. Un "fenomeno" dei nostri tempi che speriamo di vedere presto anche in Italia.

Un teatro esplosivo

La Marea del regista e drammaturgo Mariano Pensotti s'inscrive nel *Progetto Cruce*, nuova sezione che produce artisti locali in opere d'intersezione fra le arti. Una strada chiusa al traffico racchiude nove brevi accadimenti performativi ripetuti ciclicamente: all'aria aperta o in vetrine di negozi in cui si scorgono interni di abitazioni. Senza dialoghi, ma con un sistema di sottotitoli che restituisce pensieri e storie dei protagonisti. Trasportati dalla marea, sgomitiamo per accaparrarci la visione migliore, c'interrogiamo sull'esistenza di un uomo rapito e costretto a sposarsi con una sconosciuta, penetriamo nei pensieri di un padre che rimugina sui suoi fallimenti. I tormentati abitanti di questo mosaico cittadino vorrebbero mollare tutto e ricominciare. Ma la loro è una ribellione solo anelata, che spesso giunge quando l'ultimo



In apertura *La estupidez*, di e con Rafael Spregelburd; in questa pag. una scena di *La Marea*, di Mariano Pensotti; nella pag. seguente i due interpreti di *Un acto de comunión*, di Lautaro Vilco.

En este momento él piensa: "Me tomaría un avión.
Un avión a Africa que me alejara de todo esto"



treno è già partito. Siamo in una strada con edifici assolutamente identici, come se un lato fosse lo specchio dell'altro: eppure le persone, come pezzi malriusciti di un enorme puzzle, stentano a trovare il loro "incastro". Varrà lo stesso per l'eterogeneo teatro della città? In effetti la programma-

zione nazionale del festival spazia su tutti i generi: danza contemporanea, spettacoli musicali, classici, padri dell'avanguardia (Ricardo Bartis con il nuovo *De mal en peor*) ecc. Vediamo un esempio distinto dai precedenti.

Su uno sgabello da bar, Lautaro Villo in *Un acto de comunión* racconta un episodio di cronaca reale, da lui adattato per la scena. Due uomini entrati in contatto sul web consumano un volontario atto di cannibalismo. Ora nei panni del carnefice (colui che ha mangiato la vittima avendo il suo consenso) ora discorrendo in terza persona, Villo modella una storia questa volta lineare e compiuta, perfino ricca di dettagli macabri. Ma i richiami mitici slegano l'episodio dalla realtà, e anche la cornice in cui è presentato (come fosse un intermezzo a fumose ballate rock che Villo interpreta con l'accompagnamento di una chitarra elettrica) lo fa apparire uno spensierato divertimento in attesa dello show principale. A Buenos Aires scopriamo dunque un teatro multiforme come le plurali facce dell'architettura in cui trova alveo, che seppure distanti convivono felicemente. Lo storico argentino Jorge Dubatti definisce tale fermento "il canone della molteplicità": quasi che per fare fronte al livellamento culturale della globalizzazione il teatro sul Rio de La Plata sia esploso, spargendo spore in maniera articolata, dissimile e feconda. E in molti casi con un pre-

supposto in comune: una travolgente carica di humour, condita da una rara capacità di non prendersi troppo sul serio. Si parte dalle cose minute, basse, dalle *Estupidez*. Per arrivare al resto. È un teatro che si burla di tutto, anche di se stesso. Svelando così la profonda serietà di ogni sciocchezza. ■

UNO SGUARDO APPASSIONATO dal Rio della Plata al mondo

Il Festival Internazionale di teatro di Buenos Aires nasce nel 1997 con cadenza biennale. Dal 7 al 25 settembre 2005 si è svolta la quinta edizione, affollatissima. Un particolare aspetto identifica questa rassegna: non tanto produrre o ospitare "prime", quanto presentare il meglio del panorama internazionale di teatro e danza degli ultimi due anni. Lo conferma un rapido sguardo alla programmazione: Laurie Anderson (*The end of the moon*), il canadese Denis Maurleau (*I Ciechi*), Declan Donnellan (*La dodicesima notte*) o il giovane danzatore e coreografo francese Pierre Rigal (*Erection*). «È esattamente questo lo spirito con il quale ci muoviamo» confessa la direttrice Graciela Casabè. «Non bisogna dimenticare che per vedere uno spettacolo internazionale in Europa basta viaggiare qualche ora. Qua dobbiamo aspettare due anni». Di mezza età, carnagione e capelli scuri in contrasto con i luminosi abiti che ama indossare, nell'89 la Casabè chiude il suo studio di architettura e passa al teatro. Dirige il festival dalla seconda edizione. Tra i nomi passati a Buenos Aires troviamo i mostri sacri dell'avanguardia teatrale: Bob Wilson, Peter Brook, Nekrosius con il suo memorabile *Amleto*, fino al Berliner Ensemble diretto da Heiner Müller (*La resistibile ascesa di Arturo Ui*, nel '97). Lo sguardo sull'Italia rispecchia il principio fondamentale che guida il Festival, insieme attento alle proposte di artisti consacrati e a esponenti di nuovi territori. Gassman e la Milva diretta da Strehler, ma anche Sieni e *Oresteia* della Raffaello Sanzio. Interamente prodotto dalle istituzioni cittadine, esso non si limita a una rassegna di spettacoli nazionali e stranieri: promuove un concorso per giovani drammaturghi (Premio Rozenmacher) e, nell'arco delle tre settimane di durata, mette a disposizione una videoteca di spettacolo, propone presentazioni di libri, workshop e incontri con le compagnie. In breve, produce cultura teatrale nel già effervescente contesto cittadino, che la direttrice ci descrive partendo dalla sua personale esperienza: «Una delle cose più belle che mi sono capitate è stata la "chiamata" del teatro. Se tornassi indietro farei la stessa scelta, ormai non posso immaginare di lavorare in qualcosa di diverso. La passione è un concetto fondamentale». La stessa che muove attori, drammaturghi e registi. Non bastando per vivere gli incassi degli spettacoli, chi sceglie il teatro è costretto a dividersi fra lavori secondari, laboratori o insegnamento. Conclude infatti la Casabè: «Fra le compagnie indipendenti nessuno fa teatro per soldi. Spesso, direi il più delle volte, per farlo occorre spenderne! Qui il teatro non è uno stile di vita in termini economici. Piuttosto, il teatro a Buenos Aires, è un motore di vita». L.D.



Avventura ariostesca a San Pietroburgo

di Roberta Arcelloni

La prima parte del progetto di scambio teatrale avviato dal Teatro Metastasio di Prato con il Baltinskij Dom è iniziato con una spedizione italiana guidata da Marcello Bartoli che, dopo un seminario sulla *Commedia dell'Arte*, ha messo in scena uno spettacolo con sette giovani attori russi intitolato *La commedia dell'angelo nero*

Si sa, la Russia è terra di vastità e di grandi spazi, e i russi sembrano derivare dal loro occupare un buon sesto della «crosta del mondo», come ha scritto Brodskij, un'invincibile inclinazione alla larghezza (compresa la loro proverbiale larghezza d'animo, non c'è dubbio) e se devono erigere qualcosa, si tratti del socialismo o di un edificio, lo fanno senza mezze misure. In loro abita uno spirito da antichi faraoni, gli architetti impugnano da sempre un metro da giganti, non considerano taglie inferiori alla large. Guardate il Baltinskij Dom (Casa del Baltico) di San Pietroburgo, il teatro con cui il Teatro Metastasio di Prato ha intrapreso il progetto teatrale che ora vi illustrerò, già da fuori per abbracciarlo tutto con lo sguardo dovete prendere una buona distanza. Se poi entrate, cadrete prigionieri di una labirintica trama di lunghissimi, cunicolari corridoi su cui

si affacciano imponenti, bianche e immancabilmente numerate le porte tutte uguali di stanze spesso serrate e misteriose. E' il teatro più grande di Pietroburgo, costruito nel 1936 in pieno stalinismo, sul suo palcoscenico entravano i carri armati, a celebrare le glorie del comunismo (e allora si chiamava Teatro del Komsomol leninista). La soffitta è così alta che ci puoi far sparire tutte le più ardite scenografie ronconiane. Il foyer su cui pendono enormi lampadari in stile deco-sovietico è una vera piazza d'armi, non è da meno il caffè da cui fuoriesce, aleggiando perennemente su tutto il teatro, l'acido odore della minestra di cavoli. Non è stato facile raccapezzarsi in questa sorta di gigantesco castello d'Atlante ariostesco, in cui il raggiungimento della meta prefissata, fosse la sala prove, la sartoria o il palcoscenico non avveniva se non dopo un lungo, incerto vagare e smarrirsi per oscure prospettive ancora inesplorate, e l'attraversamento infinitamente ripetuto di pianerotoli-crocevia, dove vedevi improvvisamente assiepata la mista umanità dei fumatori, che un po' malinconicamente consumava il proprio vizio. Ma veniamo alla collaborazione (non nuova) fra Prato e Pietroburgo che quest'anno ha dato vita a un progetto di scambio sfociato in due spettacoli, il primo, preceduto da un laboratorio dedicato all'uso della maschera della Commedia dell'Arte, una rielaborazione dei *Suppositi* dell'Ariosto intitolato *La commedia dell'angelo nero*, curato da Marcello Bartoli con sette giovani attori russi, il secondo da Igor' Konjaev, a sua volta un'elaborazione drammaturgica di alcune novelle di Cechov, *La moglie è moglie*, con otto giovani attori italiani. Promuovere un incontro tra due mondi teatrali così lontani, intrecciare esperienze e tradizioni diverse, permettendo uno scambio di saperi, di tecniche e abilità espressive tra i due gruppi, è ciò che ha improntato lo spirito del progetto. Il periodo di prova, sia per gli attori russi sia per gli italiani, è stato suddiviso in due momenti, uno in Italia e l'altro in Russia, così da permettere un rapporto diretto con la vita del teatro ospite e anche di conoscere più da vicino il paese d'appartenenza dell'autore messo in scena. A maggio siamo così partiti, noi della spedizione italiana capitanata da Bartoli, per Pietroburgo, per la prima tappa del lavoro, cioè il seminario sulla maschera.

In apertura foto di gruppo della compagnia russa con al centro Marcello Bartoli e Lino Spadaro; in questa pag. Marcello Bartoli durante le prove mostra l'utilizzo di una maschera; nella pag. seguente un momento di prova dello spettacolo (foto: Roberta Arcelloni).

Improvvisazioni guerresche

Sì, è vero, la Commedia dell'Arte l'hanno riscoperta proprio qui in Russia agli inizi del Novecento, grazie a registi come

Mejerchol'd e Vachtangov (tanto per dare un'idea, presso gli attori di una certa generazione è molto più popolare un personaggio come il nostro Gozzi di quanto non lo sia Goldoni) ma i ragazzi, circa una trentina, fra giovani attori e allievi attori, che con un misto di stupore e di divertimento guardavano le maschere, tutte diverse tra loro, che Bartoli estraeva a una a una dalla sua valigina nera, come un illusionista i conigli dal cilindro, sembravano aver perso il legame con quella tradizione e non mostravano alcuna familiarità con le diverse maschere della Commedia dell'Arte. Conoscono solo Arlecchino, che loro chiamano Truffaldino da Bergamo (proprio così, con l'accento sulla a), non sapevano distinguere il Dottore da Pantalone o da Pulcinella. Così ogni giorno per tre settimane si sono arrampicati fino alla stanza 91, sala prove ampia e un po' malmessa ma con vista sulla lunghissima guglia d'oro della fortezza San Pietro e Paolo, primo nucleo della città, per imparare a dar vita a quelle maschere, appropriandosi della loro gestualità. Sette ore giornaliere di lavoro che hanno gradualmente portato alla non facile comprensione delle leggi che governano la maschera. Nel corso delle improvvisazioni è emerso da questi giovani attori un retroterra di riferimenti culturali, in certi casi sorprendenti e talvolta anche inafferrabili. C'erano i motivi delle loro fiabe popolari, e quelli dei loro show e serial televisivi ma anche una cultura di guerra ancora molto forte. Può darsi che sia stato per la coincidenza del seminario con i grandiosi festeggiamenti dei sessant'anni dalla Vittoria (la televisione rimandava senza requie vecchi film eroico-lacrimosi di guerra e racconti di veterani dal petto luccicante di medaglie al valore) o più semplicemente per via di certa cinematografia americana preponderante anche qui, ma certo non avevo mai assistito a una scena in cui Arlecchino innamorato va a prendere l'amata Colombina con il carro armato e la porta a spasso sulle ruote cingolate (e come sapevano mimare alla perfezione l'utilizzo di un blindato), o la maschera spaccona del nostro Capitano arrembiare con un Kalashnikov, o ancora Brighella paracadutarsi da un aereo in picchiata.

Otto russi a Prato

Guidati da Alescia, ventiduenne responsabile dei rapporti internazionali del Baltinskij, i sette giovani attori scelti per dar vita allo spettacolo, a metà agosto, si sono felicemente imbarcati per l'Italia, approdando, in una Prato ferragostana abbandonata in mano cinese, sul palcoscenico del teatro Metastasio. E



così in braghette corte e sandali (i russi il giorno dell'arrivo hanno voluto unirsi ai bagnanti di Viareggio) sono iniziate le prove della *Commedia dell'angelo nero*. Basata sui *Suppositi*, testo poco conosciuto dell'Ariosto d'ispirazione plautina, si incentra sullo scambio d'identità messo in atto da un servo e dal suo giovane padrone per conquistare la bella figlia di un ricco mercante di Ferrara, cui aspira anche un vecchio ma ricco avvocato, e sugli equivoci cui dà luogo. Pur non essendo un testo scritto per essere recitato in maschera, Bartoli ha pensato di tentare la sua messinscena utilizzando delle maschere moderne costruite appositamente sul volto degli attori da Lino Spadaro e Paolo Bertinato, ispirandosi anche al fatto che la commedia fu, nel corso del '500, ridotta a canovaccio dai comici dell'arte per la recita all'improvviso e che, all'occasione, i suoi personaggi furono fatti coincidere con le maschere tradizionali. Commedia intricatissima, tutta giocata sui doppi, cui si aggiunge a complicare le cose il fatto che i sette attori se la devono vedere con 14 personaggi. Ciascuno di loro recita dunque due parti e dispone quindi di doppia maschera. Per non parlare dei casi in cui le maschere diventano addirittura tre quando c'è di mezzo un travestimento. Le settimane pratesi scorrono fra il palcoscenico e le visite serali ad alcune città toscane, di cui scoprono le intricate strutture medioevali - loro che vengono dalle ossessive geometrie rettilinee della settecentesca città di Pietro - e gli armonici tasselli rinascimentali. Nel corso delle prove, la voglia dei ragazzi e di Marcello Bartoli di comunicare direttamente fra loro (io, naturalmente, faccio del mio meglio, e "marco" tenacemente con le mie traduzioni regista e attori) spinge al linguaggio dei gesti e all'onomatopea. Ma non crediate, che così ci si intendesse meglio. Mai come in questa occasione, mi sono resa conto di quanto corrisponda al vero il luogo comune che dipinge gli italiani come grandi gesticolatori. I russi e in particolar modo, poi, i piomboburghesi, sono estremamente parchi nell'uso dei gesti e difficilmente i loro volti si fanno specchio di sentimenti ed emozioni. Quindi spesso si è rivelato vano il tentativo di spiegare loro l'intenzione di una battuta del testo con un gesto, poiché non apparteneva al loro codice espressivo. E quanto faticoso, complesso è stato il lavoro di traduzione della gestualità, tipicamente latina, delle maschere della *Commedia dell'Arte*.

Ritorno a Pietroburgo

Le quattro stanze della cosiddetta foresteria del Baltinskij Dom, che si trova al terzo piano del teatro, poco sopra il palcoscenico, le abbiamo occupate tutte: Marcello Bartoli, Lino Spadaro, che oltre alla maschere ha seguito la realizzazione di scene e costumi (su progetto di Graziano Gregori), Roberto Innocenti, che è stato autore delle luci, e la sottoscritta. La sera quando il teatro si svuotava e restavamo padroni del gigantesco edificio ci si raccoglieva nella camera di Marcello e, nel migliore spirito russo, accompagnati da un bicchierino di vodka, esaminavamo in ogni dettaglio la giornata di lavoro trascorsa. Fin dal nostro arrivo a Pietroburgo si sono presentati numerosi problemi, e primo fra tutti individuare a chi dovevamo comunicarli. Nulla si

muoveva che non lo decidesse il capo settore; ma per capirlo abbiamo dovuto sperimentare più volte lo sguardo muto e inespessivo dei semplici tecnici cui ci si rivolgeva. Inoltre i

nostri primi giorni in teatro quasi tutto il personale tecnico si trovava in tournée in Bulgaria con uno spettacolo. Quindi ogni nostra richiesta riceveva immancabilmente in risposta: «Eeeh... Bulgaria!». Finalmente il teatro si è ripopolato, dalla sala prove in cui avevamo iniziato siamo approdati in palcoscenico, dove si era deciso che si sarebbe sistemata anche la gradinata per il pubblico. Arrivata la scena, una semplice ma ampia pedana di colore giallo ocra e alcune grandi casse di legno, è comparso il direttore tecnico, l'imprendibile Sergej, eternamente reduce, come ogni mattina ci dichiarava, da terribili ingorghi stradali, a parole sempre indaffarato, e capace di proporre soluzioni tipicamente "alla russa": come quando alla nostra richiesta di migliorare il suono di un grande "tubo della pioggia", che faceva parte di alcune macchine dei rumori presenti in scena, ci ha assicurato che avrebbe portato dalla sua dacia alcuni sacchi di fave secche perfette per ottenere lo scopo. O quando ci siamo lamentati di una penna d'oca un po' misera, che ci avevano dato, e lui, l'aria fiera di chi risolve prontamente i problemi, ci ha comunicato che aveva telefonato allo zoo di Pietroburgo da cui sarebbe senz'altro arrivata una penna d'oca delle dimensioni che volevamo. Pian piano le cose hanno cominciato a marciare. Da una parte Marcello provava con i ragazzi, che avevano ormai imparato in italiano parole come energia, forza ritmo, tante erano le volte che se le sentivano ripetere, dall'altra Lino Spadaro che, ottenuti, pur a fatica, mordenti e colorati da stoffa, dipingeva a spron battuto oggetti di scena e costumi rinchiuso nell'ampio e luminoso laboratorio scenografico interno in compagnia di gatti ben pasciuti. Ogni tanto, nella pausa delle prove, lo andavamo a trovare, e inoltrandoci in quell'ala del teatro che era il regno dei tecnici, gettavamo l'occhio oltre le porte che si susseguivano lungo uno degli infiniti corridoi, scorgendo qua e là stanze-mondo in cui, nel bric-à-brac da officina, spuntavano canarini in gabbia, fornelli da campo, vasellame annerito, vecchi televisori, pollici verdi e immancabili bollitori per il tè. Intanto in teatro fervevano i lavori in vista dell'apertura del Festival internazionale Baltinskij Dom cui noi, per l'appunto, avremmo dato l'avvio il 29 settembre (in programma, fra gli altri, spettacoli di Nekrosius, Luk Perceval, Koursunovas) e, fra un intoppo e l'altro, ci si è ritrovati al giorno della "prima". Qui mi arresto, perché la commozione e quella certa tristezza che prende quando le avventure finiscono, sono cose che accadono ovunque. E poi, che volete, ci si mette di mezzo il mal di Russia e si corre il rischio d'essere troppo sentimentali. ■



Polonia



ANSIE della nuova Europa in FESTIVAL

di Mimma Gallina

L'Europa allargata, le sue paure, il suo teatro sono andati in scena dall'8 al 16 ottobre a Wroclaw, la città da cui partì il Teatro Laboratorio di Grotowski - La terza edizione del festival "Dialog" ha presentato spettacoli di Árpád Schilling, Alvis Hermanis, Krystyan Lupa, Simon McBurney, Luk Perceval, Stefan Pucher, con un epilogo "straordinario" affidato a Christoph Marthaler

“**D**ialog” è un festival internazionale biennale. È solo alla terza edizione, ma si sta affermando come uno dei principali appuntamenti della “nuova Europa”. A decretare il suo successo basterebbe la numerosa e qualificata rappresentanza di operatori presenti e di un pubblico numeroso e giovane. Una platea attratta da un programma che accosta nomi “sicuri”, conosciuti a livello internazionale ma non troppo scontati, con proposte curiose, senza barriere di tendenza e di generazione. È soprattutto un programma che si sforza di sviluppare un pensiero, di articolare un ragionamento sul teatro e sulla sua funzione nel presente. Il festival è infatti strutturato intorno a una considerazione di fondo, la stessa che dà il titolo a un convegno conclusi-

vo, "Il teatro come specchio delle ansie dell'Europa". Gli spettatori sono attratti anche dal fascino della città: Wroclaw è una di quelle antiche capitali europee di medie dimensioni, dove chi c'è stato ritorna volentieri. Città d'acqua, solcata da canali e attraversata da ponti, ha saputo salvaguardare e restaurare mirabilmente i suoi tesori medievali, barocchi e neoclassici, come il suo recente e fiorente passato liberty. La città appare oggi estremamente viva: ci sono centoventimila studenti e si vedono! Un ultimo elemento, ma di non minore attrazione, è dato dal ruolo che Wroclaw ha giocato nella storia del teatro polacco ed europeo. Da qui è partita negli anni Sessanta l'attività di Jerzy Grotowski, con il suo Teatro Laboratorio, ed esiste ancora un centro attivo che porta il suo nome. Qui Henryk Tomaszewski ha fondato il suo famoso teatro di pantomima. Qui Jerzy Grzegorzewski, considerato uno dei maggiori registi del paese, scomparso nell'aprile di quest'anno, è stato a lungo, fra gli anni Settanta e Ottanta, direttore del glorioso Teatro Polski. Per questo teatro ha realizzato alcune delle sue principali produzioni anche Krystian Lupa, oggi indiscutibilmente il massimo regista del paese e fra i protagonisti del festival. Sono le problematiche dell'allargamento dell'Europa a guidare le scelte e i percorsi interni del festival diretto dalla dinamica Krystyna Meisser. La domanda centrale è se il teatro sia in grado di esprimere, riflettere, interpretare le inquietudini e le ansie di questa Europa allargata. L'indagine è sviluppata strutturando ogni giornata intorno a un tema o a un quesito particolare, con diciotto spettacoli, più un epilogo distanziato, otto discussioni, un convegno finale, due mostre, un laboratorio internazionale per giovani critici. "Dialog" può contare, inoltre, su una dotazione eccezionale di spazi che, rispetto ai problemi consueti dei festival "intensivi", consente una relativa tranquillità (e quindi una maggiore qualità) nel montaggio degli spettacoli.

Problemi di coscienza

Esiste una coscienza europea? Il quesito del primo giorno, impegnativo, non può che trovare una risposta complessa: in principio c'è un sanguinoso passato comune, che ci ha visti l'un contro l'altro armati e prima ancora una comune radice mitica, che ci ha consentito di elaborare, ma non ha nascosto, l'amoralità e perfino la bestialità. *La Grande Guerra* di Pauline Kalker del gruppo olandese *Hotel Moderno* diretto da Pauline Kalker, affronta il primo problema con un raffinato, artigianale e tecnologico "teatro d'oggetti". *Fedra*, interpretato dalla compagnia indipendente Krétakör Színház di Budapest con la regia di Árpád Schilling, offre una lettura moderna del mito, per certi versi una revisione totale, e ci riporta alle origini d'Europa. Lo spettacolo lascia molte perplessità ma rappresenta un esperimento coraggioso, basato sulla sovrapposizione consapevole di idee e stili diversi, in una sorta di parodia della commedia borghese con una staticità da *soap opera*. Successo indiscusso invece per l'altro spettacolo della compagnia guidata da Schilling, *Blackland*, il cabaret sociale e politico dedicato

alla "nuova" Ungheria (e alla nuova Europa). Temi seri, anzi serissimi - la corruzione, il razzismo, il suicidio, l'aborto - e specialità nazionali antiche o recenti - l'industria pornografica, la delinquenza d'imitazione, il doping, l'antisemitismo - si alternano senza soluzione di continuità e a ritmo frenetico attraverso scenette caustiche, ironiche: irresistibili. *Cittadini di un'Europa allargata* è il tema del secondo giorno. Alvis Hermanis, regista lettone quarantenne, risponde al tema proposto con uno spettacolo ispirato a *Nel fondo* di Gorkij e *Lunga vita*, riflessione scenica sulla vecchiaia. Hermanis è l'autentica scoperta di questa giornata. *By Gorky* è uno spettacolo corale, «un ricco campionario delle ansie delle generazioni giovani e di quelle di mezzo dell'Europa di oggi» (in scena anche a Modena a "Vie Scena Contemporanea Festival", vedi box). In *Lunga vita* al centro dell'attenzione sono due anziane coppie sposate e un single osservati nel loro appartamento collettivo, la vita di ciascuno e le loro relazioni, dal mattino alla sera. Un ritratto della vecchiaia, a volte ridicolo a volte commovente: la fatica, l'impazienza, le risorse, i desideri, le manie, il rapporto con gli oggetti, la malattia, la povertà. Nonostante la situazione di partenza (l'appartamento collettivo), non si esplora l'Europa dell'Est, ma una condizione esistenziale comune. Lo spettacolo è senza parole e interpretato da attori giovani, un fattore che accentua il coinvolgimento emotivo del pubblico. *Di fronte alla violenza e alla guerra* è il tema proposto per il terzo giorno. E sono due produzioni polacche quelle scelte per declinarlo: un "classico" del genere come *Aranzia meccanica* e un classico *tout court* come *Macbeth*. Ma il problema è troppo complesso per affidarlo a uno spettacolo un po' ovvio, il primo, con la regia di Jan Klata, e a un altro decisamente non riuscito, il secondo, adattato e diretto da Pawel Szkotak. Il quarto giorno, sotto il titolo *L'arte come sublimazione*, viene presentato il progetto kolossal di Krystian Lupa che accosta *Il Gabbiano* di Cechov e *Spanish Play* di Jazmina Reza sotto il titolo *Pièce incompiuta per attore*. Il filo conduttore che collega le due parti nettamente separate, fatta eccezione per alcuni rimandi interni a ciascuna, è, come leggiamo nel programma, «il teatro e l'effetto intossicante che ha sugli artisti, gli attori soprattutto. Il teatro è per loro una sublimazione della vita, un mondo virtuale più necessario alla loro vita della realtà quotidiana che li circonda. E danno così tanto a questo mondo di illusioni che perdono se stessi in esso. Essi pagano un prezzo molto alto per lo iato fra il sogno e la realtà».

In apertura un'immagine di *Blackland* del Krétakör Színház, regia di Árpád Schilling; in questa pag. il matrimonio di W. Gombrowicz, regia di Elmo Nüganen.



Simon McBurney

LA MISURA DEL POTERE

La vicenda ha l'aspetto di un congegno mentale, di una trama teorema. Il signore di un immaginario ducato di Vienna affida il governo della città al giovane Angelo, cittadino al di sopra di ogni sospetto. Ma Angelo non esita, per dar prova di integrità morale, a condannare a morte un giovane colpevole di aver messo incinta la fidanzata, mentre nell'ombra pretenderebbe in cambio della grazia i favori della sorella di lui, Isabella. Le accorte manovre del duca, travestito da frate, "ricompongono" il disordine che l'ordine morale stava per scatenare. La religiosità poco ortodossa di Shakespeare ci suggerisce però che il nuovo "ordine naturale" così ristabilito è pur sempre un "ordine" imposto dall'alto: l'ambiguità è salva (e con essa la "dialettica storica"). Dramma problematico, *Misura per misura* è un testo amaro e feroce dove si accumula di tutto e dove sembra doversi andare ben oltre la più crudele ironia. Shakespeare ci lascia senza fiato dal punto di vista morale e sconcertati da quello dell'immaginazione. Per questi motivi è un testo *maudit*, tale da sedurre attori e registi. Pronti a presentarcelo magari come un thriller più o meno metafisico. Come in parte si presenta questa intrigante versione offertaci dal regista Simon McBurney. Catturante anche, o soprattutto, perché lo spettacolo scrosta da sé vecchie e viete convenzioni e si

MISURA PER MISURA, di William Shakespeare. Regia di Simon McBurney. Scene di Tom Pye. Costumi di Christina Cunningham. Luci di Paul Anderson. Proiezioni di Sven Ortel. Con Simon McBurney, Mike Grady, Angus Wright, Alay Naidu, Clive Mendus, Tamzin Griffin, Richard Katz, Ben Meyjes, Craig Parkinson, Steven Crossley, Naomi Frederick, Katie Jones, Kostas Philippogiou, Jamie Bradley, Anamaria Marinca, Joannes Flaschberger. Prod. Complicité e National Theatre, Londra. FESTIVAL DEI TEATRI D'EUROPA, MILANO.

presenta sotto una luce di alta modernità. Usando con grande efficacia le possibilità che recano le nuove tecnologie, McBurney (che si assume il ruolo del Duca, in divisa militare prima di indossare il saio di frate), mette in moto una macchina teatrale straordinaria. Operati alcuni tagli, ma rispettato il verbo shakespeariano, la vicenda scorre con un ritmo rapidissimo, cinematografico. Un vero capolavoro di mixaggio. La corte viennese s'imparenta a una metropoli di oggi popolata da una fauna poco raccomandabile. Ceffi mafiosi e visi da gangster e un Angelo dal volto pallido che si siringa prima di provarsi a sedurre la casta Isabella, che qui abbandona i toni delicati, per aderire a quelli quasi nevrotici dei suoi compagni. Tutto è immerso dentro una luce torbida, malata, e l'azione è proposta all'interno di uno spazio che possiamo immaginare come una sorta di ring ma anche di studio televisivo dove gli interpreti si alternano catapultati o inghiottiti da un fondale buio, invisibile. Interpreti tutti di ottima qualità e tali da dare un contributo forte alla realizzazione di uno spettacolo lucido e inquietante. Viziato solo da qualche segno in eccesso. Quelle tute arancione indossate dai prigionieri, che oltre a far macchia sui costumi neri o scuri rimandano a Guantanamo, sono una sottolineatura che sa ormai di abusato. *Domenico Rigotti*



Oltre l'uomo, il tema del quinto giorno, trova ancora in Krystian Lupa il protagonista unico, col suo *Zarathustra* tratto da Nietzsche. Lupa ha sessantadue anni, non è solo regista ma anche scenografo e pittore (il festival gli dedica una bella mostra), scrittore, saggista, grande "maestro" di attori e registi. Lo spettacolo, diviso in tre parti molto diverse, proclama nella prima parte, con le parole di Zarathustra, lo "scandalo" della morte di Dio, quindi il caos e il nulla ma anche la necessità del superuomo, la condizione per la costruzione di un uomo nuovo. Nella seconda parte Zarathustra affronta un viaggio costellato da una sequenza di incontri simbolici; nella terza l'opera del filosofo si confonde con la sua biografia. La diversità sta nella consapevolezza e nella conoscenza che appare all'esterno come pazzia: il superuomo finisce inascoltato, nel baratro della follia. Il tema del sesto giorno è *Guardarsi dall'essere umano*, interpretato attraverso *Il matrimonio* di Witold Gombrowicz e *Misura per Misura* di William Shakespeare. In entrambi la "pericolosità" dell'uomo non sta tanto o soltanto nel potere "politico", quando nel possesso (delle cose e delle persone), nell'interesse, nell'arbitrio. *Il matrimonio*, con la regia di

Elmo Nüganen (poco più che quarantenne di Tallin, Estonia), è considerato uno degli spettacoli più belli della stagione in Polonia. *Misura per misura* è diretto da Simon McBurney per la sua compagnia Complicité in coproduzione con il National Theatre di Londra (in scena anche al "Festival dei Teatri d'Europa" di Milano, vedi box).

L'eroe detronizzato

Il mondo dell'eroe detronizzato, tema del settimo giorno, è indagato attraverso il microcosmo cechoviano di *Zio Vanja* riletto da Luk Perceval: anche i grandi personaggi si sono ridotti alle loro manie e ai loro tic, e hanno perso la grandezza dimessa che ancora restava, per esempio, in *Vanja sulla Quarantaduesima* di Louis Malle o nell'edizione di Nekrosius. Ancora una volta classici, e ancora una volta Shakespeare, per affrontare una delle questioni più avvertite, *Il problema dell'altro: L'Europa e il mondo*, l'ultimo giorno, con *Il mercante di Venezia* di Shakespeare, regia del lituano Jonas Vaitkus, e con *Otello* di Stefan Pucher, considerato uno dei più interessanti

registi tedeschi quarantenni. L'idea forte, anche se un po' banale, sta nel dare a Otello l'aspetto di una *rock star*, molto simile a Michael Jackson. La scelta consente di inserire nello spettacolo elementi di cultura e musica pop, e di estremizzare i personaggi (per esempio uno lago così cattivo che più cattivo non si può). La situazione militare che fa da sfondo alla vicenda è suggerita in modo decisamente kitsch attraverso riferimenti al nazismo e alla mitologia e iconografia erotica connessa. Pucher sembra anche aver assimilato la lezione di colleghi più anziani e autorevoli come Castorf nell'uso del video. Nell'insieme lo spettacolo, monumentale sul piano scenotecnico, funziona ed è una denuncia severa del razzismo, pertinente nella Germania di oggi. L'epilogo è affidato, due settimane dopo il festival, a Christoph Marthaler, con la recente produzione musicale e teatrale *Schutz vor der Zukunft (Difendersi dal futuro)*. Ha debuttato alle "Wiener Festwochen" in uno dei più grandi e begli ospedali psichiatrici d'Europa, il famoso Otto Wagner di Vienna. È stato qui che durante la Seconda guerra mondiale si è praticato su larga scala la criminale eliminazione dei bambini malati di mente. È difficile descrivere il progetto. Non è un documentario, e neppure una celebrazione o una triste commemorazione delle vittime. È un modo delicato e



assieme profondamente commovente di mostrare l'assurdità e il terrore dell'aderenza consapevole ai principi di un'ideologia fanatica. È anche un avvertimento contro la visione di un futuro molto vicino, fatto di biotecnologia, manipolazioni genetiche, eliminazione dei difetti genetici, programmazione dell'essere umano perfetto. ■

Alvis Hermanis

IL REALISMO DEL REALITY

BY GORKY, regia di Alvis Hermanis. Scene e costumi di Monika Pormale. Musiche di Armando Strazds. Suono di Andris Jarans. Luci e proiezioni di Oskars Plataiskalns. Con Elita Klavina, Regina Razuma, Mara Kimele, Jana Civzele, Maija Apine, Inge Alsina, Gundars Abolins, Alvis Hermanis, Andris Keiss, Andis Strods, Aleksandrs Radzevics, Monika Pormale, Aivars Krastins, Jevgenijs Isajevs. Prod. New Riga Theatre, Lettonia. FESTIVAL VIE, MODENA.

Come pesci in un acquario: mangiano, guardano la televisione, si muovono, dormono, litigano, reclusi in una casa di plexiglas che sembra uno studio televisivo, scrutati da una telecamera a vista. I dettagli rubati a queste vite trascinate li vediamo ingigantiti su uno dei tre schermi sovrastanti la scena; su un altro gli attori, abbandonati i personaggi, confidano pensieri e smarrimenti, mentre in quello centrale scorrono immagini geometriche, ogni tanto simili a svastiche. *By Gorky*, presentato al festival organizzato da Emilia Romagna Teatro, è un capolavoro. Per due ore, in lettone, tiene incollata l'emozione dello spettatore a una struttura complessa che incrocia il realismo sociale e il "grande fratello", lo sfaldarsi del Novecento e il nostro presente mediatico, immagini video e attori, brani di *Nei bassifondi* di Maksim Gorkij recitati fuori dalla gabbia trasparente, intorno a un tavolo in proscenio, e lo scorrere di azioni quotidiane. Come in lavori di altri registi quarantenni dei paesi dell'ex impero sovietico, una solida tradizione d'attore si cimenta con i segni più dissonanti della nostra contemporaneità. *By Gorky* si collega a *The long life*, il precedente lavoro "realistico" che tratta dell'insopportabile vecchiaia. Gorkij nel 1902 cercava di fotografare la miseria della metropoli ai tempi della prima industrializzazione;

situazioni e personaggi estratti dal suo testo si sovrappongono ai comportamenti noncuranti, solitari, intimamente aggressivi che si sviluppano all'interno della "casa", sempre sospesi in attesa di un gesto, di un sentimento, di un contatto fra esseri che si incrociano senza riconoscersi, come in una danza di ombre. La molteplicità di piani ci svela qualcosa di bruciante, con momenti di emozione pura, distillati da attori capaci di conquistare con uno sguardo, un movimento, un tono di voce. Gorkij, letto "alla Stanislavskij" quasi come un Cechov socialista, precipita nel tentativo di cogliere la realtà in flagrante di molte avanguardie, si inerpica nella poesia di una danza con un sacchetto di plastica "alla Pina Bausch" o in qualche gruppo vivente "alla Living", in citazioni di Beckett, del circo, di Beuys, per sfociare nell'iperrealismo del reality show. La vita si rivela un involucro in attesa di una qualche forma di esibizione, un insopportabile "truccarsi l'anima", un perdersi nella più svagata o rabbiosa finzione che sembra vita di tutti i giorni. Si respira un vuoto pesante, insieme a una disperazione in cerca di un po' d'amore, o di una speranza, o almeno di una consolazione come quella dell'arte. Intanto qualcuno si accontenta di un karaoke su una nostalgica canzone, o di un energico massaggio sotto le note del *Sigfrido* di Wagner. Massimo Marino

Nella pag. precedente una scena dello shakespeariano *Misura per misura*, regia di Simon McBurney; in questa pag., in alto, *Zarathustra*, da Nietzsche, regia di Krystian Lupa; in basso, un'immagine di *By Gorky*, regia di Alvis Hermanis.



Parigi



Tg Stan: oltre ogni genere

di Filippo Bruschi

Il Festival d'Automne 2005 ospita cinque diversi spettacoli della compagnia fiamminga Tg Stan, un gruppo che ha fatto del lavoro collettivo, dell'esplorazione oltre i confini della rappresentazione, del dialogo tra l'attore, la realtà e l'immaginazione il proprio credo - La manifestazione parigina per tre mesi, in autunno, offre spettacoli di musica, teatro e danza in spazi prestigiosi o sperimentali - Tra gli ospiti illustri anche Matthias Langhoff, Robert Lepage e François Tanguy

I nomi nascondono un paradosso e la prima cosa che viene da pensare è cosa significhi Tg Stan; ebbene, Tg sta per *toneelspelergezelschap* (compagnia teatrale in fiammingo), Stan per *Stop Thinking About Names*. Appunto. Gli Stan vengono da Anversa, sono quattro (Jolente De Keersmaker, Sara De Roo, Damian De Shrijver e Frank Verduyssen) e quest'anno il Festival d'Automne ha dedicato loro un'ampia, forse troppo ampia fetta del suo programma teatrale, con ben cinque spettacoli in cartellone. Il Théâtre de la Bastille li ha ospitati per due mesi e, a chi interessi, sul sito del teatro è reperibile un'interessante testimonianza di come si organizzi un simile evento. Abbiamo detto che i membri del gruppo sono quattro; in realtà questo è il nocciolo duro ma gli Stan rifiutano ogni barriera, ogni *limen* e fanno dell'eterogeneità il loro motto. Così a ogni spettacolo invitano qualche componente di un'altra compagnia o un qual-

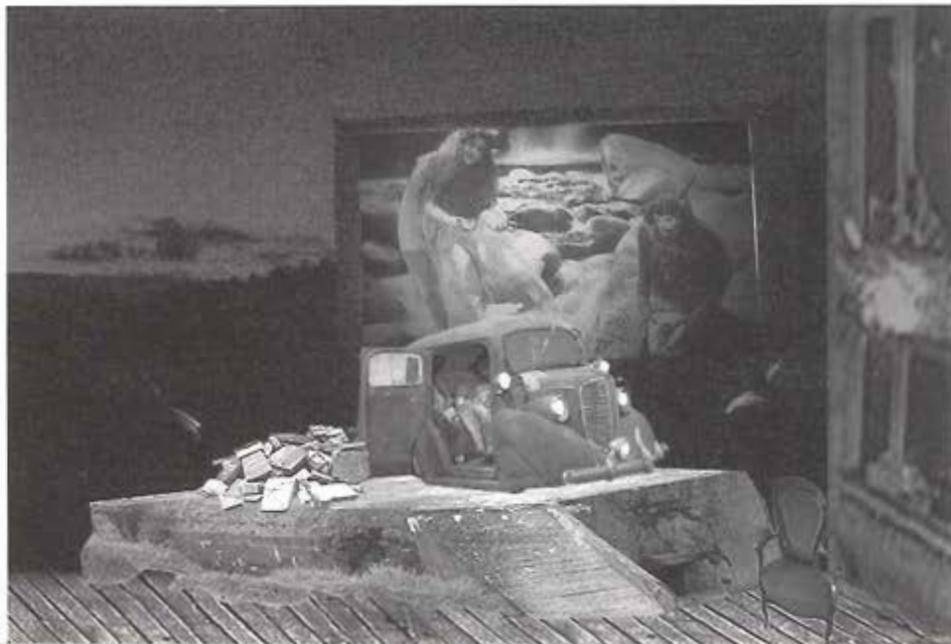
siasi artista che desideri collaborare con loro. Per *My Dinner With André*, a esempio, l'ospite era Peter Van de Eede; per *Anathema*, Tiago Rodrigues; per *Voir et voir*, il pianista Alain Franco; per *L'Avantage du doute*, una quindicina di attori provenienti da esperienze diverse e di cui nessuno fa né ha mai fatto parte degli Stan. Precisa De Schrijver: «Stan non è una compagnia nel senso ordinario della parola, il suo scopo è quello di essere un supporto, un veicolo, per realizzare i sogni dei suoi membri». Liberi di ospitare dunque, ma anche di coltivare ognuno un proprio progetto. Seconda barriera a cadere, quella dei generi. La compagnia può mettere in scena *Bérénice* di Racine, allo stesso modo che un romanzo, un film, un saggio o anche più generi mescolati insieme. *Anathema* inizia con il dialogo tra una Giulietta proiettata su uno schermo-balcone e un Romeo alquanto svogliato, per continuare con il romanzo eponimo del giovane portoghese José Luis Peixoto, vero erede di Pessoa e delle sue inquietudine a palpebre socchiuse. *L'Avantage du doute* debutta con degli sketch isolati e finisce con *Le nozze dei piccolo borghesi* di Brecht. Ma l'apice di questa capacità osmotica, e certamente la miglior cosa degli Stan vista al festival, è *My Dinner with André*, basato sulla sceneggiatura dell'omonimo film di Louis Malle. Tre ore di assoluta staticità che riescono comunque a catturare il pubblico e davanti alle quali ci si chiede: «Ma che genere è questo?». Teatro di prosa e performance, solo per citare i due estremi di una lunga serie di possibilità, sono entrambi sfiorati ma mai rispettati fino in fondo. E poi Brecht, certo, e il piacere della discussione, mentre Grotowski sembra più agitato come idolo grottesco di certa intelligenza velleitaria. Però non aspettatevi ricchezze caleidoscopiche o *bigarrures* stilistiche di ogni tipo, tutto è sobrio come un abito scuro e fluido come un dialogo platonico. Perché *My Dinner* è un dialogo sulla natura del teatro, su quale sia ancora il suo compito ora che i mille figli del postmoderno occupano la scena, soprattutto di fronte a una realtà frammentaria e contraddittoria che sembra riversarsi continuamente nel suo contrario. Come capitava negli antichi simposi, si ride, e molto. Durante le tre ore di una cena *bien arrosée* André l'utopico e Wallace l'uomo terra terra, Stanlio e Onlio, il grasso e il magro, escono ed entrano dai loro ruoli con la stessa scioltezza con cui attraversano i generi, le lingue, le idee. Terza barriera a cadere, quindi, quella tra attore e personaggio. Gli attori di uno spettacolo dei Tg vi aspettano sul palco a luci accese, niente entrate e uscite, siamo davvero a teatro e nessuna falsa certezza da gustare comodamente seduti in poltrona. Allo stesso tempo però nessun dogma, nessuna volontà precisa d'estraniamento: «Non liquidiamo Stanislavskij, semplicemente non l'utilizziamo al cento per cento. Incarniamo dei personaggi, ma a modo nostro», chiosa Frank Verduyssen. Perché un ruolo, come uno spettacolo, non si dà a priori, lo si costruisce. *Improptus* è appunto la diagnosi di questo lento procedere verso l'appropriazione del testo, verso *Le Médecin malgré lui* di Molière attraverso la lettura di testi di Büchner, Pinter, Diderot e altri. Peccato che, come ha detto giustamente qualcuno, il risultato finale non sia proprio esaltante e il lavoro di costruzione assomigli a tratti alla «recita di Natale della posta belga». Dove portano tutte queste roture? A un continuo interrogarsi sul linguaggio, non solo quello teatrale, ma quello di tutti i giorni. Perché parlare? La comunicazione non è impossibile e quindi anche il teatro? In

questo senso *L'Avantage du doute* è l'opera più significativa. Che si tratti del dialogo polifonico e slegato con cui inizia lo spettacolo, di un monologo sulla filosofia di Avicenna o delle liti piene di grigiore quotidiano di una coppia allo sfascio, dialogare non è spesso nient'altro che ripetere dei sintagmi, dei blocchi di parole che ci imprigionano ancor prima di definirci. Anche il testo di Brecht in fondo fa parte di questo filone, tanto più se viene recitato ai cento all'ora. Non aspettatevi però troppe teorie; il teatro degli Stan non è utopia, bensì gioco, ed è attraverso il gioco che gli elementi del teatro vengono smontati e rimontati. Sia chiaro, non sempre questo gioco è divertente e non tutto è dello stesso livello. Abbiamo già detto di *Improptus*, ma anche *Voir et voir* ci è sembrato ricamare a vuoto sul solito tema dell'incomunicabilità; *Anathema* non sempre regge il peso del suo diletterismo; *L'Avantage du doute* si ripete e dilunga un po' troppo rispetto alle premesse. In generale, quando non si produce una vera alchimia col pubblico, emergono la povertà dell'impostazione, dei mezzi espressivi e la mancanza di una vera rilettura capace di sostituire i canoni tradizionali. Ma anche questa discontinuità, in fondo, fa parte della poetica degli Stan, della loro concezione del teatro come rischio ed eterna sfida.

Le relazioni pericolose della Storia

Quartett è mordente e spettrale e soprattutto meno singhiozzato che altri testi di Müller. *Les liaisons* di Laclos sono ridotte ai due personaggi di Valmont e la marchesa di Merteuil che recitano tutti i ruoli, come spesso avviene nel secondo teatro di Müller, impegnato a sabotare l'univocità della pagina-scena. La regia di Langhoff accentua la policromia di questa personale *verfremdung* mulleriana, una distruzione del senso che vuole rispecchiare il malessere di un mondo in cui le immagini di Stalin e Popeye scorrono ugualmente insensate sullo schermo e in cui l'unico desiderio rimasto è quello della mera fornicazione, tanto più piacevole quanto più l'identità dell'altro viene cancellata. In amore «l'ideale sarebbe essere sordomuti. L'amore delle pietre». Tra un amplesso e l'altro, il pensiero della morte, unico altro evento che sembri ancora reale, che testimoni la sua presenza sui corpi. Non a caso l'opera è ambientata in due date ugualmente significative come «appena prima della rivoluzione francese» e «dopo la terza guerra mondiale», ovvero appena prima e appena dopo l'u-

In apertura i protagonisti di *Anathema*, del gruppo Tg Stan (foto: Stephan Vanfeteren); in questa pag. un'immagine da *Quartett*, di Heiner Müller, regia, scenografia e film di Matthias Langhoff.



topia storica o, se preferite, tra la morte di Dio e quella dell'uomo. Ma l'autore avrebbe anche potuto avvicinare la seconda scadenza (il testo è dell'82) e inserirla in quella parentesi chiamata "fine della storia" e che in realtà si è rivelata essere solo fine della sua utopia redentrice. La lingua di Müller, anche tradotta - bene da J. Jourdeuil - è sempre meravigliosa e Langhoff sottolinea con giustezza i momenti salienti per far passare il pubblico dal ghigno all'angoscia; i problemi cominciano quando bisogna trovare uno spazio per questa lingua, capire da dove farla venire e come, se sia il testo che parla attraverso l'attore o viceversa. E qui Langhoff ci è parso non decidere, finendo per peccare di oscurità, di un' opacità che compromette il piacere estetico della comprensione, vecchia lezione brechtiana che il regista tedesco, almeno per una sera, sembra aver dimenticato.

In questa pag., in basso, Robert Lepage, ideatore, regista e interprete di *Project Andersen* (foto: Erick Labbé); a destra un'immagine da *Coda*, del Théâtre du Radeau, regia, scenografia e luci di François Tanguy (foto: Didier Grappe).

L'ombra e i sogni di Lepage

C'era una volta un re, anzi un regno, il quale, volendo celebrare il bicentenario del suo artista più celebre, un noto scrittore di favole, incaricò un artista venuto da lontano, un tempo brutto anatroccolo ma ormai splendido cigno, di creare uno spettacolo in cui la vita e l'opera del celebre artista si riunissero in una sintesi di abbagliante bellezza. Così nacque il *Progetto Andersen* di Robert Lepage e così sbarcò a Parigi, terra dove i sogni degli artisti, se non si trasformano in incubi, divengono realtà. Lepage è un poeta, un artista che senza mai voler rinunciare all'uomo di carne e ossa, sa maneggiare la tecnologia per creare un mondo parallelo dove tutto può accadere. È soprattutto grazie alle luci che l'immaginazione diventa realtà, come nella splendida scena ispirata al racconto di Andersen *L'ombra*, in cui una marionetta scende da un albero nel mezzo della notte parigina. Sulla scena Lepage diviene Andersen e Andersen diviene Lepage. I punti in comune tra i due sono molti. Entrambi sono artisti del nord che amano viaggiare, che sono fuggiti a un *milieu* arretrato e rurale ma che non sanno fare a meno di ritornarvi; entrambi sono estremamente prolifici e hanno conosciuto un grande successo quando erano ancora in vita; entrambi, soprattutto, sono artisti romantici e irrazionali che vivono o hanno vissuto in un'epoca di passaggio verso il razionale e la tecnocrazia, ed entrambi hanno sperimentato questo trauma a Parigi: Andersen per

l'expo del 1867, Lepage cent'anni dopo, all'epoca dell'Expo '67 di Montréal. Il grido di accusa che Lepage scaglia contro la burocrazia dell'arte che sta soffocando l'ispirazione diventa satira critica e a farne le spese è soprattutto l'Opéra Bastille. Al di là delle sue magie visive e d e i



momenti ironici davvero affilati, questo *Projet Andersen*, come altri spettacoli di Lepage, è soprattutto una lezione di come si possa andare molto lontano con la fantasia continuando a parlare della realtà.

Nelle visioni del Théâtre du Radeau

Vecchie scrivanie, sedie, attaccapanni, muri di cartongesso e teloni di plastica, tutta una scenografia immersa nella penombra che davvero come per magia diventa uno spazio metafisico in cui gli attori, anche quando si limitano a gesti minimali, anche quando non fanno che camminare, sembrano caricare di valenze paurose, irrimediabili e crudeli. Sì, c'è dell'Artaud negli spettacoli di Tanguy e del Théâtre du Radeau, ma un Artaud raffinato, riconciliatosi con la cultura "alta" e con i suoi capolavori e i suoi testi. A dire il vero i testi (Dante, Gadda, Kafka, Hölderlin e soprattutto Lucrezio) vengono recitati, masticati, sussurrati, quello che conta è che contribuiscano al plurilinguismo che invade la scena per farne un universo a parte, una realtà autosufficiente che sembra ricordare certi stati indefinibili tra il sonno e la veglia, che posseggono un senso ma non sappiamo quale. In questo contesto l'insipidità di certi attori diventa secondaria, perché quello che conta è creare una trama di motivi (*Coda* fa riferimento alla «figura musicale in cui un motivo viene ripreso alla fine del pezzo») verbali, gestuali e sonori che la musica, quella vera e propria, (Verdi, Maderna, Wolfgang Rihm) si incarica di esaltare fino allo spasimo. Questo lavoro di orchestrazione Tanguy e il Théâtre du Radeau l'avevano già sperimentato in *Choral*, *Orphéon* e *Cantates* e forse *Coda* è davvero una chiusura, come suggeriscono il titolo e il suo finale di luci arancio che calano pian piano verso una "stille Nacht" splendidamente immota: forse il momento più alto del festival. Meno apprezzabile l'insistenza con cui critici più o meno nuovi insistono sull'assenza di un messaggio. Primo perché questi discorsi ormai non turbano più nessuno; secondo perché, anche in scena, quando tale assenza diviene troppo consapevole, rischia di cambiarsi subito in aridità, per non dire in noia; rischio divenuto realtà sul viso di qualche assopito spettatore. ■





PALCOSCENICI D'AUTUNNO per il teatro internazionale

Milano, Modena e Roma organizzano tra settembre e dicembre festival aperti al grande teatro straniero. Dai "Festival dei Teatri d'Europa" di Milano e Roma al nuovo "Vie. Scena Contemporanea Festival" di Modena, con ulteriori apparizioni a Parma, a Bologna e altrove, sono passate interessanti riletture di classici e creazioni contemporanee

Il bacio muto del Cristo

LE GRAND INQUISITEUR, da *I Fratelli Karamazov* di Fedor Dostoevskij. Traduzione francese di Henri Mongault. Adattamento di Marie-Hélène Estienne. Regia di Peter Brook. Musica di Antonin Stahly. Con Maurice Bénichou. Prod. Cict/Theatre des Bouffes du Nord, Parigi. FESTIVAL TEATRI D'EUROPA, MILANO.

Pensavo, mentre ascoltavo Bénichou, che non sarebbe stato affatto male, invece di porgercela così astratta, in un nero così neutro da risultare grigio, questa magnifica parabola negativa che sta al centro dei *Fratelli Karamazov*, rappresentarla come è nel romanzo, cioè come il racconto che il ventitreenne Ivan fa, in una trattoria, al non meno giovane fratello Alesa, inframezzato dai loro ragionamenti appassionati e dalle loro aperte risate. Due ragazzi che parlano con irruenza di Dio come forse poi, in età adulta, non si ha più la voglia o il coraggio di fare. Non che questa straordinaria requisitoria contro l'insegnamento del Cristo recitata così a monologo perda di forza, le parole che Dostoevskij mette in bocca al novantenne alto prelato dell'inquisizione spagnola sono di quelle che sempre e in ogni tempo ti inchiodano l'attenzione e ti trafiggono l'anima. Ma in sfumature, forse sì, un po' perde, perché il



Grande Inquisitore assurge a personaggio a sé stante, senza che si possa leggere in filigrana il giovanile, ardente ragionare attorno a Dio di Ivan. Intelligente, lo sguardo attraversato da lampi luciferini, l'Inquisitore che ha fatto imprigionare il Cristo tornato sulla terra e che vorrebbe mandare al rogo, è come Ivan stesso, dalla cui fervida fantasia è fuoriuscito, un uomo di grandi passioni, un uomo di fede che ha mangiato radici nel deserto, che si è accanito a domare la propria carne per farsi libero e perfetto, e che, dunque, aveva in sé la forza per entrare a far parte degli Eletti del Cristo. Ma - così sostiene davanti al Cristo muto - per amore degli uomini, di quei milioni di uomini deboli, incapaci di essere all'altezza della libertà che Cristo ha dato loro, ha voltato le spalle «agli orgogliosi» per rivolgersi «agli umili, per la loro felicità». Volgendosi verso una Chiesa fondata sul miracolo, il mistero, l'autorità. In questo vegliardo chiuso nella cella col Cristo che parla di fede e libertà e prefigura il socialismo, costruendo un grandioso e violento *contra*, c'è molto del tormento di Dostoevskij («Quei mascalzoni mi hanno rimproverato la mia retrograda fede in Dio - scrisse in una lettera - Quegli imbecilli non hanno visto mai, neanche in sogno, una poten-

za nella negazione di Dio simile a quella che io ho infuso nel mio inquisitore... La loro idiozia non potrebbe neanche immaginare la potenza di negazione che io ho conosciuto»), cui il pur bravo Bénichou non riesce sempre a dare corpo. Con il merito però di sottolineare la natura da piccolo uomo che sottende al "realismo" dell'Inquisitore, e il profondo senso di sconfitta che lo invade quando al termine del suo torrenziale discorso da spirito negatore, il Cristo si alza e lo bacia sulle labbra avvizzite dagli anni. Qualcuno di fianco a me, alla fine dello spettacolo, ha chiesto al vicino «Perché il Cristo bacia il grande Inquisitore?» Già, perché? Non è domanda da poco, perché in quel muto bacio che brucia come uno schiaffo sembra consistere tutto il *pro* dostoevskiano all'insegnamento evangelico. E i due diversamente solitari, i due diversamente sconfitti, si allontanano, l'uno, le spalle curve, verso l'oscurità della cavità teatrale e l'altro, diritto nel suo enigmatico silenzio, verso i «meandri della città».

Roberta Arcelloni

Un Trionfo di passioni

TRIUMFUL DRAGOSTEI (*Il Trionfo dell'amore*), di Pierre de Marivaux. Traduzione e adattamento di Oana Turbatu. Regia di Alexandru Darie. Scene di Octavian Neculai. Costumi di Maria Miu. Musiche di Adrian Enescu. Con Clara Vodà, Marian Ralea, Manuela Ciucur, Adrian Ciobanu, Rodica Lazar, Daniel Popa, Vlad Zamfirescu. Prod. Teatr Bulandra di Bucarest. FESTIVAL TEATRI D'EUROPA, MILANO.

È sotto il segno della purezza di un cristallo questo *Trionfo dell'amore* arrivato dalla Romania, velocemente passato sulla ribalta del vecchio Piccolo Teatro di Via Rovello. Candida la bellissima scenografia, una foresta di bianchi e geometrici teli entro i quali sembrano giocare gli interpreti; candidi i costumi, anche quello di Arlequin, e chiara, limpida è la recitazione dei bravissimi attori, così come è tutta *clarté* ed eleganza la regia di Alexandru Darie. Così del resto deve essere. Perché il capolavoro di Marivaux è una storia semplice, che strutturalmente si presenta come un movimento di spoliatura e di rivestimento mentale e fisico. Ciò che conta in questo trionfo non è tanto il momento della vittoria finale, quanto le grandi manovre del cuore e

dell'intelligenza, la corsa a ostacoli dove il piacere della competizione ritarda sempre il momento dell'arrivo. Léonide vuol vincere la ritrosia, l'isolamento e l'inimicizia dinastica di un giovane, Agide, sul quale ha messo gli occhi innamorati. Ma il trionfo sarà vero solo quando la determinata principessa riuscirà non solo a corrompere i due servi che l'autore prende a prestito dalla Commedia dell'Arte ma anche a fare innamorare di sé il più bisbetico dei filosofi, quell'Ermocrate nemico delle passioni che fa da tutore al principe. Contemporaneamente sedurrà, con il perfetto travestimento maschile, la sorella del filosofo, Leontine, anch'essa votata al celibato della saggezza. La rappresentazione manda all'aria il *maurivaudage* e accredita un testo di passioni esplicite, di turbamenti esistenziali. Dunque nessun sussurro da salotto, né increspature e sospiriosi cedimenti, e nemmeno però inoculati germi di "crudeltà" artaudiana, come giusto vent'anni fa sulla stessa ribalta milanese aveva fatto il non dimenticato Antoine Vitez, ma uno spettacolo, rapido nel ritmo, virtuoso e affascinante nell'impetuosità e nelle modulazioni. In una troupe giovane e impegnata, Clara Vodà è una principessa di gran classe, Adrian Ciobanu ci restituisce un Arlequin dal volto enigmatico e quasi triste, Marian Ralea schizza con sapienza Ermocrate, mentre Daniel Popa è un Agide di

corretta misura e
Manuela Ciucur
una Leontina
pronta alla capitolazione.
Domenico
Rigotti



I cattivi di Shakespeare

SHAKESPEARE'S VILLAINS, scritto, diretto e interpretato da Steven Berkoff. Prod. East Production, London. FESTIVAL DEI TEATRI D'EUROPA, MILANO.

Conoscevamo l'autore drammatico, il Berkoff delle pièce trasgressive e feroci. Ce l'aveva fatto conoscere soprattutto Teatridithalia. Il Festival dei Teatri d'Europa ci ha proposto l'altro suo volto. Ha messo in mostra l'attore. E l'attore che, lancia in resta, si butta tra le braccia del Gran Bardo. Eccolo in *Shakespeare's Villains* a far scintille dentro l'arena del Teatro Studio. Sì, perché il sarcastico Steven (68 anni portati a meraviglia) si comporta come se fosse in un circo. Pronto ad entrare in una sorta di gabbia dei leoni per "domare" la lunga galleria dei cattivi, Iago e Macbeth in testa. Leoni tutti dalla lunga criniera ma forse non così terribili come sembrano. Almeno secondo lo stesso Berkoff. Il quale non solo non sembra temerli ma quasi li giustifica. Partendo da una tesi che fa de *leit-motiv*. Sostiene Berkoff, ma ci crederà veramente?, come i suoi personaggi sono tali perché la sofferenza li ha condotti ad essere malvagi. Passi per Coriolano con quella madre di nome Volumnia che per la patria sacrificerebbe anche il figlio. Passi per Amleto (non sapevamo che anche lui fosse un *villain*) sul cui volto poche devono essere state le carezze di quella libidinosa madre Gertrude. Ma gli altri? Gli altri che Berkoff ama suddividere per precise categorie, spiegandoci, con *feeling* straordinario, come ci siano cattivi e cattivi. Esistono quelli stupidi, Iago la superstar della categoria, quelli geniali, che sono poi i più pericolosi, e Riccardo III ne è il campione, e quelli del vorrei ma non posso tra in quali pone al vertice Macbeth. Né mancano i simpatici e da favola. Ed ecco Oberon visto come un *pusher* il quale fa distribuire a quella bella lana di Puck allucinogeni per rendere elettrizzante una intera "notte di mezza estate". Ma Berkoff nel suo gioco vuole infiltrarci anche dell'altro. Tirare in ballo anche i vizi (e i vezzi) di coloro che

sulla scena quei personaggi interpretarono, Laurence Olivier in *primis*. Insomma farsi beffe anche degli attori e del mondo del teatro. Il gioco diventa divertente, anche se poi alla fine gira un po' troppo su se stesso. Ha doti istrioniche in sovrabbondanza Steven Berkoff, una mimica che conquista con facilità. Ma talvolta eccede. E sfiora il narcisismo. E la sua colorita "lezione" corre il rischio di sfilacciarsi. *Domenico Rigotti*

Intrattenimento armato

WE ARE ALL MARLENE DIETRICH FOR. PERFORMANCE PER SOLDATI IN MISSIONI DI PACE, ideazione, regia e coreografia di Erna Ómarsdóttir e Emil Hrafin. Musica originale eseguita da Poni. Luci di Miran Sustersic. Suoni di Xavier Van Wersch. Immagini di Marcandrea Golli e Yaniv Cohen. Con Peter Anderson, Lieven Douselaere, Alex Eynaudi, Alexandra Gilbert, Katrín Ingvadóttir, Gudmundur Elías Knudsen, Erna Ómarsdóttir, Frank Pay, Diederik Peeters, Valgerdur Rúnarsdóttir, Xavier Van Wersch. Prod. Maska Production Lubiana - Iceland Dance Company/Reykjavik City Theatre. FESTIVAL VIE, MODENA.

«Non esistono più paesaggi con montagne innevate sul fondo...»: quello della guerra è un unico sfondo mentale che tutto invade, tutto

pervade,

trasformato in infinito spettacolo. È danza, è scarica musicale punk, è esibizione e caricatura questa performance, con i lustrini del varietà mutati in chiodi che riempiono la bocca. L'intrattenimento per forze armate in missioni di pace diventa una costruzione di corpi

dissonanti ispirata al teatro fisico di Jan Fabre (suoi collaboratori, a diverso titolo, sono stati la danzatrice e coreografa Erna Ómarsdóttir e il regista Emil Hrafin). Trasforma il pubblico in soldati, a specchio con un filmato che riprende militari colti nei momenti di distrazione, con artisti, come la Marlene Dietrich del titolo, che li intrattengono al fronte. La denuncia della guerra nasce da un'apparente condivisione della necessità di svagare i componenti dell'esercito, coloro che rappresentano per noi la nostra civiltà. Solo che il divertimento si esaspera, viola i limiti, come il combattente supera i confini della pietà umana e la missione di pace si rivela impresa di oppressione. Lo spettacolo è fatto tutto di slittamenti e di punte, ma non riesce però a dire qualcosa di veramente forte su un tema tanto trattato. Raramente riesce a unificare lo spazio e i numeri in un insieme capace di urtare, di squarciare altri veli con immagini e sintesi impreviste. È facile, troppo facile, quella passerella di bistecche su cui barcolla una danzatrice, come la cintura di scarpe che evoca ben altre cinte suicide. Il merito sta in quei salti, dal divertimento e dalla complicità all'orrore per un mondo omologato dalla fede nella virtù salvifica delle armi. *Massimo Marino*

Le alchimie di Goebbels

MAX BLACK, testi di Paul Valéry, Georg Christoph Lichtenberg, Ludwig Wittgenstein e Max Black. Testo musica e messa in scena di Heiner Goebbels. Luci e scene di Klaus Grünberg. Costumi di Jasmin Andrete. Suono di Willi Bopp. Pirotecnica di Pierre-Alain Hubert. Con André Wilms. Prod. Théâtre de Vidy, LOSANNA, in collaborazione con Tat Francoforte, DeSingel Anversa, Bayerisches Staatstheater/Marstall Monaco, Migros Pourcent Culturel, Steim-Studio for Electronic and Instrumental Music Amsterdam.

Una sinfonia di parole e gesti che si fanno musica nell'officina-laboratorio di un ricercatore. Un alchimista in grado di trasformare in musica numeri e formule matematiche, le dense riflessioni e le domande di Valéry, Lichtenberg, Wittgenstein e Black in fuoco, fiamme, sorprendenti effetti pirotecnici, nell'apparente disordine della scena che, spogliata di quinte,

Nella pag. precedente, in alto, Maurice Bénichou in *Il grande inquisitore*, tratto da I fratelli Karamazov di Dostoevskij, regia di Peter Brook (foto: Pascal Victor); in basso, una scena di *Il trionfo dell'amore* di Pierre de Marivaux, regia di Alexandru Darie; in questa pag., Steven Berkoff, regista e interprete di *Shakespeare's Villains*.



accosta morse da falegname, quadri elettrici, teche con uccelli impagliati, tende metalliche, e che nel contagioso vitalismo dello scienziato-sperimentatore è ordinatissimo caos. Si battezza nel nome di Max Black, filosofo e studioso di logica nato in Azerbaijan e vissuto prima in Inghilterra e poi negli Stati Uniti, dove è scomparso nel 1988, la seconda opera della trilogia creata dal geniale compositore tedesco Heiner Goebbels per il grande attore francese André Wilms. Aperta nel 1993 con l'affascinante gioco musicale interetnico di *Ou bien le débarquement désastreux*, e chiusa con *Eraritjaritjaka*, recentemente presentato a Roma, *Max Black*, visto a Parma a Teatro Due in esclusiva nazionale, è il cuore di questa trilogia. André Wilms, unico protagonista in scena, tra fumose spire alchemiche e fuochi fatui, protetto da quell'ironia che rappresenta l'ingrediente non certo secondario dell'operare di Goebbels, intreccia un'aerea trama di azioni, parole e suoni che si fanno musica dal suo stesso agire. Parole che, solo apparentemente svuotate di contenuto, diventano fenomeno sonoro. Una grande prova per l'attore alsaziano, già noto agli amanti del cinema d'essai quale protagonista di *Vita da Bohème*, *Leningrad Cowboy* e *Juha* di Aki Kaurismäki, e per i ruoli che ha interpretato nei film di Chatiliez, Michel Deville, François Dupeyron, dagli anni '70 protagonista delle più felici pagine del teatro francese e tedesco, regista egli stesso di teatro e opera, diretto come attore fra gli altri da Klaus Michael Grüber, André Engel, Jean Pierre Vincent, e naturalmente da Heiner Goebbels, il cinquantenne artista tedesco che sta vivendo un periodo di grande fermento creativo. *Paolo Maier*

Pentesilea ferita dalla luce

POUR PENTHÉSILÉE, da Heinrich von Kleist. Adattamento del testo di Eric Lacascade e Daria Lippi. Collaborazione alla regia e alla coreografia di David Bobée, Arnaud Churin, Hêla Fattoumi, Eric Lacascade, Loïc Touzé, Stéphane Babi Aubert, Philippe Berthomé, Régine Chopinot, Philippe Marioge, Julian Snelling, Clarisse Texier, Virginie Vaillant. Regia generale di Patrick Le Mercier. Suono Christophe Jeanne, Philippe Petit. Con Daria Lippi. Prod. Cdn de Normandie-Comédie de Caen, Théâtre Vidy-Lausanne Etc. FESTIVAL VIE, MODENA.

Uno studio anatomico per un corpo nudo che si sfoglia, si slabbra, si sfibra, si decompone, che si immola a mezz'aria come un Prometeo al femminile, che si libra nel cielo tra cavi metallici, che sparisce per riapparire vestito di sola luce, per poi tornare a essere ombra. *Pour Penthésilée* è una continua variazione sul tema del mito di Pentesilea, eroina tragica della mitologia greca filtrata attraverso la sensibilità romantica di Heinrich von Kleist e messa in scena da Daria Lippi. La superficie del suo corpo di amazzone diventa schermo per una pittura fatta di tatuaggi di luce, con cui vestirsi di petali, di ferite, di sangue che cola da lacerazioni della carne, come una mappa geografica mutante cucita sulla propria pelle. Un viaggio in cui il suo corpo si scarnifica diventando multiforme e robotico, come un automa senza volto, dall'identità tragicamente distrutta. La sua nudità è algida, privata della sessualità, ovattata in una corazza dipinta di luce come un abito da sposa color metallo. L'attrice calpesta i fiori come in una vendemmia di rose rosse, tira di spada contro nemici immaginari, si muove su pannelli che ricordano la proiezione di ombre di inesistenti vetrate di chiese in uno spazio vuoto, illuminato da luci color rosso, blu e platino. Daria Lippi inverte il rapporto autore/attore per esporsi agli sguardi incrociati di dodici registi e coreografi, tra cui Eric Lacascade, con il quale collabora da dodici anni presso il Centre Dramatique National de Normandie. Con l'ausilio di una videocamera che proietta la propria bocca aperta su uno schermo alle sue spalle e di una voce amplificata e distorta, la sua Pentesilea rappresenta la drammatica impossibilità di conciliare i volti di donna, guerriera, amante, ogget-

to del desiderio e soggetto di lotta. Un vero e proprio teatro anatomico in cui la dissezione del cadavere del mito diventa l'occasione per un'esperienza di grande impatto emotivo. *Dimitri Papanikas*



Corazze di lattine di Coca

TROILO E CRESSIDA, di William Shakespeare. Traduzione di Kazuko Matsuoka. Regia di Hisao Takase, Masanori Takahashi. Musica e suono di Chie Nonaka. Con Noboru Akiba, Haruo Sekiguchi, Yashuiro Wakita, Goki Ogawa, Hirozaku Hayashi, Selya Nakano, Shigheiro Tanaka, Hideaki Miura, Hideomi Shima, Kouji Hosogai, Mitsutaka Tachikawa, Atsuko Ogawa, Junko Yamamoto, Mayumi Haibara. Scenografia Nobutaka Kotake, Mitsuho Kurumada, Ryoko Hatanaka. Prod. Théâtre du Sygne, Tokyo. FESTIVAL NIPPONICA 2005, BOLOGNA.

Dopo *Otello*, messo in scena lo scorso anno dal regista rumeno Ion Caramitru per il Théâtre du Sygne di Tokyo, torna, nella cornice del festival bolognese "Nipponica 2005", la popolare compagnia teatrale giapponese che da oltre dieci anni persegue l'obiettivo di portare in scena i classici del teatro europeo. E lo fa con l'allestimento di *Troilo e Cressida*, una tra le opere meno rappresentate di Shakespeare. Ma della storia d'amore universale dei due amanti, consumata nella Troia assediata dall'esercito greco in un dramma amaro, disincantato e genialmente spietato, sembra esserci solo una labile traccia. Un'occasione mancata a causa di un



linguaggio teatrale e di una scrittura scenica che utilizzano gli stilemi dei codici televisivi, dei fumetti, della pubblicità, dei manga e dei videoclip musicali come strumento per ribadire inconsapevolmente la propria incapacità di reazione. Tra corazze fatte di lattine di birra e Coca Cola e costumi contrassegnati dalla simbologia fortemente didascalica di croci e cerchi, in una sorta di rompicapo dalla fin troppo facile soluzione, gli attori si muovono su una scena spoglia e nera come delle macchiette grottesche in una farsa non sempre volontaria. Da una seria e motivata messa in discussione del patrimonio di forme teatrali nazionali, dalle liturgie elitarie del teatro No alle dirompenze popolari del Kabuki, sarebbe potuto nascere ben altro rispetto all'accettazione incondizionata di dramaturgie già digerite altrove e da qualcun altro. Solo la rappresentazione della morte di Ettore per mano di Achille, esibita grazie a una serie di nastri rossi provenienti dal suo ventre, riesce parzialmente a ripristinare l'amara riflessione shakesperiana sul potere. Ma per il resto sembra che il Théâtre du Sygne continui a cercare un confronto con il teatro europeo senza quella consapevolezza critica che l'ambizioso obiettivo richiederebbe. *Dimitri Papanikas*

Vite scrutate da vicino

MARIAGES. CONVERSAZIONI PRIVATE, ideazione di Christophe Piret. Testi di Christophe Piret, Pamela Dürr, Anne Lepa. Messinscena di Christophe Piret, Juan Conchillo, Pamela Dürr, Anne Lepa. Musica di Fabrice Gratin. Con Marc Amyot, Elisabeth Bascourt, Laurent Bayssière, Paola Berselli, Stefano Pasquini e più di trenta altri attori e musicisti. Prod. Théâtre de Chambre. FESTIVAL VIE, MODENA, A TEATRO NELLE CASE, CASTELLO DI SERRAVALLE (BO).

Un cerchio di piccole roulotte delimita un accampamento. Quando scenderà il buio ci sarà uno spozalizio. Gli spettatori devono entrare a quattro o cinque alla volta in ogni caravan: negli ambienti, dopo un po', irromperanno tipi come noi, uomini e donne dei nostri giorni, in preda a problemi, dolori, incertezze. Si incontrano padri e figli che non si parlano, amanti in crisi, persone che aspettano o che vivono nei margini, vagabondi,

migranti avvolti dall'odore di cibo o di tè in infusione. *Mariages* è uno spettacolo modulare, inventato qualche anno fa, nel Nord della Francia, da Christophe Piret, un regista che, stanco del teatro tradizionale, ha cercato un contatto più diretto con gli spettatori. Dopo alcuni lavori ambientati in luoghi di transito, ha costruito questo villaggio mobile, che di solito approda nelle periferie delle città. Invita gli spettatori a farsi testimoni vicini e silenziosi, invisibili come angeli, a entrare a sbirciare quadri della nostra solitudine quotidiana per poi partecipare a un'impossibile, sognata ricostruzione di una comunità. Il finale, dopo aver scoperto gli interni di vita di varie roulotte, è una festa di matrimonio con balli giocata sul filo della nostalgia, dell'ironia, della citazione. Ogni caravan racconta anche la storia artistica particolare di chi ha costruito le scene che vi sono ambientate. Ci sono attori fedeli da molto tempo a Piret, amatori, gente presa per strada o compagnie straniere con cui è stato montato un episodio. A Vignola Stefano Pasquini e Paola Berselli del Teatro delle Ariette presentavano, in prima assoluta, una scena di metaforica paralisi, con lui imboccato da lei che leggeva frasi di Pasolini sullo svanire di una civiltà, molto nello stile che li ha resi noti. *Mariages* è uno spettacolo curioso, appassionante in certi momenti, impietoso: la distanza ravvicinata non perdona nessuna falsità e nessun manierismo agli attori. *Massimo Marino*



Gloucester mammasantissima

RICCARDO III, di William Shakespeare. Adattamento e regia di Alex Rigola. Traduzione di Salvador Oliva. Scene di Bibiana Puigdefàbregas. Costumi di M. Rafa Serra. Luci di Maria Domènech. Suono di Ramon Ciércoles. Musiche di Eugeni Roig. Con Chantal Aimée, Pere Arquillué, Lurdes Barba, Ivan Benet, Joan Carreras, Nathalie Labiano, Francesc Lucchetti, Norbert Marínez, Alicia Pérez, Joan Raja, Anna Robles, Eugeni Roig, Anna Ycobalzeta. Prod. Teatro Lliure di Barcellona - Teatro Español di Madrid. FESTIVAL DELL'UNIONE DEI TEATRI D'EUROPA, ROMA.

Gli uomini con cappelloni da cow boy, rayban, spezzati da malavitosi; le donne in minigonne e parrucche fluorescenti; la corte d'Inghilterra dei tempi della guerra delle Due Rose viene trasformata da Alex Rigola in un *after hours* della mafia dalle luci acide. Le atmosfere che raccontano la spietata salita al trono di Riccardo Gloucester sono da serial televisivo, con toni tra il melodrammatico e il pulp, una specie di Shakespeare in salsa *Sopranos*; la recitazione è molto iberica, concitata e sempre lievemente fuori dalle righe. Il superpremiato regista del Teatro Lliure di Barcellona non dismette la sua aria, molto catalana, di giovane prodigio, rivelandosi più che un "dissacratore" un ragazzaccio che gioca a stupire. Questo Shakespeare potrebbe ugualmente essere in armature medievali o in tute spaziali: la regia, di puro mestiere, sovrappone una veste esteriore al testo, senza nulla aggiungere. Ma un merito lo ha: un po' irritando, un po' attirando per una sua rude essenzialità, toglie orpelli al dramma. Lo "strania" tanto da renderci abbastanza comprensibile una storia ingarbugliata quanto poche altre, fatta di violente, ramificate relazioni di potere e di dominio. Con balletti deformi, con qualche nota notturna roca e fumosa, con qualche orrore ordinato dal cesso, con l'incoronazione su un malinconico *Paint it black*, con le donne querule o puttane, con le onde di una recitazione antinaturalista evidenzia la natura di torbida saga familiare di questa cronaca storica, una spietata lotta per il potere tutta giocata all'interno di quel contenitore di orrori che è la famiglia. Ma la fama e il battage pubblicitario sono stati, in Catalogna come a Roma per il "Festival dell'Unione dei Teatri d'Europa", molto superiori al merito. *Massimo Marino*

Nella pag. precedente, in alto, una scena di *Troilo e Cressida*, di Shakespeare, regia di Hisao Takase, Masanori Takahashi; in basso, Daria Lippi in *Pour Penthésilée*; in questa pag. una scena di *Mariages. Conversazioni private*, di Christophe Piret, regia di Christophe Piret, Juan Conchillo, Pamela Dürr, Anne Lepa.

Il più spietato Cechov

IVANOV, di Anton Cechov. Traduzione di Antal Páll. Drammaturgia di Géza Fodor, Ildikó Gáspár. Regia di Tamás Ascher. Scenografia di Zsolt Kheili. Costumi di Gyorgyi Szakács. Luci di Tamás Banyai. Musiche di Márton Kovács. Con Erno Fekete, Eszter Onodi, Judit Csoma, Zoltán Bezerédi, Anna Szantner, Gábor Máté, Zoltán Rajkai, Agi Szirtes, Ervin Nagy, János Bán, Eva Olsavszky, Vilmos Kun, Vilmos Vajdai, Imre Morvay, Béla Mészáros, Klára Czákó, Réka Pelsöczy, Szabina Nemes, Judit Tarr, Simon Gévai, Zoltán Horváth, Máté Zarári. Prod. Katona József Színház. FESTIVAL DEI TEATRI D'EUROPA, ROMA.

Un tono ben diverso da *Médeia*, più familiare e vicino alla nostra moderna sensibilità e comunque avulso da qualsiasi dimensione di malinconica nostalgia, è quello che si respira nel ceco *Ivanov*, presentato anch'esso dal Teatro Katona con la firma, questa volta, di Tamás Ascher, direttore del Teatro Csiky Gergely di Kaposvár. Un talento insignito in patria di numerosi riconoscimenti, che in questo spettacolo si conferma nella fondamentale incisività di uno sguardo capace di penetrare con grande acutezza nelle profondità dell'animo. Abilmente mescolando in questo testo, di cui l'autore scrisse

due versioni, definendole rispettivamente commedia e tragedia, il respiro quasi soffocante di un vivere quotidiano tessuto di viltà, di egoismi e d'impotenze, e al tempo stesso l'intrinseco ridicolo della realtà dell'uomo. Un'opera, forse la più spietata dell'autore, che qui si traduce nella ben concatenata vastità di un allestimento curatissimo e meticolosamente scorrevole, in cui i personaggi si incidono per tratti di cesellata naturalezza a disegnare un autentico affresco di umana e variegata credibilità. Il protagonista, con l'interpretazione di Erno Fekete, si muove come nell'impaccio abbandona-

In questa pag. un numero di *Nomade*. La notte il cielo è più grande, regia di Daniele Finzi Pasca; nella pag. seguente, in alto, un'immagine da *Médeia*, di Euripide, regia di Gábor Zsámbéki; in basso, una scena di *Ivanov*, di Anton Cechov, regia di Tamás Ascher.

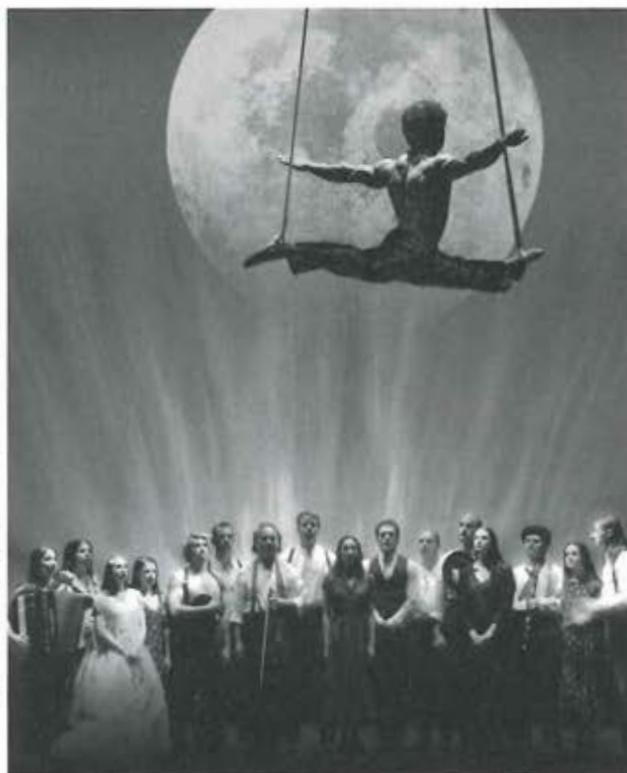
nouveau cirque

Vagabondi acrobati pieni di grazia

NOMADE. LA NOTTE IL CIELO È PIÙ GRANDE, di Daniele Finzi Pasca e Jeannot Painchaud. Regia e testi delle canzoni di Daniele Finzi Pasca. Prod. Cirque Éloize, MONTREAL (CANADA).

circo ma si struttura in forma teatrale e apre alla danza. L'azione trova un prezioso filo conduttore: qui, come ben dice il titolo, il tema del nomadismo, della vita errante degli artisti. Al centro dell'azione, in mezzo a tanti altri straordinari loro compagni di strada e d'avventura (lo spettacolo è eminentemente corale), compare una coppia che s'insegue sul trapezio, cerca equilibri impossibili, si confronta dentro due grandi cerchi, anche trova la voglia di scherzare e perdersi in giochi clowneschi *en travesti*. Finché, dopo tante pericolose evoluzioni e momenti umoristici sotto un cielo stellato e lo sguardo di una luna immensa e apatica, tutto finisce sotto una pioggia che spazza via una felliniana festa di nozze e sembra voler cancellare tutto. Cancellare, ma senza che lo spettatore possa dimenticare quei numeri uno più strabiliante dell'altro che sono avvenuti sotto i suoi occhi meravigliati. Numeri in cui si sfida la forza di gravità camminando a testa in giù su altissime pertiche, pertiche che poi diventano la base d'appoggio per allucinanti salti mortali, in cui si costruiscono piramidi umane (tutto lo spettacolo è fondato sull'energia), in cui ancora le clave di strabilianti giocolieri volano nell'aria in una danza di straordinaria armonia. Predomina il virtuosismo ma è un virtuosismo offerto in maniera inedita. Sull'onda di suggestive musiche di sapore balcanico che sbocciano da un'orchestra sempre in scena, corre e si snoda *Nomade*, celebrazione del "vagabondo" immaginario, non per numeri chiusi, ma fluidamente, grazie a una regia nata dalla mano rigorosa e però lieve, capace di regalare attimi autentici di poesia, di Daniele Finzi Pasca. Artista svizzero, Finzi Pasca ama a fondo il mondo della fantasia: per questo spettacolo raffinato e sapiente, che dal Teatro Smeraldo di Milano ha iniziato la tournée italiana, ha anche composto una serie di felici canzoni. Canzoni che fanno da contrappunto alle evoluzioni degli amalgamatissimi acrobati-attori. Un *ensemble* straordinario (la compagnia è composta da elementi di diversa nazionalità, tutti veri "hidalgo" del nomadismo), che sa fare tutto con una naturalezza stupefacente, lontano da ogni sicumera. *Domenico Rigotti*

Si davvero, la vita è un lungo viaggio. Un viaggio, misterioso e affascinante, popolato di incontri, di luoghi, di persone, di passioni. Anche e soprattutto di ricordi e nostalgie. Come bene sembra raccontarci *Nomade*, il delizioso spettacolo del canadese Cirque Éloize (Éloize, diciamolo subito, significa "lampi di luce"). Uno spettacolo, attenzione, che appartiene a quel genere tutto particolare che da alcuni anni va sotto l'insegna di *nouveau cirque*. Vale a dire, sfrutta la vecchia magia del



to di un uomo insofferente, inadeguato e oppresso nei propri aneliti da una sostanziale incapacità d'azione. Mentre sulla scenografia luminosamente realistica di Zsolt Khell si dispiega la trama di un mondo piccolo, appesantito dall'abitudine e dalla noia, sottilmente violento e deprimente. Una tipica scena da anni Sessanta e Settanta, che, come afferma il regista, non ha nulla a che fare con Cechov, e che tuttavia rappresenta pienamente l'essenza stessa del personaggio. Dove la crudeltà dello sguardo penetra con sapienza di indagine psicologica a far vivere dall'interno ogni singolo carattere. Grazie a un lucido filo di ironia, pronto a esplodere in un'apoteosi grottesca di pianto e di riso, e soprattutto alla capacità interpretativa di un cast di perfetto e corale affiatamento.

Antonella Melilli

Appassionata Medea ungherese

MÉDEIA, di Euripide. Traduzione di Zsuzsa Rakovszky. Drammaturgia di Géza Fodor e Júlia Ungár. Regia di Gábor Zsámbéki. Scenografia di Csorsz Khell. Costumi di Gyorgyi Szakács. Musiche di Marcell Dargay. Con Andrea Fullajtár, Gábor Máté, Zoltar Bezerédi, Agi Szirtes, László Szaesvay, Ferenc Elek, Erika Bödnar, Reza Pelsoczy, Anita Tóth, Karoly Hajduk, Csaba Aranyi, Istvan Szilágyi, Alex Rammer. Prod. Katona József Színház, Budapest. FESTIVAL DEI TEATRI D'EUROPA, ROMA.

Non è la prima volta che il Teatro Katona, una delle realtà più importanti della scena ungherese, viene in Italia. E si tratta ogni volta per gli spettatori del nostro paese di un'esperienza assai felice. Come questa *Medea*,

messa in scena dal fondatore del gruppo Gábor Zsámbéki. Una *Medea* che la splendida interpretazione di Andrea Fullajtár in qualche modo strappa ai terreni lontani del mito per avvicinarla a una verità viscerale di ribellione appassionata, contraddittoria e proterva, tenera e crudele al tempo stesso. Senza scalfirne la dimensione tragica, ma piuttosto aggiungendo a essa l'umanissima credibilità di una donna dilaniata dal dolore dell'abbandono e dal desiderio di vendetta. Una donna ingiustamente ricambiata dell'amore per Giasone, nel cui nome ha tradito la patria e gli affetti più cari, che si abbandona a gemiti di fiera colpita a morte e al tempo stesso medita con determinazione il proposito omicida attraverso cui inferire su di lui. In una sorta di indignazione sempre più esasperata dal cinismo con cui l'amante, qui interpretato con ferma misura da Gábor Máté, cerca di convincerla di agire per il bene dei figli. Un'indignazione che

non si placa e che le dà la forza di fingere la rassegnazione e l'obbedienza. Mentre le tre donne del coro e la balia assistono sgomento allo sfinimento straziato della sua natura di madre che ha orrore del sacrificio dei propri figli. Non una belva arcana, dunque, ma un essere tradito che, affondando il pugnale nel frutto delle proprie viscere, si

oppone a un mondo di calcoli arrivistici ed egoistici. Finendo per rovesciare il peso della sua tragedia sull'uomo stesso che l'ha generata, all'interno di un allestimento teso e coinvolgente, efficacemente segnato da una scenografia di sapore quasi arcaico e da una colonna musicale di scandita evocatività. Antonella Melilli



TEATRO PRIMO STUDIO
SCUOLA INTERNAZIONALE DI
TEATRO CINEMA E RECITAZIONE

come? ESPLORANDO E STUDIANDO:

FAI APPARIRE
QUELLO
CHE SENZA
TE FORSE
NON SAREBBE
MAI STATO
VISTO

- . Il lavoro dell'attore su se stesso e sul personaggio
- . Il testo attraverso il corpo e la voce
- . Scrivere per il teatro: Drammaturgia
- . Tecnica e improvvisazione vocale-canto
- . Casting e televisione
- . Il lavoro dell'attore per il cinema
- . Contact dance, contact improvisation
- . Yoga Kundalini

con chi? CON INSEGNANTI E PROFESSIONISTI TRA CUI:

- . Barbara Enrichi, Premio David di Donatello per il film "Il Ciclone"
- . Cristina Proserpio, la casting director più conosciuta in Italia
- . Fabio Scamoni, aiuto regista e sceneggiatore di G. Salvatores
- . Mamadou Dioume, attore nello storico Mahabharata di Peter Brook
- . Rocco D'Onghia, tra gli autori teatrali più rappresentati
- . Max Pisu, il famoso Tarcisio televisivo



ISCRIZIONI APERTE TUTTO L'ANNO

TEATRO PRIMO STUDIO
via Watt, 5 Milano. Tel/Fax 02.89.69.21.23
www.teatroprimostudio.it, info@teatroprimostudio.it

"Prime visioni" a Ferrara



IL CORPO SI È GUASTATO

di Andrea Nanni

Vivaci e molteplici gli sguardi sul presente negli spettacoli presentati alla rassegna, da *Zero Degrees* di Akram Khan e Sidi Larbi Cherkaoui e *Raga for the rainy season/A love supreme* di Anne Teresa De Keersmake, incentrati sul rapporto Oriente Occidente, all'"umanità ignobile" di Virgilio Sieni di *Mi difenderò* e a *Big in Bombay* di Constanza Macras, affresco caotico delle nostre paure metropolitane

Del corpo ci si può ancora fidare? È ancora possibile sostenere, come faceva Alessandro Mendini nei primi anni '80, che «la salvezza passa attraverso la ricomparsa del corpo umano quale oggetto protagonista: un complicatissimo, utilissimo, sconosciuto oggetto naturale che invecchia e si modifica continuamente in noi, che mai ci accadrà di dimenticare a casa»? Insomma, il corpo è ancora un baluardo di verità o è ormai uno strumento guasto di cui diffidare? È vittima (oggetto di controllo) o carnefice (modello normativo)? Sono queste le domande che serpeggiano tra le pieghe degli spettacoli presentati a "Prime Visioni", rassegna di danza contemporanea del Teatro Comunale di Ferrara scandita da quattro coproduzioni che confermano la vitalità di una disciplina capace di moltiplicare i punti di vista su un presente sfuggente, in cui, per dirla

con Mario Perniola, «non c'è più una gabbana, ma soltanto un voltare e rivoltare incessante che volatilizza e dissolve la gabbana». È all'interno di questo orizzonte che *Zero Degrees* di Akram Khan e Sidi Larbi Cherkaoui - inglese originario del Bangladesh il primo (formatosi nell'ambito della danza Kathak), belga-marocchino il secondo (cresciuto alla corte di Alain Platel) - affronta con dolente giocosità la questione del confronto con la tradizione in stretto rapporto con la definizione della propria identità. Attraverso il racconto frammentario di un viaggio dal Bangladesh all'India emerge una condizione di sradicamento incarnata da quello che ormai a tutti gli effetti è un cittadino britannico tornato in Oriente alla ricerca delle proprie origini: il paradiso perduto risulta infatti definitivamente inaccessibile, come rivela l'estraneità dell'esule ai codici di comportamento da osservare con la polizia locale o con le guardie di confine incontrate durante il viaggio. E mentre le parole hanno l'andamento smozzicato di una confidenza domestica, i movimenti attingono dichiaratamente a un patrimonio tradizionale riletto da Khan con intima adesione e da Cherkaoui con limpido disincanto (non a caso il primo danza a piedi nudi, mentre il secondo calza scarpe da ginnastica). Nonostante l'attacco all'unisono seduti a gambe incrociate sul proscenio - momento di felice sincronia inventiva che dà vita a un'immobile danza parlata - l'incontro tra i due finisce per far emergere più la diversità d'approccio che gli elementi comuni rispetto al tema condiviso. E mentre la preziosa densità di Kahn rischia di lasciare in bocca un retrogusto vagamente stucchevole, la svagata sobrietà di Cherkaoui raggiunge con crescente evidenza un'intensità sempre calibrata, fino al canto ebraico che scandisce il malinconico finale. Decantata nel vuoto di uno spazio grigio a cui i bianchi manichini dello scultore Antony Gormley, doppi muti e privi di sguardo, danno il sapore di un'installazione d'arte, l'azione è scandita dalle musiche - in bilico tra Oriente e Occidente - di Nitin Sawhney, eseguite dal vivo dietro un fondale che all'occorrenza lascia trasparire le sagome degli strumentisti.

Fra musica indiana e afroamericana

Oriente e Occidente sono i poli d'attrazione a cui si rivolge anche Anne Teresa De Keersmaker, che firma, insieme all'ex allievo Salva Sanchis, *Raga for the rainy season/A love supreme*, dittico in cui si passa dall'orizzontalità ipnotica del tipo melodico indiano all'aspra verticalità del free jazz afroamericano. In entrambi i pezzi la coreografia si struttura a partire dalla musica, sollecitando gli interpreti a una continua dialettica tra composizione e improvvisazione. Così l'Oriente evocato dalla fondatrice di Rosas ha l'andatura informe e circolare del raga nel corale andirivieni - interrotto da file e diagonali di disarmante convenzionalità - di nove figure biancovestite (un gineceo in cui l'unica presenza maschile non introduce alcun elemento di differenza) costantemente in bilico tra lentezze languorose e improvvise accensioni ritmiche in cui suggestioni mitiche si tingono di accenti espressionistici. Nel volgare lo sguardo

all'Occidente si fa ancora più esplicita - fino alla didascalia - la corrispondenza tra la partitura musicale e quella coreografica, al punto che a ciascuno dei quattro danzatori in scena - due coppie in cui la polarità maschile/femminile risulta, invece, fortemente evidenziata - sembra corrispondere una diversa linea strumentale (sax tenore, pianoforte, contrabbasso e percussioni) del capolavoro di John Coltrane. Assunto come matrice per una variazione sul tema del "desiderio di trascendenza", il quartetto del sassofonista statunitense finisce per diventare l'ordito per un

festival d'Automne di Parigi

RAIMUND HOGHE e i suoi ragazzi in fiore

L'universo artistico di Raimund Hoghe è caratterizzato da una continua, struggente ricerca del tempo perduto, un proustiano riandare con la memoria ad un passato felice, forse solo immaginario, in cui perdersi nella contemplazione della bellezza dei divi di Hollywood, come nell'assolo *Chambre séparée*, o in cui spietatamente confrontarsi con la giovinezza e l'oggi al suono di canzoni degli anni Cinquanta-Sessanta, come avviene in *Young people, old voice* accolto a Parigi al Centre Pompidou per il Festival d'Automne. Tre ore che mettono ad ardua prova, con le loro ripetizioni e la loro lentezza, l'attenzione del pubblico ma che riservano straordinarie emozioni a chi riesce a sintonizzarsi con il conturbante spazio-tempo elaborato dall'artista tedesco. Dodici ragazzi nell'età di mezzo tra adolescenza e maturità sono quasi imprigionati in una struttura spettacolare rigida, implacabilmente sorretta dallo scorrere incessante delle canzoni. Spesso a loro è proibita l'esplosione dei corpi e del movimento, compressi entrambi dalla ripetitività ossessiva dei gesti e delle azioni, mentre liberatoria e straordinaria si rivela la possibilità di scatenarsi in coreografie ironiche e affascinanti, venate di inquietudine nervosa. Ad interrompere il flusso ipnotico della rappresentazione, l'irrompere di alcuni frammenti della particolarissima versione del *Lago dei cigni* di Hoghe, spiazzante e lacerante nella simbiosi tra il corpo marchiato dall'handicap dell'artista e la bellezza del giovane Lorenzo De Brabandere. *Young people, old voice* getta pasolinianamente «il corpo nella lotta» con esasperato rigore e con una forza che non può celare fragilità, donandoci molti momenti di sublime, indimenticabile teatralità come nella battaglia con aeroplani di carta che diviene un turbine che coinvolge l'intera sala o quando spiamo i maneggi erotici tra il regista, avvolto in un abito alla Marilyn, ed un ragazzo travestito da donna mentre tutti gli altri, in proscenio, si addormentano come bambini protagonisti di una favola inquietante, dolorosa e meravigliosa tanto simile alla vita. Nicola Viesti



esercizio di stile in cui il senso del rapporto col sacro si perde nella celebrazione di una sensualità tutta esteriore. Ben altri risultati raggiunge De Keersmaker in *Once*, assolo già apprezzato dal pubblico italiano, in cui le canzoni di Joan Baez - eco amara di un'utopica stagione di rivolta celebrata di recente anche dal cinema di Bertolucci e Garrell - accompagnano una riflessione sul presente in cui la fragilità del corpo (quello della stessa coreografa) si contrappone silenziosamente all'enfasi dell'epopea bellica delineando un paesaggio spazzato dal rumore del tempo. Doppio appuntamento - con un assolo in repertorio ormai da diciotto anni e un sestetto in prima assoluta - anche per Virgilio Sieni. Atto solitario di natura dichiaratamente riflessiva, il *Solo Goldberg Improvisation* segue il tracciato delle celebri variazioni bachiane come contrappunto a un inesausto lavoro introspettivo in cui opposte tensioni - fatica e leggerezza, presenza e sottrazione - si fondono alchemicamente in una tessitura tragicomica che, oltre a testimoniare la ricchezza di un vocabolario espressivo costantemente ridefinito, rende palpabile la natura organica di un corpo attraversato da molteplici risonanze. Un corpo ancora integro (anche se «spellato e sbrandellato», come il coreografo toscano lo definisce), a differenza di quelli condannati a vagare nella lividura del limbo senza nome su cui si apre il nuovissimo *Mi difenderò*, provvisorio punto d'arrivo di una discesa agli inferi compiuta a mani nude, senza i filtri del mito e della fiaba utilizzati in precedenza. Bandita la malinconia verso un'ideale purezza originaria (che ancora mitigava la visione in *Visitazione* > *Mother Rhythm* attraverso gli echi di Pontormo e Dürer, pur nella coscienza di una lontananza incalcolabile), ecco tornare prepotentemente in primo piano quella «umanità ignobile» che da alcuni anni - almeno a partire da *Vento*. *Nelle costellazioni silenziose* - ha fatto la sua comparsa negli spettacoli di Sieni.

In apertura un'immagine da *Mi difenderò*, di Virgilio Sieni (foto: Marco Caselli); nella pag. precedente *Young People*, old voice di Raimund Hoghe (foto: Rosa Kant); in questa pag. una scena di *Zero Degrees* di Akram Khan e Sidi Larbi Cherkaoui (foto: Tristram Kenton).



pare travestito da dalmata per poi prendere le sembianze di un adulto in miniatura con il volto cancellato da un panno nero - sembrano sottendere instabili rapporti di potere che a tratti fanno balenare lo spettro della tortura senza che sia possibile separare nettamente vittime e carnefici. Qualcuno tenta di sottrarsi al proprio destino, magari inscenando una goffa metamorfosi vegetale, mentre le seduzioni di un fraseggiare coreografico di ampio respiro cedono il passo a una sintassi polverizzata in cui il movimento assume talvolta lo scatto involontario di un'animazione *post mortem*. Lo spettro di una morte violenta e improvvisa accompagna anche *Big in Bombay* di Constanza Macras, coreografa argentina ormai da un decennio di stanza a Berlino. Sul modello degli ultimi spettacoli di Pina Bausch, legati per lo più all'esplorazione di una città, Macras rende omaggio a Bombay - evocata nei video che accompagnano la lunga

attesa di un gruppo bloccato per un ritardo in una sala d'aspetto di un aeroporto o di una stazione qualsiasi - con ironiche danze in stile Bollywood e didascaliche parate con i volti coperti da maschere di personaggi Disney sullo sfondo di baraccopoli indiane. Divertente e pretenzioso, questo affresco acido e caotico cerca di farci ridere della nostra paura del terrorismo o del potere dell'omologazione (che non risparmia neanche le cosiddette perversioni), ma finisce per ridursi a una lunga - due ore e mezzo sono davvero tante - sfilata di cliché ormai abusati per raccontare il nostro presente. La spettacolarizzazione del panico e della violenza sotto il segno di una comicità costantemente sopra le righe - senza lesinare su facili effetti, dai ventilatori che spingono indietro i danzatori come uccelli in lotta con-

tro il vento fino alla doccia fredda che non riesce a sedare la baraonda finale - non crea alcun disagio in sala, sostenuta com'è da una retorica dell'intrattenimento che dietro una facciata destabilizzante nasconde la rassicurante familiarità del luogo comune. Solo quando abbandona la notazione sociologica spicciola e accoglie ossessioni che sfuggono a interpretazioni preconfezionate (come accade con il delirante monologo di Jo Stone, in cui lo spettro della (propria) morte non smette di incalzare la donna che parla rivolta al pubblico in un video da cui il colore defluisce insensibilmente, quasi si trattasse di un progressivo dissanguarsi dell'immagine), solo allora *Big in Bombay* si libera dall'insistito registro glam-pop per affacciarsi su gorgi in cui pubblico e privato si mescolano in un impasto lontano dalle etichette. Guardando i danzatori del gruppo Dorky Park muoversi a ritmo forsennato alla ricerca di un'altra gag, viene da chiedersi quanto quei corpi siano capaci di contrastare i dispositivi della società della comunicazione massmediatica: l'impressione è che si tratti di armi già spuntate, strumenti di cui non ci si può fidare. ■

Violenza pronta a esplodere

Oscillando senza sosta tra *pietas* e orrore, la scena scandaglia la realtà come un occhio senza palpebre rivolto a un presente da cui nessun altrove - nemmeno il Secolo dei Lumi, emblema di una ragione destinata non solo a perdere la corona ma a finire con la testa coperta da un secchio - sembra poterci salvare. Più che la solitudine delle figure, accompagnata da un sordo e persistente rumore bianco rotto solo a tratti dalle sonorità acide e scheggiate di Giancarlo Schiaffini, è il sentore di una violenza continuamente sul punto di esplodere (o forse di una catastrofe già avvenuta) a chiamare in causa la platea. Non a caso le relazioni tra le figure - compreso il bambino che all'inizio com-

Torino Danza



Stelle d'oriente

Si riconfermano artisti di rilievo Saburo Teshigawara con *Kazahana* e Akram Khan con *ma*, in scena anche al Teatro Studio di Milano

di Domenico Rigotti

Dopo l'esplosione degli spettacoli estivi, ecco far nostre le parole di Shakespeare. Ecco l'autunno del nostro scontento. Non è il primo. È ormai così, per ciò che concerne la danza, tutti gli anni, o, almeno, da molti anni. Poche le date e gli appuntamenti. Lo sguardo puntato più che a Milano, dove qualche fermento c'è pure, ma sono marginali appuntamenti, messi più che altro a tamponare buchi nella asfittica stagione di prosa ora in questo o quell'altro piccolo teatro (Litta, Out Off, Crt, in campo quest'ultimo, con un *Shot Formats*, passato sotto silenzio da parte della stampa), ad alcune "piazze", sempre le stesse. Dell'Emilia-Romagna (Parma, Modena, Ferrara in testa) o delle Marche (Civitanova che resiste). E puoi aggiungere il sabaudo capoluogo, dove la rassegna "Torino Danza" continua ad essere degna di riguardo. Luoghi dove, a parte il contentino a qualche gruppo casalingo (Sieni, la coppia Abbondanza-Bertoni o agli altri ex Sosta Palmizi, Artemis ancora o Corte Sconta), alla *chamade* hanno contribuito quei tre o quattro personaggi d'età intermedia che al momento godono di una certa fama sulla scena internazionale. I nomi? L'inglese Russell Maliphant, ormai piccolo divo grazie anche al sodalizio con Sylvie Guillem, il cinese Shen Wen (la cui originalissima *Sagra della primavera* è diventata il suo biglietto da visita), l'anglo-asiatico Akram Khan (genitori del Bangladesh) e ancora il giapponese Saburo Teshigawara. Se togli il primo, fiero britannico, un terzetto di bravi ed eleganti moschettieri che arrivano da Oriente o sono d'origine orientale, e che al momento sembrano aver scalzato il teutonico *Tanztheater* gocciolante d'angoscia e di violenza espressiva. Fissiamo l'obiettivo sugli ultimi due. Entrambi ospiti della rassegna torinese e il secondo chiamato anche, unico momento di teatro-danza, a partecipare al Festival del Teatro d'Europa dal Piccolo Teatro di Milano e a infiammare la platea di quel Teatro Studio (oh, il botto!) che ormai non sembra avere che occhi per il guru Peter Brook o il russo Lev Dodin. *Kazahana* il lavoro presentato da Teshigawara. Un titolo catturante, e poetico: *Kaze* significa vento e *Hana* fiore, ma anche, in senso metaforico il nome sta ad indicare la bellezza e la grazia. E di grazia non manca lo spettacolo anche se rispetto ad altri lavori dell'artista nipponico è parso meno seducente. Ma

la sapienza compositiva di Teshigawara non viene meno e, ancora una volta, procede per piccoli tocchi, per brevi sequenze, per ellissi visive e sensoriali. Per movimenti (sempre alta la qualità degli interpreti) lenti e sinuosi. Folgorante la partenza: una sequenza di pioggia fitta, inarrestabile e che pare suggerita dalla colonna sonora mentre in scena una sola danzatrice si muove con gesti lievi quasi fosse catturata dall'acqua, dietro, o meglio all'interno di una singolare installazione costruita con sottilissimi e fitti fili metallici che incorniciano il palcoscenico. Cornice scenografica, che è uno degli elementi portanti dello spettacolo che poi procede con forse minore originalità, in un alternarsi di numeri apparentemente slegati, che sembrano rimandare al *butoh*. Se *Kazahana* vuol esprimere la bellezza della natura, *ma* di Akram Khan si presenta come un inno, un canto alla bellezza mutevole della vita. *ma* in hindi e in bengala significa tanto madre che terra. E quella del trentenne artista oggi associato alla Royal Festival Hall, e che, quattordicenne, vedemmo danzare nel *Mahabahrata* di Brook, si presenta come una danza no global. La ricetta di Khan, in apparenza semplice e però ben meditata, è infatti quella di mescolare l'antichissima tradizione della danza classica indiana, il *kathak*, con le più ardite espressioni del contemporaneo. Ne nasce un frutto meticcio affascinante cui porta un suo ampio contributo il milanese Riccardo Nova, attento studioso di musica orientale, con la sua seducente colonna sonora che fonde il canto del pakistano Faheem Mazhar, l'elettronica, una serie di strumenti indiani, il violoncello e il flauto. Nello spettacolo, coprodotto da vari festival internazionali e che ha girato mezzo mondo, il movimento si sviluppa in forma di onde, attraverso sospensioni, accelerazioni e *ralenti*. Punto di partenza è un racconto di Hanif Kureshi, che tratta di una donna che non riesce ad avere figli, e che dopo aver piantato semi nel giardino, prega Dio perché il suo desiderio sia esaudito. La "risposta" di Dio è che lei è già madre delle piante che crescono dai suoi semi e soprattutto dal suo amore. È *ma* un balletto che si può interpretare come una meditazione mistico-allegorica sulla sacralità della natura, della terra e del potere arcaico. Ma è soprattutto un delicatissimo abbraccio fra culture diverse che non possono fare a meno una dell'altra. ■

Pagni protagonista

Loman tragico anti-eroe nella società del benessere

di Domenico Rigotti



Le fedeli valigette al fianco con dentro i campionari, continua a viaggiare sui palcoscenici del mondo Billy Loman, il famoso commesso viaggiatore di Arthur Miller. A strappare commozione e applausi. Sintomo che la bella e robusta commedia non ha ancora esaurito la sua carica poetica. Ultimo a inserirla nella sua nuova stagione, e con un protagonista di vaglia, Eros Pagni, che entra nella scia dei grandi

interpreti, ecco lo stabile di Genova. Da opera di denuncia sociale come era stata giudicata al suo apparire, nel 1949, col tempo *Morte di un commesso viaggiatore*, si è trasformata in dramma umano universale: è la verità del dolore, ineludibile come il fluire stesso della vita. Che genera pietà. È la storia emblematica della sconfitta di un uomo, vittima, ma solo in un certo senso, della società del benessere, quella società per cui contano soltanto il successo, il

denaro, e nella quale l'emulazione è un imperativo spietato. L'uomo insomma vale per ciò che produce. Ma il dramma di Miller è ben lontano dall'essere a sfondo politico o sociale. Se una condanna c'è, essa è indiretta, sottesa. La sentenza capitale emessa è proprio contro di lui. Contro Loman che ha sbagliato all'origine nella scelta dei valori e nel valutare se stesso. Così l'addio definitivo del protagonista matura per l'improvvisa e disperata consapevolezza di non essere riuscito a costruire nulla. Neanche come padre e come marito. Il nodo tragico del personaggio sta lì, nella coscienza dello scacco sempre più acuto. In questo coeso e fluido allestimento, premiato da un grande successo, il regista Marco Sciaccaluga bene riesce a estrarre tutta la sua valenza simbolica, anche se sembra voler portare in una dimensione titanica la sfida fra l'anziano *salesman* e il mondo che lo circonda. Evita ogni facile naturalismo e la investe di una moderna luce tragica in ciò ben coadiuvato dall'impianto scenografico dovuto a Valeria Manari. Un cupo e astratto spazio semicircolare su cui aggettano una teoria di porte pronte a lasciare intravedere immagini allusive. Uno spazio dove il palcoscenico recupera il diritto di essere il luogo dove tutto può succedere. Quel palcoscenico dove, con appassionata autenticità, sfuggendo a un facile patetismo, giganteggia Eros Pagni. Di Loman fa un uomo pugnace e testardo, bugiardo e innocente, disegnandone con estrema finezza il progressivo sfaldamento. Di fronte a lui una bravissima Orietta Notari dà alla moglie Linda tutto il grigiore e la stanchezza di una vita di amarezze e di pazienza. E Gianluca Gobbi, tra gli altri, da ricordare nel folto cast dalla molte presenze giovanili, rivela un bellissimo talento, nel ruolo di Biff, il figlio prediletto. *Domenico Rigotti*

MORTE DI UN COMMESSE VIAGGIATORE, di Arthur Miller. Traduzione di Masolino d'Amico. Regia di Marco Sciaccaluga. Scene e costumi di Valeria Manari. Luci di Sandro Sussi. Musiche di Andrea Nicolini. Con Eros Pagni, Orietta Notari, Gianluca Gobbi, Aldo Ottobriano, Ugo Maria Morosi, Mario Menini, Davide Lorino, Enzo Paci, Fabrizio Careddu, Barbara Moselli, Stefania Pascali e Fiorenza Pieri. Prod. Teatro Stabile di GENOVA - Compagnia Mario Chiocchio, ROMA.

Faust, dannazione multimediale

URFAUST, di Johann Wolfgang Goethe. Traduzione di Giovanni Vittorio Amoretti. Riduzione, adattamento, musiche originali e regia di Andrea Liberovici. Scene di Paolo Giaccheri. Costumi di Silvia Aymonino. Luci di Sandro Sussi. Con Ugo Pagliai, Paola Gassman, Ivan Castiglione e Kati Markkanen. Prod. Teatro Stabile di GENOVA - Teatro Stabile del Veneto, VENEZIA.

Andrea Liberovici unisce diversi linguaggi: recitazione tradizionale, marionette, musica e proiezioni. Insieme, rendono le parole di Goethe chiarissime, come risulta lampante a mente e emozioni il senso profondo della storia. In un'ora e venti viene rivissuto il crollo morale di Faust, che accetta il patto con Mefistofele (Castiglione) e si avvicina a Margherita (Markkanen), scoprendo insieme a lei per la prima volta l'amore vero. Troppo tardi, persino per salvare la donna, che sprofonda insieme a lui, trovando la salvezza un attimo prima di morire. La sua consigliera, nel bene e nel male, è una popolana concreta e semplice, Marta, interpretata dalla brava Gassman. Fra gli attori, risalta la bravura di Pagliai, interprete di Faust, che si inserisce con grande disponibilità all'interno di un impianto multimediale, senza trascurare le sottigliezze di cui è capace. Non ci sono due attori per Faust, uno giovane e uno vecchio, come spesso accade. L'uomo, secondo il regista genovese, vive da vecchio le esperienze dimenticate in giovinezza e in questo ritardo smarrisce l'equilibrio, o meglio emerge lo strazio. Le parole si mescolano alle immagini proiettate in fondo alla scena e in prosenio, dov'è steso un velatino trasparente. A volte si vedono fiamme o nuvole o una lenta neve che scende dall'alto, a volte gli stessi attori, in scene registrate oppure in presa diretta. Le musiche amplificano l'effetto. Il risultato è potente. Liberovici unisce teatro e cinema, fonde le arti mantenendole in un rapporto perfetto tra loro, sempre al servizio del significato e dell'efficacia dello spettacolo. Il riferimento alle marionette ha, invece, una spiegazione filologica. Si riferisce, infatti, al primo contatto di Goethe con la storia di Faust, rappresentata per strada da una compagnia di marionettisti. I personaggi di legno danno un senso materiale a una scena in cui non ci sono oggetti, sono il

doppio degli attori in carne e ossa. Questi ultimi si muovono su una pedana circolare e inclinata, dove spesso appaiono essi stessi appesi a fili, come mossi da un potere superiore. Ma Liberovici ha precisato che lo spettacolo riflette la sua visione laica del mondo, anche se certo non priva di una forte spiritualità. *Eliana Quattrini*

Alice nel paese degli specchi

ALICE NELLA CASA DELLO SPECCHIO, da Lewis Carroll. Regia e scene di Emanuele Conte. Costumi di Bruno Cereseto. Coreografie di Susanna Gozzetti. Musiche di Andrea Ceccon. Luci di Matteo Attolini. Con Marina Remi, Nicholas Brandon, Bruno Cereseto, Fabio Fusco, Giuliano Fossati, Susanna Gozzetti. Prod. Teatro della Tosse, GENOVA.

Presentato nell'ambito del Festival della Scienza, lo spettacolo intende illustrare l'interazione di logica matematica e fantasia, sia nel libro sia nel modello teatrale. Fra i presupposti, che l'avventura di Alice segua le mosse di una partita a scacchi (i personaggi infatti sono pedine sul palcoscenico tracciato a scacchiera) e che la natura del suo viaggio sia il prodotto onirico di un Re delle Carte in grado russando di sognare meraviglie. Impaginato così, il "libro sceneggiato" rende plausibile l'irruzione delle figure più strane, le luci d'atmosfera, l'intervento delle musiche da cui sorgono le Canzoni per la Protagonista e per la coppia dei partners Dimmelo - Dammelo (Fabio Fusco e Giuliano Fossati), che si trasformano in animali e in fiori chiacchieroni. La connotazione visiva è circense, clownesca e il risalto dello spettacolo viene proprio dalle maschere e dai costumi, di piacevole follia cromatica, nelle tonalità dei grigi, nella fiamma dei rossi e dei gialli. Del linguaggio di Carroll resta un'eco lontana, straniata dalle semplificazioni di racconto e battute, eppure ancora inquietante nelle ambiguità dei giochi di parole, soprattutto all'apparizione di Humpty Dumpty (Nicholas Brandon) - uovo che supporta un tronco umano - sadico nel proporre i suoi indovinelli linguistici e nello spiegare con la logica dell'incongruo le regole del nonsenso. Nell'insieme, rappresentazione riuscita più nella parte figurativa e ritmica che non in quella dialogata, cantata e mima-

ta. Le diverse cifre stilistiche della Compagnia della Tosse (che festeggia, giustamente compiaciuta, il trentesimo compleanno) coabitano nella gradevolezza del disegno e del movimento, lasciando il rimpianto per una rivelazione o invenzione più profonda sul personaggio. Alice è tutta in bianco, quando entra attraverso lo specchio dell'immaginario nel mondo "alla rovescia" e incontra figure mascherate, il Re e la Regina, due clowns duellanti o due animali parlanti (Antilope e Cavallo) seduti accanto a lei, sul treno che la porta alla stazione dell'adolescenza. Un po' trasognata, con battiti di ciglia e voce sospirata, Marina Remi interpreta un'Alice priva di malizia, agile e delicata, sulla soglia dell'incoscienza. *Gianni Poli*

In apertura un'immagine da *Morte di un commesso viaggiatore* di Arthur Miller, regia di Marco Sciaccaluga; in questa pag. Neri Marcorè in *La lunga notte del dottor Galvan*, di Daniel Pennac, regia di Giorgio Gallione.

Marcorè medico in prima linea

LA LUNGA NOTTE DEL DOTTOR GALVAN, di Daniel Pennac. Regia di Giorgio Gallione. Scene e costumi di Guido Fiorato. Con Neri Marcorè. Prod. Teatro dell'Archivoltò, GENOVA.

Un giovane medico tirocinante alle prese con gioie e dolori dell'egregia professione, costretto a fare il turno di notte in un Pronto Soccorso di un qualunque ospedale parigino. Conscio che «la



medicina è la prima delle malattie ereditarie» il nostro eroe, epigono di un'illustrissima dinastia di Figli d'Esculapio, fa il possibile per tenere alto il nome degli stimatissimi Galvan, e, tra punti di sutura e iniezioni intramuscolari, sogna il suo futuro, altisonante, biglietto da visita. Ma questa è la notte della resa dei conti: sta per approdare in corsia un paziente decisamente *sui generis*, «un'enciclopedia vivente di sintomi», sogno e tormento di qualsiasi scienziato, capace di mettere a dura prova non solo l'aspirante internista

Galvan, ma tutti i pluridecorati specialisti di un ospedale che sembra un manicomio. Chi ha letto e apprezzato la letteratura di Daniel Pennac non si lascerà certo sfuggire questo monologo per il teatro, ben scritto, spiritoso, cinico e paradossale, interpretato con perfetta misura da un bravissimo Neri Marcorè. L'autore sa cos'è la leggerezza dotata di peso e che perfino i problemi di salute possono essere materia risibile, pretesto per mettere alla berlina un'intera categoria professionale, talmente "disumanizza-

ta" nella comune percezione da aver bisogno di qualcuno che ne scopra finalmente il tallone d'Achille. Pennac, soprattutto, sa fare i conti con un linguaggio di estrema creatività, fortemente materiale ma irresistibilmente evocativo, una prosa giocata su un ritmo accelerato, volutamente barocca, edificata su una sintassi attorcigliata e stratificata, su un lessico carico di assonanze, rime e neologismi, nata, anche nei romanzi, per essere ascoltata, in un accumulo di immagini, rumori, odori capaci di chiamare a rapporto i cinque sensi, senza sdegnare, come in questo caso, anche elementi fastidiosamente scatologici. La regia di Giorgio Gallione lascia in primo piano questa esperienza linguistica, e ne trova il giusto *pendant* gestuale, giocando fantasiosamente con i pochi elementi di un mondo surreale: una barella che sembra dotata di vita propria, una piramide di lettini di ferro, relitti di una memoria postbellica quale quella del protagonista, che rievoca gli eventi a distanza dai fatti. *Simona Buonomano*

Gallione/Bisio

PENNAC RINGRAZIA con un esercizio di stile

Uno spettacolo comodo, più che utile, per chi lo fa e per chi lo guarda. Come mettere un bell'abito a un manichino. Gli accostamenti funzionano, ma lì dentro la vita risulta addomesticata. *Grazie* non sorprende ma piace, perché è rassicurante. Non si diluisce troppo nella banalità e per questo, sul momento, soddisfa. Gli applausi arrivano, il successo anche, ma il segno che lascia è labile. Daniel Pennac ha stretto un sodalizio con la compagnia genovese, grazie a quattro testi messi in scena con successo: in primo luogo *Monsieur Malaussène* con Bisio nei panni di Benjamin, poi *L'occhio del lupo* con Riccardo Maranzana, *Blu cielo* e *Come un romanzo*. Così ha offerto a Gallione il suo primo testo scritto espressamente per il teatro, che ha debuttato contemporaneamente in Francia e in Italia. Si tratta di un monologo che soffre la meccanicità di un esercizio di stile, in cui l'autore prende in esame la forma del ringraziamento, confrontando cerimoniali e vera gratitudine. Gallione e Bisio infarciscono il copione di frammenti sullo stesso tema, tratti dall'opera omnia pennachiana. Così insaporito lo offrono al pubblico, lasciandolo con le rispettive doti creative. Il regista chiede a Guido Fiorato la semplicità efficace di una scena in cui coesistono due aspetti: l'occhio di bue e la carta argentata che rimandano al senso posticcio e brillante della festa, da una parte; l'intimità di un angolo del palcoscenico per uscire dall'ufficialità e confessare i pensieri. Il personaggio al centro della storia è un uomo coi capelli bianchi, che riceve un premio alla carriera, per "l'insieme della sua opera". La soddisfazione si mescola all'amarezza del riconoscimento tardivo e inizia la riflessione sul senso profondo dei pochi debiti che richiedano la necessità interiore di dire grazie. Alla fine, solo il bene disinteressato rientra in questa categoria ristretta. E solo il male gratuito, per esempio inflitto al protagonista bambino da un maestro sadico, richiama un odio senza fine. Il premio di una statuetta, invece, si bagna di un imbarazzante compromesso tra merito e obbligo, che lo svisciva. Gallione con la sua regia riempie il testo di colore, anche grazie a una felicissima scelta di brani musicali, accostati alle parole per associazione, da Trenet ad Antonello Venditti, da Morricone a Ramazzotti. Molto divertente. Come Bisio, che sfoggia le sue capacità di protagonista istrionico, sa misurarsi e alludere e portare il pubblico dentro una storia che acquisisce forza perché la racconta lui, con la sua vitalità, la sua simpatia naturale, l'intelligenza spontanea appoggiate sulla tecnica solida. *Eliana Quattrini*

GRAZIE, di Daniel Pennac. Con Claudio Bisio. Scene e costumi di Guido Fiorato. Luci di Jean-Claude Asquié. Arrangiamenti musicali di Paolo Silvestri. Regia di Giorgio Gallione. Prod. Teatro dell'Archivoltò, GENOVA.

Condannati a vendere

GLENGARRY GLEN ROSS, di David Mamet. Traduzione di Roberto Buffagni. Regia di Alberto Giusta. Scene e luci di Fausto Brusamolino. Con Antonio Zafferri, Massimo Cagnina, Alberto Giusta, Andrea Di Casa, Roberto Serpi, Luca Giordana, Marco Taddei. Prod. Compagnia Gank, GENOVA.

Publicato nel 1983, il dramma di Mamet veniva subito rappresentato in Italia (1985) con l'ambizione di mostrare i progressi di una drammaturgia che risaliva a *Morte di un commesso viaggiatore* di Miller. Da quel testo Mamet traeva tema, rimpianti sul sogno americano e qualche moralismo; in più attuava una mimesi veristica della presa in diretta dell'ambiente. Ne risultava abbondante turpiloquio e gags spontanee, ma anche uno sguardo severo sul rapporto venditore/cliente, in una società condannata a priori; in personaggi condizionati fino al tragico epilogo dal carattere distruttivo della competizione. Quel clima allarmante è oggi restituito dalla rappresentazione diretta da Alberto Giusta in una parsimoniosa scena a paraventi, con tavoli da ristorante e scrivanie da ufficio. In apertura, tre quadri di dialogo fra colleghi nella pausa pranzo, in tono di con-

In questa pag. Claudio Bisio in *Grazie*, di Daniel Pennac, regia di Giorgio Gallione; nella pag. seguente Natalino Balasso e Mirko Artuso in *Libera nos*, di Antonia Spaliviero, Gabriele Vacis e Marco Paolini.



flittuale confidenza, illustrativo delle tortuose, rigide e violente regole del gioco fra i venditori immobiliari. Menzogne e ricatti s'insinuano nella diffusa paura del licenziamento. Poi si entra in ufficio, dove domina la lavagna della "Classifica" gestita da Williamson: occorre essere in alto per migliorare, ma per farlo, occorrono nominativi di clienti validi. La caccia al cliente è il vero inferno, che coinvolge tutti in un gioco al massacro. Il personaggio di Roma (Roberto Serpi), il primo in classifica, è forse il più crudamente cinico, più abilmente condotto da una straordinaria ironia e doppiezza. A frustrazione umiliante o a sprazzi di esaltazione epica nel racconto dell'affare concluso si riduce Levene (Antonio Zavattari). Massimo Cagnina è Williamson, il funzionario trionfante e infingardo che distribuisce i nominativi e influenza la graduatoria. Alberto Giusta (Moss) e Andrea Di Casa (Aaranov) fanno combutta maldestra nel rubare i nominativi per rivenderli e speculare. La regia riduce sensibilmente lo spessore del testo di Mamet, e la sua portata, ma il pubblico ride e applaude puntuale. *Gianni Poli*

Un libretto per l'*hidalgo*

DON CHISCIOTTE, di Andrea Nicolini (da Miguel de Cervantes). Regia di Andrea Nicolini. Scene e costumi di Valentina Delli Ponti. Musiche di Stefano Curina. Con Andrea Nicolini, Rosario Lisma e con Gianluca Nicolini, Pietro Rivetti, Roberto Carloni, Carlo Oneto, Luigi Tedone, Caterina Picasso (Musicisti). Prod. Ensemble Ludus in Fabula, GENOVA.

Andrea Nicolini, oltre che attore e regista, si fa drammaturgo e redige un libretto, composto tratto dall'epopea di Don Chisciotte. La musica di Stefano Curina prevede una partitura classicamente organizzata in Ouverture, Suites e Recitativi, Intermezzo, Duetti e Finale. La struttura è tonale, nella rielaborazione di citazioni e variazioni novecentesche, da Stravinskij, Weil o Satie; e poi pantomima e balletto in atmosfera da film. L'orchestra è presente in scena (un quintetto di fiati e legni e tastiere) con funzione dichiaratamente attorica dei musicisti, che arrivano a dialogare coi protagonisti instaurando col pubblico un rapporto di complicità. La rappresentazione parte da una garbata parodia epicizzante, passando per diversi registri del teatro di tra-

dopo Paolini

Balasso, teneri disincanti nel Veneto di Meneghelo

Nel 1990 Marco Paolini e Mirko Artuso furono i protagonisti di uno degli spettacoli "storici" di Teatro Settimo, meritandosi quella definizione non soltanto per l'indubbia qualità drammaturgica e interpretativa, quanto perché convincente compendio della poetica teatrale elaborata dalla compagnia guidata da Gabriele Vacis. Quindici anni dopo l'entusiasmo di Natalino Balasso ha persuaso Vacis & co. a riproporre quello spettacolo, senza cambiare nulla fuorché il protagonista. E diciamo subito che il comico veneto non fa affatto rimpiangere Paolini: c'è una nota di amarezza e di tenero disincanto che si discosta dall'esuberanza narrativa del predecessore ma si tratta unicamente di personalità e di punti di vista riguardo l'esistenza non coincidenti, mentre la perizia attoriale è indubbia in entrambi i casi. Accanto a Balasso, poi, c'è ancora Mirko Artuso che non è possibile accantonare semplicemente come "spalla". Un co-protagonista, piuttosto, altrettanto capace di suggerire umori ed emozioni, scivolando agilmente da un personaggio all'altro. Balasso e Artuso sono una coppia affiatata e generosa che ricrea sul palcoscenico l'infanzia nelle campagne venete dipinta da Meneghelo nel romanzo *Libera nos a malo*: le partite di calcio e i rapporti con le ragazze, la scoperta del sesso e il pervasivo controllo della Chiesa. I due, però, sommano ai ricordi di Meneghelo la propria stessa esperienza, aggiungendo così allo spettacolo una maturità nuova, nutrita in parti eguali da solidità e nostalgia. La scena essenziale - una sorta di "zanzariera" mossa a mano dai due interpreti - i pochi oggetti - due sedie, la bicicletta, un pallone - il ricorso discreto alla proiezione di immagini d'epoca, le musiche che accompagnano e sottolineano e mai soverchiano la centralità attribuita al corpo e alla voce dell'attore, ci restituiscono, poi, quel modo di intendere e di fare teatro che ci fece innamorare di Teatro Settimo al primo incontro e di cui oggi sentiamo una strisciante mancanza. *Laura Bevione*

LIBERA NOS, di Antonia Spaliviero, Gabriele Vacis, Marco Paolini, dall'opera letteraria di Luigi Meneghelo. Regia di Gabriele Vacis. Scene di Lucio Diana. Musiche di Roberto Tarasco. Con Natalino Balasso e Mirko Artuso. Prod. ITC 2000, TORINO - Fondazione del Teatro Stabile di TORINO.



dizione europea; Commedia dell'Arte, pupi siciliani, clownerie e pantomima, monologo confidenziale. Il linguaggio aulico originale subisce qualche deformazione simpatica e puntuale nel latino maccheronico e nei dialettismi nostrani. La sintetica rassegna di episodi ci mostra il "cavaliere dalla triste figura" ingoffito da un'armatura imbottita, un elmo a coperchio, una spada monca, in sella a un cavallo da palestra; non da meno lo scudiero, installato su un asinello a dondolo. L'*hidalgo* ha la voce flautata di Andrea Nicolini, a volte inadeguata negli sbalzi di volume e tono (carenza a cui supplisce l'amplificazione microfónica) così come risultano un po' troppo caratterizzate o dimostrative

l'enfasi e la follia che guidano il velleitario eroe. Sancho è affidato alla bonomia di Rosario Lisma, irruento, agile e sicuro, una presenza franca ed efficace, specialmente quando scende fra il pubblico, lo fa interagire e provocandolo lo conquista. Un gioco abile di dissolvenze musicali e luminose narra l'investitura a cavaliere, la consacrazione a Dulcinea, lo scontro coi mulini a vento, la lettera all'amata affidata allo scudiero, i tanti equivoci e disavventure, ripagati con percosse e burle. Diluita la sentenziosità e la ridondanza della parola di Cervantes, resta vivo il segno di un linguaggio iperbolico, pregnante il senso d'illusione per un ideale affascinante e irraggiungibile. *Gianni Poli*

Bernanos tra i kamikaze

MARTIRIO, letture intorno ai *Dialoghi delle Carmelitane* di Georges Bernanos. Progetto di Gabriele Vacis e Roberto Tarasco. Con Lella Costa, Beatrice Schiros, Simona Frattini, Francesca Radaelli, Gianni Bissaca, Glen Blackhall. Prod. Fondazione del Teatro Stabile di TORINO - Torino Spiritualità.

Non uno spettacolo vero e proprio, ma una sorta di "lettura drammatizzata", secondo il modello ideato e costantemente limato da Vacis e Tarasco. Uno spazio non teatrale - in questo caso una chiesa - la conseguente assenza di scenografia, la drammaturgia affidata al coeso amalgama di voci, luci e musiche. La scelta di un testo, in questo caso *I dialoghi delle Carmelitane* di Bernanos, manipolato, accentuato ovvero occultato al fine di veicolare una particolare idea o emozione. Vacis intitola il suo lavoro - dedicato a Valeria Moriconi che ne doveva essere la protagonista - al concetto di "martirio", interrogandosi ad alta voce sul suo significato e, soprattutto, sulla sua necessità nel nostro oggi insanguinato quotidianamente da *kamikaze* di ogni colore e disperazione. Il limite di questo genere di *performance* deriva proprio dalla priorità assegnata alla dimostrazione della tesi che la informa e che costringe la protagonista, Lella Costa, ad abbandonare a tratti Bernanos per sciorinare al pubblico

spiegazioni e dissertazioni superflue e persino superficiali. Gli stringenti dialoghi immaginati dallo scrittore francese, appassionati e appassionanti confronti di sentimenti e pensieri, interrogano già lo spettatore sul dissidio fra vita e morte, fra fedeltà ai propri ideali e fedeltà alla propria esistenza, fra paura e temerarietà. Gli interpreti, concentrati e mai sopra le righe, porgono con delicata sicurezza sentimenti e ragioni di monache e rivoluzionari, padri e novizie. E la scelta, sofferta ma decisa, della protagonista Blanche ci convince dell'assurdità del martirio, sovente alibi per non affrontare le difficoltà della vita, con quella schietta e potente efficacia che manca alle *tirades*, a rischio di insincerità, pronunciate con ingiustificata enfasi da Lella Costa. *Laura Bevione*

Linkando Shakespeare

R & J LINKS, progetto di Gabriele Vacis e Roberto Tarasco. Regia di Gabriele Vacis. Scene di Lucio Diana e Roberto Tarasco. Con Glen Blackhall, Christian Burruano, Simona Frattini, Fabio Ghidoni, Marco Bono, Gabriele Capilli, Elisa Gennari, Jovita Gerbaudo, Isabella Locurcio, Francesca Logozzo, Marco Pajola, Emanuele Segre, Darianna Tedesco, Michel Uwailomwan, Lorena Senestro. Prod. Fondazione Teatro Stabile di TORINO.

Non tanto *Romeo e Giulietta*, ma tutto ciò che quella tragedia può fare venire in mente a un gruppo di adolescenti del XXI secolo. Collegamenti, *links* appunto, pensieri e accostamenti suscitati dalla lettura dell'opera di Shakespeare in una sorta di *brain storming* teatrale. Lo spettacolo, frutto del laboratorio condotto da Vacis in alcune scuole superiori torinesi, è, dunque, un colorato collage, dichiaratamente asistemico e non ortodosso. C'è posto per citazioni da film (il Robert Redford di *In mezzo scorse il fiume*) e da testi teatrali contemporanei (ovviamente Sarah Kane, ma anche Berkoff), per classici del romanzo di formazione (Conrad e Salinger) e per voci "nuove" come Dave Eggers. I *links*, tuttavia, sono anche esperienze e pensieri del tutto personali, quale la gita scolastica a Verona o i giocattoli dell'infanzia, scrupolosamente descritti e allineati in scena all'inizio dello spettacolo. I giovani interpreti porgono tutto ciò agendo su un palco nudo, animato a

tratti da un muro di plexiglas, che può simboleggiare una meta raggiunta se toccato con forza, ovvero un ostacolo da fronteggiare scaraventandogli contro letterali cascate di palloni da basket. I "sipari" si susseguono a ritmo rapidissimo, alternando sentimenti anche contrapposti: dal delirio d'amore alla gioia più sfrenata. Comune denominatore è l'entusiasmo e il desiderio di "esserci" degli studenti-attori: energetici e scoraggiati, divertiti e commossi, ironici e ingenui, regalano vitalità e drammaturgica consistenza a uno spettacolo che appare ben più risolto del *Romeo & Juliet* che precedono nel programma della serata, e che è diretto dallo stesso Vacis. *Laura Bevione*

Una tragedia generazionale

ANTIGONE NON ABITA PIÙ QUI, di Michele Di Mauro, liberamente tratto da Anouilh, Sofocle e Cocteau. Regia di Michele Di Mauro. Con Francesca Bracchino, Michele Di Mauro, Mariano Pirrello, Federica Scandola. Prod. M.a.s. Juvarra, TORINO.

Proposto in forma di studio la primavera passata, lo spettacolo del regista torinese si arricchisce di un personaggio (Emone, interpretato con entusiastico candore da Mariano Pirrello) e raggiunge una sua coesa maturità. Di Mauro articola la sua *Antigone* non tanto sullo scontro tra ragion di stato e doveri del cuore, quanto sul conflitto fra maturità e giovinezza. L'anelito alla purezza dei sentimenti e a una sorta di integralismo delle emozioni, che non ammette concessioni, urta dolorosamente il pragmatico buon senso della maturità, e la necessità di giungere a compromessi insita nell'esercizio del potere. Due estremi incarnati sul palcoscenico da Antigone e dallo zio Creonte. La prima è una Francesca Bracchino atletica e commossa, in perfetto equilibrio fra quella severa rigidità dei sentimenti e quella disarmante vulnerabilità che caratterizzano l'adolescenza. Il secondo è un Michele Di Mauro dolente e malinconico: un uomo di mezz'età con pelliccia e collane di perle che nasconde pietà e paterna dolcezza dietro l'arroganza richiesta dal proprio ruolo di re. Lo spettacolo ha la sua forza proprio nei serrati corpo a corpo dei due protagonisti, benché sulla scena agiscano altri due per-



sonaggi: Emone e una bambina, forse Ismene o, con maggiore probabilità, un doppio di Antigone, la proiezione del suo infantilismo. L'ansia di autenticità di queste tre personificazioni della mancata volontà di crescere e di macchiarsi delle meschinità della vita incontra inevitabilmente la morte e acuisce l'amarezza di Creonte. L'emozionante e poetico finale, allorché il sovrano allinea in scena coloratissimi abitini per bambini, racchiude il cuore dello spettacolo, che è un disperato interrogarsi, senza possibilità di trovare risposta, sull'entità, forse eccessiva, del prezzo da pagare per diventare adulti. *Laura Bevione*

Leopardi, poesie da copione

LEOPARDI, progetto di Walter Le Moli e Claudio Longhi. Regia di Claudio Longhi. Scene e costumi di Daniela Alberti. Con Roberto Abbati, Paolo Bocelli, Giovanni Buldrini, Ilenia Caleo, Cristina Cattellani, Laura Cleri, Maria Chiara Di Stefano, Andrea Fugaro, Gianluca Gambino, Andrea Narsi, Ivan Olivieri, Tania Rocchetta, Chiara Tomarelli, Alessandra Tomassini, Gabriele Carcano (pianoforte), Saskia Giorgini (pianoforte), Riccardo Mondino (pianoforte), Adrian Pinzaru (violino), Matthias Stier (tenore), Ferdinando Vietti (violoncello). Prod. Teatro Stabile di TORINO - Fondazione Teatro Due di PARMA - Unione Musicale, TORINO.

La poesia a teatro è solitamente occasione di virtuosistici *one-man-show* da parte di scalfati istrioni capaci di gonfiare di vivificante respiro la parola scritta. Longhi, invece, sceglie una strada diversa e tratta come copione poesie e dialoghi leopardiani (da *La sera del dì di festa* alla *Ginestra*, dalle *Operette Morali* per finire con *Alla Luna*), escogitando sipari e personaggi e ideando una sorta di colonna sonora debitrice dei romantici (Schubert e Schumann in primis). Su un palcoscenico girevole affollato di arredi — che gli attori sono costantemente impegnati a spostare — i testi di Leopardi vengono pronunciati nel loro dettato originale all'interno di contesti artificialmente creati. Così, il *Canto di un pastore errante* è recitato, chissà perché, da una sguaiata *maitresse* con accento napoletano (forse un riferimento al soggiorno del poeta nel capoluogo partenopeo? Ma il *Canto* fu scritto anni prima), mentre i molti dialoghi sullo stato dell'Italia divengono le battute di oziosi frequentatori di salotti borghesi. Già questi due

Malosti/Walsh

PORCELLO e PORCELLA alla conquista della vita

DISCO PIGS, di Enda Walsh. Traduzione e regia di Valter Malosti. Coreografie di Michela Lucenti. Scene di Paolo Baroni. Costumi di Patrizia Tirino. Suono di Giuseppe Alcaro. Con Michela Lucenti, Valter Malosti, Emanuele Braga, Yuri Ferrero, Emanuela Serra. Luci di Francesco Dell'Elba. Prod. Fondazione del Teatro Stabile di TORINO - Teatro di Dioniso TORINO.

Malosti e Michela Lucenti, entrambi con una grottesca maschera da maiale sul volto (realizzate da Stefano Perocco di Meduna), sono i maturi interpreti dei due protagonisti. La loro età, tuttavia, non ne compromette la *performance* che, anzi, risulta per entrambi efficacissima. Malosti attribuisce al suo Porcello un accento quasi "campagnolo", di violenta e tenera genuinità; mentre la Lucenti sa sfruttare appieno le sue formidabili doti di danzatrice così da trasformare il proprio corpo in una sensibilissima cassa di risonanza delle parole e dei pensieri di Porcella. I due si muovono su una piattaforma quadrata: una sorta di palco facilmente smontabile per due guitti inconsapevoli e sfrenati. Attorno a loro, una lussureggiante scenografia di luci e colori, accesi e spenti secondo il ritmo dell'onnipresente musica, che non è soltanto ancillare colonna sonora, bensì personaggio drammaturgicamente essenziale. Uno spettacolo che ci catapulta in un universo in cui ogni azione e ogni emozione sono percorsi fino in fondo, con una disperata e dolce ansia di vita. *Laura Bevione*

Porcello e Porcella sono due adolescenti sfrontati e spensieratamente anarchici: amano la discoteca e la moda, ma si commuovono di fronte a un tramonto sull'oceano. I protagonisti del concitato *play* dell'irlandese Enda Walsh sono due anime libere e istintive, decise a trascorrere al meglio il giorno del loro diciassettesimo compleanno, attraversando a ritmo supereccitato la loro "porca città" (nell'originale, Cork, luogo natale dell'autore). Dopo furti in negozi di liquori, passeggiate, sesso, sogni e balli sfrenati, i due giungono all'agognato *Disco Palace*, dove il loro destino svolgerà in una direzione inattesa, spezzando un legame nato addirittura in sala parto. Valter

Nella pag. precedente una scena di *Antigone non abita più qui*, scritto e diretto da Michele Di Mauro; in questa pag. i protagonisti di *Disco Pigs*, di Enda Walsh, regia di Valter Malosti (foto: Tommaso Le Pera).



esempi chiariscono l'inevitabilità dell'esito negativo dell'operazione di Longhi e Le Moli: la volontà di costruire una cornice drammaturgicamente efficace per un contenuto non nato per il teatro si tramuta in costrizione e meccanicistica forzatura. Gli attori (ben quattordici: un numero che si giustifica solo con il meritorio desiderio di offrire un'opportunità di lavoro a una categoria perennemente in difficoltà, non certo con necessità drammaturgiche) disegnano infinite geometrie sul palcoscenico, impegnati a cercare

movimenti e posizioni che ne legittimino la presenza sul palcoscenico. I sipari sono forzate riproposte di *clichés* teatrali: il succitato salotto, il bordello, le strade affollate. Fra citazioni ronconiane, reiterati spostamenti di mobilio e cambi di costumi (femminili), lo spettacolo cerca invano una propria individualità e quindi ragion d'essere ma pare soltanto attorcigliarsi su se stesso, rivelandosi null'altro che un intellettualistico esercizio su Leopardi, sterilmente elitario e, in fondo, inutile. *Laura Bevione*

Tabucchi e il suo doppio

IL SIGNOR TABUCCHI È DESIDERATO AL TELEFONO, dall'opera di Antonio Tabucchi. Regia di Claudio Beccari. Con Giancarlo Dettori, Franca Nuti e Vicky Schaezinger (al pianoforte). Prod. Teatro Filodrammatici, MILANO.

DIALOGHI MANCATI, di Antonio Tabucchi. Regia di Claudio Beccari. Con Marco Balbi, Paolo Bessegato, Natale Ciravolo. Prod. Teatro Filodrammatici, MILANO.

Due spettacoli incentrati sulle vicende e sui personaggi dello scrittore Antonio Tabucchi con brani estratti dalle sue opere, liberamente allargate alla prosa inconfondibile di Fernando Pessoa, il narratore portoghese di cui Tabucchi è il massimo traduttore e divulgatore. Nella evocazione affidata a un Lui e a una Lei, impersonati da Giancarlo Dettori e da Franca Nuti, il non-dialogo dei due fantomatici protagonisti evoca vicende al confine tra realtà e sogno, penetra nel tessuto narrativo il quale trascorre dalla quotidianità alla dimensione onirica che l'elaborazione drammaturgica e la penetrante regia di Claudio Beccari concludono in uno spazio atemporale, due sedie a lato del pianoforte a coda affidato alle mani della fulva Vicky Schaezinger, capace di trascorrere con struggente partecipazione dai grandi classici al jazz, dando aereo risvolto alla dizione dei due interpreti. Da lacerti di *Sogni di sogni* a *Si sta facendo sempre più tardi*, da *Piazza d'Italia* a *Tristano muore* la prosa-poesia di Tabucchi è esaltata dalla compenetrazione rarefatta dei due interlocutori impegnati in una sfida al traguardo della perfezione. Nei *Dialoghi mancati*, tratti dallo stesso Beccari dalle pagine salienti di Tabucchi, il regista-drammaturgo ha eletto una stanza di

ospedale a cornice dello sfogo disperato di un attore che sogna di poter confidare le sue pene e i suoi vanificati progetti nientemeno che al signor Pirandello. È l'inquietante Paolo Bessegato a compenetrarsi nella misterica figurazione dell'artista fallito a cui fa da spalla Natale Ciravolo con la sua pianola meccanica. In un'altra stanza di ospedale irrompe Marco Balbi che dalla suora, felicemente adombrata da Natale Ciravolo, ottiene il permesso di vegliare da solo le martoriate spoglie dell'uomo che gli ha sconvolto la vita. In un parossistico crescendo di sterile rivalsa il viaggiatore invelenito passa involontariamente dal dramma al risvolto farsesco, capovolgendo le apparenze per consegnarsi alla fragilità di ogni rapporto umano incapace di districarsi tra realtà e finzione, prigioniero della pirandelliana confusione tra essere e apparire che altrettanto innerva la scrittura di Pessoa e del suo aedo Tabucchi. *Gastone Geron*

Inferno in famiglia

IO, L'EREDE, di Eduardo De Filippo. Regia di Andrée Ruth Shammah. Scene e costumi di Gian Maurizio Fercioni. Musiche di Michele Tadini. Con Geppy Gleijeses, Leopoldo Mastelloni, Umberto Bellissimo, Margherita Di Rauso, Antonio Ferrante, Ferruccio Ferrante, Gabriella Franchini, Valentina Tonessi, Marianella Bargilli. Prod. Franco Parenti, MILANO - Teatro Stabile di Calabria, CROTONE.

Andrée Ruth Shammah, riprendendo con estro e misura una precedente edizione, ci ha dato una delle sue regie fra le migliori, se non la migliore. Un Geppy Gleijeses di attenta e altrettanto misurata sensibilità ha tenuto lontano la sua interpretazione dai facili ricorsi a una napoletanità di maniera; un cast di qualità ha bene orchestrato l'insieme delle relazioni umane di un interno borghese tratteggiato con un dispositivo scenico di discreta, elegante allusività e con delicate sottolineature musicali. Rappresentandola in italiano c'era il rischio di renderla più astratta, di allontanare dal tessuto della commedia umana i personaggi apparentemente "normali", in realtà vagamente mostruosi.

Decisivo è stato, in questo lavoro di decontestualizzazione di Eduardo, l'apporto di Gleijeses: il primo a togliere ogni patina napoletana per farne una commedia di costume, di rovellii pirandelliani appunto, di situazioni portate all'assurdo come nel teatro di Ionesco, di atmosfere sospese e ambigue come in quello di Pinter. La regia applicata della Shammah non trascura citazioni che rinviano a questi modelli, soprattutto al pirandellismo, che nella versione purgata dalla napoletanità mostra tutte le sue innervature; e non credo di sbagliare dicendo che il clima di fondo rinvia anche alle *pièces grinçantes* di Anouilh, con qualche richiamo al grottesco nero di Dürrenmatt. *Io, l'erede* echeggia, sul fondo, il (doloroso) «famiglia, ti odio!» di Gide e, scritta quando era ormai inevitabile la rottura fra Eduardo e Peppino, non riesce a nascondere del tutto il travaglio familiare dei De Filippo. Il tema centrale è quello della carità pelosa, che copre gli egoismi di una famiglia "perbene". Muovendo da un paradosso: Ludovico Ribera, "uomo del mare" tornato a Napoli dopo tanti anni, non viene a portare l'aria fresca dei suoi viaggi ma intende regolare vecchi conti. Vuole, anzi pretende di assumere in casa dell'avvocato Amedeo Selciano (Umberto Bellissimo) la parte del proprio padre, Prospero, di cui si considera l'erede legittimo e autorizzato, e che il Selciano, ex-compagno di scuola, aveva ospitato per 37 anni, da quando era caduto in miseria. La sua pretesa - che Gleijeses sa rendere con la circospezione astuta di una domestica faina - mette a nudo l'infondatezza della bontà umana, il finto amore di cui traboccano le relazioni sociali, e destabilizza il microcosmo familiare dei Selciano. Con l'aiuto del diario lasciatogli dal padre l'"erede" smaschera le ipocrisie, le crudeltà e i vizi dei Selciano che, per liberarsene, lo fanno passare per ladro. Come lo era il padre, con la complicità dell'amministratore, ma per offrire gioielli a zia Dorotea (ottima interpretazione in travesti di Leopoldo Mastelloni). Tutti finiscono nella pania di queste rivelazioni retrospettive, o ne escono stravolti; e di questo tranquillo "inferno familiare" gli attori rendono con efficacia i personaggi: Margherita, la moglie dell'avvocato (Gabriella Franchini), la malinconica sorella del padrone di casa Adele (Marianella

In questa pag. gli interpreti di *Io, l'erede*, di Eduardo De Filippo, regia di Andrée Ruth Shammah; nella pag. seguente, in alto Paolo Graziosi ed Elisabetta Arosio in *Il teatrante* di Thomas Bernhard, regia di Paolo Graziosi; in basso Corinna Agostoni e Anna Coppola in *Le presidentesse* di Werner Schwab, regia di Elio De Capitani.





Bargilli), la servitù (Margherita Di Rauso, Lorenzo de Ricco) e Bice, una giovane orfana che vive di carità in casa Selciano e che sarà la sola a trovare la forza di andarsene. *Ugo Ronfani*

Frustrazioni da mattatore

IL TEATRANTE, di Thomas Bernhard. Traduzione di Umberto Gandini. Regia di Paolo Graziosi. Scene e costumi di Gian Maurizio Fercioni. Luci di Marcello Jazzetti. Con Paolo Graziosi, Laura Albergoni, Elisabetta Arosio, Rino Marino, Gabriella Manghisi, Marino Zerbin e Gabriella Poliziano. Prod. Teatro Franco Parenti, MILANO - Teatro Stabile di FIRENZE.

Il teatrante di Thomas Bernhard, nonostante il pessimismo cosmico di cui è pervaso, sprigiona una sua disperata e anche comica vitalità, come del resto le pièces di Beckett e Ionesco (*Primo amore* e *La lezione*) che lo hanno preceduto in questa sorta di trilogia del '900 realizzata e interpretata da Paolo Graziosi. Scritto nel 1985 e considerato uno dei capolavori dell'autore austriaco (ma fino a oggi messo in scena in Italia una volta soltanto da Marco Bernardi) è la storia di un grande autore-attore frustrato e megalomane, costretto a recitare in un teatrino di provincia un suo noiosissimo testo intitolato *La ruota della Storia*. Tra invettive e paradossi sulla vita e sulla morte, sulla politica e sulla felicità, non ci riuscirà neanche lì. Un incendio alla canonica gli svuoterà improvvisamente la sala, lasciando lui e la sua povera famiglia di guitti sospesi nel nulla di una fatica di Sisifo destinata a ripetersi tragicomicamente in eterno. Stretta e lunga, con fine-

stroni da una parte e muro dall'altra, solo una pedana a mo' di palcoscenico a una delle estremità, la sala più piccola del Parenti si è rivelata lo spazio ideale per questa pièce ambientata nella squallida sala da ballo di una locanda, riattata per l'occasione a improbabile sala teatrale. Lì si scatena l'irrefrenabile flusso verbale del protagonista, in versi e senza punteggiatura, in cui ritornano tutti i temi cari all'autore austriaco: l'arte, il teatro, l'amata-odiata Austria, lo spettro del nazismo, la misoginia, l'ipocondria. Ottima la prova di Graziosi con retrogusto stralunato alla Carlo Cecchi, tutta giocata sul labile equilibrio fra comico e tragico, e adeguatamente improbabili, come da copione, gli altri interpreti. Alla messinscena, però, avrebbe giovato un deciso lavoro drammaturgico sul testo per riequilibrare le prolissità della prima parte con i ritmi più serrati della seconda. Forse ci voleva l'occhio esterno di un regista non coinvolto anche attorialmente nello spettacolo. *Claudia Cannella*

Elfo, ritorno ad Amleto

AMLETO, di William Shakespeare. Traduzione di Cesare Garboli. Regia di Elio De Capitani. Scene di Carlo Sala. Luci di Nando Frigerio. Musiche di Renato Rinaldi. Con Ferdinando Bruni, Ida Marinelli, Elio De Capitani, Luca Toracca, Elena Russo Arman, Massimo Giovana, Corrado Accordino, Fabiano Fantini, Nicola Russo, Marco Cacciola, Alessandro Genovesi. Prod. Teatrithalia, MILANO.

Il Teatro dell'Elfo ritorna a confrontarsi con l'*Amleto* a dieci anni circa dalla prima edizione (ricorreva il 1994) e a sei dall'ultima rilettura. Nel percorso la tragedia più nera del Bardo ha perso i toni "arrabbiati" che l'avevano ispirata inizialmente e si è fatta più "classica". Tra le maggiori novità, oltre parte del cast, in cui comunque ritroviamo Ferdinando Bruni - rifattosi ragazzo - nel ruolo del protagonista, spicca la scena: una scena essenziale, sinistramente chiaroscurata, secentesca in senso piuttosto pittorico che naturalistico (come non pensare a Rubens o Velasquez?), dove luci e volumi di corpi e costumi assumono una funzione quasi drammaturgica, scolpendo emotivamente lo spazio. Delle variazioni sul tema cui il regista Elio De Capitani, qui anche nel ruolo del re usurpatore Claudio, nuovo sposo

della regina Gertrude - una pacata Ida Marinelli -, ci aveva abituato, restano poche pennellate, come per citazione: una vaga dimensione circense che costella tutta la follia di Amleto (ma che si fa poesia e aria in quella di Ofelia, sensibilmente interpretata da Elena Russo Arman) e diventa uno sketch tutto a parte nella scena dei becchini "partenopei" Alessandro Genovesi e Marco Cacciola, scene da "Cosa nostra" nella successione dei poteri a tragedia consumata (con chiare sottolineature del teatro nel teatro shakespeariano) e varie invasioni di campo che ampliano lo spazio scenico a tutta la platea. Potremmo aggiungere ancora le parole musicali, ora sorprendenti e ora ironiche, di Renato Rinaldi: ma ancora non basta a farne uno stile o una scelta registica. Pur nell'alta caratura della messa in scena, il testo viene talvolta palleggiato tra i personaggi come una successione di assoli improntati al virtuosismo o alla sottolineatura ironico-grottesca. Insomma il dubbio resta: c'era veramente un'urgenza di riaffrontare un testo su cui già il duo Bruni-De Capitani avevano detto molto? *Giulia Calligaro*

Schwab alla milanese

LE PRESIDENTESSE, di Werner Schwab. Traduzione di Umberto Gandini. Regia di Elio De Capitani. Scene e costumi di Andrea Taddei. Luci di Nando Frigerio. Con Corinna Agustoni, Anna Coppola, Cristina Crippa. Prod. Teatrithalia, MILANO.

È abbastanza raro, in Italia, vedere in scena un testo di Werner Schwab (1958-1994), erede di Thomas Bernhard nella sistematica distruzione del mito dell'Austria felix e come lui veggente cantore, segnato da una morte precoce, dei malesseri pubblici e privati del suo



Paese. Una reticenza forse dettata dalla durezza dei contenuti o dalla difficoltà di rendere il grottesco degrado di personaggi senza speranza, che Schwab fa esprimere con un linguaggio "prezioso", carnale e insieme metafisico. Ha avuto un bel coraggio quindi Elío De Capitani a scegliere la sua pièce più nota e rappre-

sentata, *Le presidentesse*, e a metterla in scena con i sodali di sempre. La "temperatura teatrale" di Schwab in effetti non è così lontana dalle corde del gruppo milanese, ma forse è per certi aspetti superiore alle loro forze. Le presidentesse del titolo sono, con crudele ironia, tre povere pensionate mitteleuropee alle

prese con le tragedie domestiche di una squallidissima quotidianità, trapuntata di kitsch culturale, cattolicesimo naïf e nostalgiche quanto pericolose tendenze politiche. Erna (Anna Coppola, eccellente), eroina del risparmio con figlio alcolizzato, Grete (Cristina Crippa), vedova allegra dei poveri, e Maria (Corinna Agustoni), sturacessi a mani nude per vocazione, conversano davanti a Papa Wojtyła in diretta tv. La casa di Erna è un claustrofobico emporio del cattivo gusto, il cui orrido campionario è allineato in modo un po' asettico su due grosse scaffalature ai lati della scena troppo ampia e dispersiva ideata da Andrea Taddei. Tra aspirazioni sublimi e bisogni terreni, le tre donnette ci si perdono dentro, annacquando la violenza del testo con una gestualità disorientata e un piglio lombardo a tratti macchietistico e involontariamente bonario. Almeno fino al tragico epilogo, quando Erna e Grete sgozzano Maria, colpevole di aver infranto i loro sogni a occhi aperti di spelacchiate felicità, riportandole ostinatamente alla realtà. Si ride, ma a denti stretti, della miseria umana. *Claudia Cannella*

ritorno in Italia

BRACHETTI mago bambino dai mille volti

L'UOMO DAI MILLE VOLTI, di Arthur Kopit. Regia di Serge Denoncourt. Scene di Guillaume Lord. Costumi di François Barbeau. Coreografie di Kevin Moore. Musiche di Simon Carpentier e Dazmo. Luci di Alain Lortie. Con Arturo Brachetti. Prod. David Zard - Juste pour Rire, Montreal.

Dopo aver fatto il giro del mondo, con enorme successo, approda in Italia il nuovo spettacolo dell'attore-trasformista Arturo Brachetti che mancava dalla sua patria da otto anni. Attualmente Brachetti è l'unico al mondo a praticare il trasformismo, arte portata ai massimi livelli da Fregoli all'inizio del Novecento, e a cambiare costume, parrucca, trucco, voce, posizione e soprattutto anima in uno o due secondi, lasciando strabiliato il pubblico che non riesce a scoprirne i trucchi. In alcuni numeri, comparendo in un batter d'occhio da una parte e dall'altra, interpreta anche due personaggi che interagiscono quasi contemporaneamente come nella sparatoria tra il cow boy nero e quello bianco o nel dialogo fra Bogart e la Bergman in *Casablanca*. La storia è semplice, funzionale a reggere le fila delle esibizioni del protagonista: Arturo, adulto, ritorna nel solaio della propria infanzia per liberarsi degli oggetti inutili. Ma, ritrovando giochi e oggetti di quand'era bambino, si tuffa nel passato, facendo rivivere Pinocchio, l'Uomo Ragno, Barbie, Biancaneve e altri personaggi di quel mondo a cui aggiunge con grande abilità una giungla di animali realizzati con la tecnica delle ombre cinesi, fra le battute divertite della mamma la cui voce, prestata da Sandra Mondaini, esce da una borsetta.

Ritorna anche, fra i sogni dell'adolescenza, il grande cinema di Hollywood con l'evocazione, a raffica, di una trentina di artisti tra cui Gene Kelly, Liza Minnelli, King Kong, Frankenstein, Charlie Chaplin e addirittura Esther Williams che nuota sospesa in aria in una surreale piscina. Fondamentale per la crescita artistica di Arturo è stato un altro grande del cinema, Federico Fellini che, in un immaginario dialogo, gli suggerisce di rimanere sempre bambini nell'animo anche quando si è adulti, e che compare mentre dirige alcune spettacolari scene dei suoi principali film. Ed è proprio il suggerimento del regista riminese che Brachetti ha seguito nella freschezza con cui propone i suoi magici 80 personaggi in 100 minuti. Diretto con abilità da Denoncourt, regista e attore polivalente che ha lavorato anche per l'opera, il varietà e i concerti, *L'uomo dai mille volti* è una emozionante summa del lavoro dell'artista piemontese. *Albarosa Camaldo*

Dribbling d'amore

LA TATTICA DEL GATTO, di Gianni Clementi. Regia di Valeria Talenti. Scene di Guido Buganza. Costumi di Francesca Faini. Luci di Marco Quondamatteo. Con Francesco Acquaroli, Guglielmo Menconi, Paola Minaccioni. Prod. Dionisi Compagnia Teatrale, MILANO.

Come mai certa drammaturgia italiana contemporanea, come questa, premiata con l'Enrico Maria Salerno 2003, s'invecchia di cosmesi inattuale anche quando affronta gagliardamente tematiche attualissime e popolarissime? Il Gatto del titolo è un portiere. La tattica dell'autore assume il calcio come metafora esistenziale. La scrittura è abile nel far le fusa sul tappeto verde dello Stadio/Studio di comportamenti, azzardando la ricostruzione del primo boom del football/futbol latino, mentre la regia dribbla i tempi morti con abili collegamenti passato/presente dello sport più amato dagli italiani, dopo il sesso, che si smarca con elegante triangolazione tra gli interpreti. Lui, lei, l'altro: due calciatori e una cantante da pianobar. Attori: bravissimo in presa volante il portiere, sornione l'attaccante che si sdoppia in suo figlio pure portiere,



atleticamente preparata la ragazza, dal piglio alla Magnani, ma dal fraseggio inadeguato alla serie A. Il mister siede in panchina consapevole dell'importanza della disposizione in campo non meno che di quella della sua sciarpa al collo, spesso inquadrata dalle riprese televisive. I sapori d'antan di uno slow food teatrale vanno di traverso nel sottofinale: palo, traversa, occasione mancata. E autogol in pieno recupero, con un finale d'imbarazzante prevedibilità. Una potenziale punizione alla Adriano fallisce il bersaglio, rimbalzando nell'auto-rete dell'effettaccio, che inganna il Gatto, sorpreso fuori dai pali. L'impatto sulla tifoseria teatrale si stempera nell'insistita malinconia del plot. Che avrebbe scatenato la ola, se il duo giovanile del portiere junior e della figlia del portiere senior (stessa interprete) ci avesse mostrato un Totti&Ilary, o una Simona e Bettarini. Invece, il palco rimane un campetto da allenamento. La regia traccia geometrie suggestive, ma non può ovviare alla mancanza di una Canalis in scena. Siamo così in presenza di un buon spettacolo che s'infortuna nel tackle con il presente. La scrittura si fida eccessivamente di atmosfere alla caffè sport Borghetti. Altra è l'antropologia del calcio contemporaneo. Il bomber è un Paolo Rossi a cui gioverebbe la stralunata autoronia di un Paolino Rossi. E la sua cattiveria alla Gattuso contro il Gatto non ringhia. In quanto al Gatto, il suo istrionismo non s'ispessisce mai di poetica alla "Paura del portiere prima del calcio di rigore". Certo, ci sono diversi momenti alti e pregevoli colpi di testa. Ma si finisce per andare a parare nella logica del fotoromanzo e in platea si rimane male, perché il lancio è corto e il contropiede non funziona come potrebbe. Così i borderò restano deludenti. E rischia di esserci più teatro in uno show del vecchio Biscardi che in una pièce correttamente confezionata.

Fabrizio Caleffi

Il centravanti maledetto

NEL FANGO DEL DIO PALLONE, di Giulio Baraldi e Alessandro Castellucci. Regia di Giulio Baraldi. Con Alessandro Castellucci. Prod. Macrò Maudit, MILANO.

Splendori (pochi) e miserie (molte) del calcio che perseguita la nostra vita quo-

tidiana. Insieme al ciclismo, con cui condivide il primato del gusto epico-popolare, è lo sport che più ha offerto spunti a tanta recente drammaturgia. Questa volta però non è pretesto o metafora per tratteggiare ampi spaccati storico-sociali, ma per raccontare, attraverso la storia di Carlo Petrini, "centravanti maledetto" degli anni '60 e '70, il lato oscuro del calcio italiano. Quello del doping, delle partite truccate e dei soldi in nero. Comincia con un uomo dalla barba lunga, trasandato, un ex calciatore, che forse ha conosciuto Carlo Petrini, o forse è proprio lui. In poco più di un'ora lo vediamo ringiovanire, invecchiare, entusiasinarsi, incanagliersi, perdersi grazie alla duttilità travolgente di Alessandro Castellucci, capace di popolare la scena di personaggi noti e meno noti di quel mondo e di quell'epoca. Alle sue spalle una panchina coperta di tante maglie colorate quanti erano stati i prestigiosi club in cui Petrini aveva militato (Milan, Roma, Bologna, Genoa...) e nell'aria le musiche di De Andrè, Radiohead e Jetro Thull, scarno ma efficace corredo scenografico e sonoro voluto dalla regia intelligentemente "invisibile" di Giulio Baraldi. Petrini-Castellucci ripercorre una vita intera, dalle oneste ambizioni giovanili all'uso di sostanze illecite, dagli intoccabili colleghi blasonati agli eccessi fuori dal campo. Pagherà tutto e per tutti, subirà processi e squalifiche e, a quel punto, non avrà più paura di dire quel che nel calcio si fa ma non si deve far sapere, scriverà libri scottanti, come questo *Nel fango del dio pallone*, che nessuno (guarda caso) si è mai preoccupato di smentire.

Claudia Cannella

Nell'inferno di Malpelo

ROSSO MALPELO, dalla novella di Giovanni Verga. Drammaturgia e regia di Leo Muscato. Scene e costumi di Federica Sala. Con Patricia Conti. Prod. Macrò Maudit, MILANO.

Teatralizzare, rendere "visibile" un'opera letteraria, romanzo o novella che sia, è operazione utile? E quale è il suo fine? È uno dei tanti mezzi, la riduzione sce-

nica, per avvicinare lo spettatore al teatro? Sono domande che si ripetono spesso, anche perché troppo spesso la scena ci fa di queste proposte. Domande che ritornano puntuali davanti a questo *Rosso Malpelo* affrontato dal regista Leo Muscato e dalla coraggiosa attrice Patricia Conti. Tra le decine di novelle lasciateci da Giovanni Verga, *Rosso Malpelo* indubbiamente fra le più belle e vigorose. E fra le più note. Scritta con una prosa affascinante e che tocca a fondo le corde del sentimento ci narra di un ragazzino che lavorava laggiù in una Sicilia ancora ottocentesca in una



cava della rena rossa. Uno fra i tanti giovanetti che per guadagnarsi la pagnotta doveva caricarsi sulle spalle dei «corbelli di pietra rossa» che pesavano oltre venti chili, arrampicandosi in cunicoli lunghissimi in cui poteva capitare anche di finire vittima come successe al padre o anche perdersi, come forse a lui stesso successe, visto che di Rosso Malpelo, figurina che potrebbe appartenere anche al mondo di Faulkner, un giorno non si seppe più nulla. Più nulla come anche avviene di tanti altri ragazzini che la vita esilia, ai bambini di strada ad esempio che "abitano" le metropoli brasiliane. Una storia dunque quotidiana e che Muscato fa sua per raccorderla all'oggi. Per farci riflettere. Intenzione ottima. Ma che tale però resta. Perché lo spettacolo propostoci è drammaturgicamente debole. Resta alla superficie dell'evento teatrale. Si riduce

Nella pag. precedente Arturo Brachetti in un momento di *L'uomo dai mille volti*, di Arthur Kopit, regia di Serge Denoncourt; in questa pag. Alessandro Castellucci in *Nel fango del Dio pallone*, regia di Marco Baraldi.

all'*exploit*, pur rimarchevole, di un'attrice che immersa in una cupa, corrusca atmosfera, costretta ad agire in uno spazio ristretto, in piedi o seduta, tra qualche arredo intorno ivi compresa una piccola luminaria, si limita a dire le splendide pagine dell'autore siciliano che potevamo leggere, o rileggere, sul divano di casa. *Domenico Rigotti*

Sganarello si fa in due

SGANARELLO (*Il matrimonio per forza e il cornuto immaginario*), di Molière. Regia di Marco Rampoldi. Scene di Tamita. Costumi di Alfonso Andreolo. Con Eugenio de' Giorgi, Stefania Pepe, Roberta Petrozzi, Alessandro Maria d'Errico, Alberto Faregna, Gerardo Maffei, Amanda Sanni, Aphrodite De Lorraine, Filippo Vaccari. Prod. Associazione Teatrale Duende, MILANO.

Sganarello, personaggio ponte tra la maschera della Commedia dell'Arte e il personaggio evoluto che avrebbe determinato il successo sia di Molière che di Goldoni, ha aperto con due farse la Stagione dell'Olmetto, che in questi anni, con la direzione dinamica di Eugenio de' Giorgi, è diventata la casa milanese dei nuovi comici dell'arte. Nelle due farse di Molière del 1660 e del 1664, qui rappresentate con onorata povertà di mezzi tra fondalini dipinti, pedane, costumi di sintetica evocatività, e lazzi e frizzi modernamente rielaborati, Sganarello appare di volta in volta ingannatore e ingannato, popolano e borghese, innamorato e disilluso, in un mutare di situazioni e di atteggiamenti che appartengono alla natura istrionica della sua maschera ma che - ecco il punto - conserva una umana reattività di fronte agli imprevisti della vita. In scena con grosse corna come un vichingo, Sganarello non sa resistere alla passione per la bella Dorimena, che spasima per Licastro, e quando ha dei dubbi sulla fedeltà della ragazza è troppo tardi per tirarsi indietro. Di queste ambasce si fa carico con schietta verve comica Eugenio de' Giorgi. Al quale va il merito di non ricalcare gli stereotipi del genere, ma di darsi da fare per reinventare forme di comunicazione comica con gli spettatori di oggi. Anche gli altri attori del gruppo sono animati dallo stesso desiderio di strappare la Commedia dell'Arte da consuetudini museali o accademiche. E i

risultati si vedono: in forma di adesione divertita da parte del pubblico. *Ugo Ronfani*

L'amore bugiardo di Shaw

CARO BUGIARDO, di Jerome Kilty. Regia di Gianni Mantesi. Con Lidia Costanzo, Enrico Bertorelli, Marta Furlan, Maria Grazia Migneco, Nicoletta Ramorino. Prod. Teatro della Memoria, MILANO.

Caro Bugiardo di Jerome Kilty è un *evergreen* teatrale. La verità, vi prego, sull'amore! La verità dell'amore è una bella bugia. Gianni Mantesi, attore di lungo corso, firma ora la regia di questa rinnovata e innovativa messa in scena al Teatro della Memoria di Milano. Enrico Bertorelli è il suo protagonista, accanto alla *evershining* Lidia Costanzo, sempre brillantissima, forte di un professionismo maturato negli studi del teatro radiofonico. E, sul fronte di uno scintillante esordio di talento e presenza, si segnala Marta Furlan, in un solido cast che annovera, tra gli altri, Nicoletta Ramorino e la dolce Grazia Migneco. Mantesi ha scelto, infatti, di allargare questo *romancero rubio* tra George Bernard Shaw e l'avvenente attrice Stella Campbell ai ruoli dei capolavori dello spregiudicato commediografo, dal celeberrimo *Pigmalione* al meno noto, ma attualissimo *Imperatore d'America*. Uno spettacolo studiato su misura per il palcoscenico (e per il pubblico) del Teatro della Memoria che l'ha sonoramente gradito. Shaw continua a far bene al teatro: farlo bene è una garanzia dell'esperta firma registica di Gianni Mantesi. Con autoironia adeguata a quella, mitica, di G.B., l'intero cast porta al successo uno spettacolo accuratamente intagliato nel tronco della migliore tradizione scenica. *Fabrizio Caleffi*

Foibe, l'altra verità

SOHT (*Foibe*), testo e regia di Renato Sarfi. Scene e costumi di Carlo Sala. Luci di Nando Frigerio. Musiche di Carlo Boccadoro. Con Bebo Storti e Tanja Pecar. Prod. Teatro della Cooperativa, MILANO - Mitterfest, CIVIDALE DEL FRIULI.

Sarfi brechtianamente si siede dalla parte del torto e racconta l'altra verità delle foibe, la persecuzione fascista delle minoranze slave, l'antefatto di odio razziale, primo motore mobile delle Erinni vendicatrici dell'esercito titino, mitologizzate da parte di un certo pensiero di destra. Adempie con diligenza il compito con proiezioni dal sapore epico-didascalico e trasformando i protagonisti in due speleologi, intuizione semantica dell'esplorazione del sottosuolo del taciuto, del non detto. Storti convince quando si fascistizza nei carnefici neri riproducendo l'iperbole vocale del fanatismo, e quando contrappunta il dramma interpretando un Cecchelin coinvolto in un cabarettistico processo. La Pecar, fisiognomicamente predisposta attraverso l'incarnato sofferito, agli spunti tragici si muove con agilità tra l'italiano e lo slavo. Mentre il Coro Partigiano Triestino, proiettato sul fondo e sui lati della sala, è una felice invenzione che regala un emiciclo respiri luminoso-spaziale all'oscura essenzialità scenica. Peccato che il secondo tempo assomigli più a una revisione contabile dei morti legata a un principio di frettoloso accumulo di dati sulle foibe, piuttosto che a



una buona drammaturgia di teatro storico-narrativo. Va riconosciuto all'autore di aver evitato le secche dello spettacolo a tesi (o meglio contro-tesi) invitando a un'indagine storica scevra da *revanchi-*

smi e odi razziali, e di essersi addentrato in una vicenda "cunicolare" senza perdersi nel senso. Danilo Caravà

Sei donne in amore

CORPI IN S/ VENDITA, scritto e diretto da Graziella Pizzorno. Progetto di Romolo Valente. Scene di Graziella Pizzorno. Con Elena Belfinetti, Chiara Zani, Bianca Maria Rondi, Barbara Pizzetti, Marzia Tassi, Elena Guitti e (Eros) Silvio Gandellini. Prod. TeatrOggi, BRESCIA.

Un teso, frantumato atto unico in forma di dialogo dove sei donne - tre prostitute e tre ragazze del mondo d'oggi - discutono confessandosi, provocandosi, togliendosi via via le maschere delle convenzioni fino a uno stadio di disarmata e disarmante sincerità, sul nascere, lo

sbocciare e il fiorire dell'amore: nelle intime fibre dei loro corpi, che una società mercificata vuole in (s) vendita e, per quanto sia ancora possibile nel generale inaridimento dei sentimenti, nel segreto dei loro cuori. L'impianto drammaturgico è quello di un *talkshow* o, meglio, di una tavola rotonda in cui le tre prostitute (Luana, animalesca e venale; Katia, che non ha rinunciato del tutto alle illusioni del cuore; e Maria, cui l'età matura conferisce una disillusa saggezza) si confrontano con tre ragazze d'oggi (Greta, moderatrice del dibattito, smarrita nelle contraddizioni; Barbara, che vuole credere nelle fedeltà ai sentimenti per dominare le pulsioni della giovinezza, e Samanta, incapace di progettualità sentimentale). L'andamento allegorico, e le forti inclinazioni simboliche, fanno però di questa *pièce à conversation* una sorta

di *morality play*, per non dire un "oratorio laico" a più voci. Completano il cast due personaggi maschili anch'essi di valenza simbolica: Sex (che è l'eros e la sensualità e in scena si identifica con una grande sfera luminosa, con proiezione simultanea dell'ombra del suo corpo e della luce) e Amore (personaggio assente, perché in estinzione, rappresentato da una sedia vuota). Scarna, essenziale, la scenografia risponde al progetto dell'autrice di evidenziare per simboli gli intrecci tematici: e così è in scena una grande sedia rossa a due posti divergenti, con la spalliera a forme di cuore, dove eros e amore sono condannati alla separazione. Il dubbio, lo sconcerto, il rischio di perdersi - tutte - nella (s) vendita del proprio corpo vengono espressi con un'idea teatralmente forte nella seconda parte dello spettacolo: quando le prosti-

regia di Lievi

Il lutto si addice A BERNARDA ALBA

LA CASA DI BERNARDA ALBA, di Federico Garcia Lorca. Traduzione di Eleonora Mogavero e Giuliana Carrara. Regia di Cesare Lievi. Scene di Josef Frommwiesser. Costumi di Marina Luxardo. Luci di Gigi Saccomandi. Con Paola Mannoni, Dorotea Aslanidis, Paola Vandelli, Valentina Argazzi, Alessandra Battiloro, Alessia Brivio, Ilaria Cangialosi, Sabrina Carletti, Giorgia Gorrieri, Cinzia Pagano, Lianca Pandolfini, Ermelinda Pansini, Annalisa Salis, Marina Vicentini. Prod. Emilia Romagna Teatro Fondazione, MODENA - Ctb Teatro Stabile di BRESCIA.

cola delle figlie, facendo cadere in un buio tombale quella casa abitata più da fantasmi che da persone naturali. Le eloquenti luci di Gigi Saccomandi a volte sembrano alludere a una strindberghiana "stanza rossa", altre, quasi scavando nel nero di quelle vesti, a un taglio più decisamente espressionista. Il lutto si addice a Bernarda Alba e alle sue figlie, meno l'astrazione drammaturgica su cui Cesare Lievi ha impostato la sua limpidissima regia. Paola Mannoni, nella parte della madre-matrona è lucida, forte e determinata, ma forse prevale più la "maschera" del personaggio, col continuo sospetto che la follia della vecchia madre abbia contagiato un po' anche lei. Dorotea Aslanidis (La Poncia) ha il compito che aveva la Nutrice nella tragedia classica, ma è una figura troppo neutrale per quella casa dei desideri bruciati e delle perfidie ben coltivate. Paola Vandelli fa la vecchia Maria Josefa, alla maniera di un "Abate Faria" senza scampo. Valentina Argazzi (Amelia), Sabrina Carletti (Adela), Marina Vicentini (Angustias), Lianca Pandolfini (Martirio), Ermelinda Pansini (Maddalena) affrontano i rispettivi ruoli con intelligenza e passione, cioè nel modo giusto per superare oggettive acerbità, e crescere attorialmente. Giuseppe Liotta

Una pedana-Isola, circondata da alte pareti lignee, con quadrati di finestre in alto e porte-ponteleatoio che permettevano alle attrici le entrate e uscite in quello spazio vuoto da tragedia elisabettiana su cui, a volte, venivano poggiati oggetti d'uso domestico, ma di forte valenza simbolica. Siamo dentro le mura della casa di Bernarda Alba, assurta nell'immaginario teatrale a terribile figura di Madre Padrona, e delle sue cinque figlie, che inutilmente tentano di affrancarsi dal suo assurdo e atavico potere matriarcale. L'unico uomo di quella casa abitata da sole donne è stato appena sepolto, e l'altro, Pepe Romano, è solo nominato, ma la sua presenza-assenza invade teatralmente quell'universo chiuso alimentandone le tensioni interne e le più segrete e innominabili pulsioni sessuali, oltre a rappresentare per le ragazze l'unica via di fuga da quella vita di clausura e di inferno a cui le figlie di Bernarda paiono condannate per sempre. Il controcanto quieto, "normale", rappresentato dalle due serve e dalla vecchia madre Maria Josefa, divenuta pazza per claustrofobica reclusione, amplia ancora di più questo rito di morte che, per cattiveria e ironia del destino, spinge al suicidio finale Adela, la più pic-

Nella pag. precedente una scena di *Soht (Foibe)*, testo e regia di Renato Sarti; in questa pag. Paola Mannoni e Dorotea Aslanidis in *La casa di Bernarda Alba*, di Federico Garcia Lorca, regia di Cesare Lievi.



tute e le ragazze si scambiano i ruoli, in una sofferta perdita di identità. *Ugo Ronfani*

Gianrico e il tempo ritrovato

SMEMORANDO, la ballata del tempo ritrovato, di Gianrico Tedeschi. Regia di Gianni Fenzi. Scene di Milli. Costumi di Stefano Nicolao. Musiche di U.T. Gandhi. Con Gianrico Tedeschi, Sveva Tedeschi, Gianfranco Candia. Prod. A. Artisti Associati, GORIZIA.

L'intensa esperienza di vita e di arte di Tedeschi è il filo rosso che lega un copione in cui trovano posto brani di poeti, commediografi, romanzieri e documenti, ricordi, battute, canzoni selezionati, sembra, proprio con il criterio del chiamarsi in prima persona, di un coinvolgimento intimo da parte dell'attore. I testi seguono l'uno all'altro con naturalezza, senza forzature o scricchiolii, inframmezzati da alcuni interventi musicali interpretati - a dire il vero con una certa enfasi didattica - dalla figlia Sveva. Insomma, anziché sopra un palcoscenico l'attore, e il pubblico in platea, ci si sente in un salotto, ospiti di un grande padrone di scena. Ascoltiamo il racconto crudo dell'uccisione di un compagno quando Tedeschi era internato in un lager nazista, e il confronto con il trattamento riservato a Kappler, che si mise in fuga senza colpo ferire; la poesia di Guareschi scritta dallo stesso campo di concentramento per la figlia che non conosceva ancora; un accenno dall'*Arlecchino* di cui fu straordinario Pantalone; una lirica dell'amatissimo Carducci; un'altra di Santanelli a lui dedicata; un brano di Righi Stern in cui si rinnova la fiducia nell'uomo; e poi uno stralcio dal *Ruzante*, dal *Timone d'Atene*, dall'*Opera da 3 soldi*, per chiudere con il Cechov del *Canto del cigno*, il bilancio del vecchio commediante. Giù il sipario, molti spettatori penseranno a Gianrico Tedeschi come a un vero maestro della scena, un mostro di bravura, una voce del nostro patrimonio nazionale. *Anna Ceravolo*

In questa pag. Paolo Bonacelli in *Enrico IV* di Shakespeare, regia di Marco Bernardi; nella pag. seguente Patrizia Milani in *Gassosa*, di Roberto Cavosi, regia di Cristina Pezzoli.

Bernardi/Enrico IV

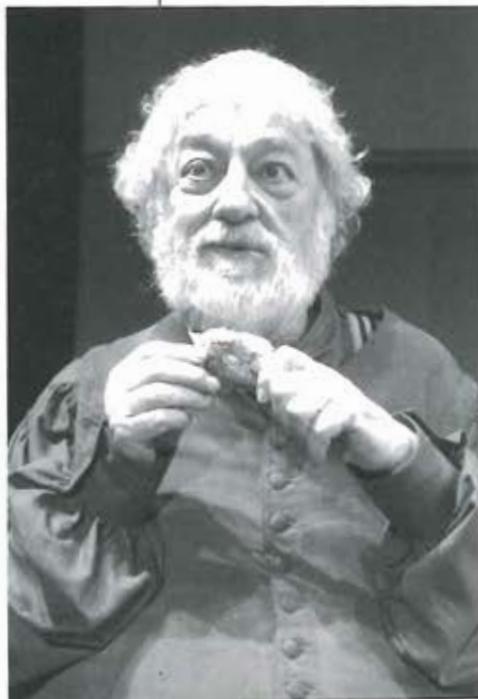
I guai di Falstaff tra potere e taverna

ENRICO IV, di Shakespeare. Traduzione di Angelo Dallagiacomà. Regia di Marco Bernardi. Scene di Gisbert Jaekel. Costumi di Roberto Banci. Musiche di Franco Maurina. Luci di Andrea Travaglia. Con Paolo Bonacelli, Carlo Simoni, Corrado d'Elia, Alvise Battain, Libero Sansavini, Giovanni Sorenti, Luigi Ottoni, Riccardo Zini, Maximilian Nisi, Stefano Artissunch, Marco Spiga, Maurizio Ranieri. Prod. Teatro Stabile di BOLZANO - Teatro Stabile della Sardegna, CAGLIARI.

Questo *morality play* e la sua lunghezza l'hanno tenuto lontano dalle nostre scene. Lungamente e minuziosamente Bernardi e Dallagiacomà - le cui competenze scespiriane non hanno bisogno di essere ricordate - hanno lavorato per comporre in unità organica le due parti del testo, nella misura d'insieme di un normale spettacolo. In questa impresa sono stati di grande utilità la scena quasi nuda di Jaekel, i costumi quasi atemporali di Banci e la voluta parsimonia con cui sono stati usati suoni e luci. Tanto che lo spettacolo, pur ancorato alla concreta sostanza del potere e al contrappunto tragicomico della disavventura di Falstaff, abbandonato dal figlio del re quando questi scopre la dignità e le incombenze della corona, assume una dimensione non dico astratta, ma metafisica sì: il che valorizza la metafora centrale, di una evidente attualità, attraverso la metamorfosi del figlio del re quando eredita, con il regno, la responsabilità del potere, e si verifica lo scarto fra le esistenze comuni e gli onori e la gloria del comando. L'allestimento, nella limpida sintesi operata da Bernardi, dà forza drammaturgica a questa dicotomia alternando le scene di corte e quelle di osteria, la regalità di Enrico IV e la scapestrataggine del figlio, principe di Galles, che in suggestive sequenze si stacca dalla vita di taverna con Falstaff, prende coscienza dei suoi doveri durante la guerra contro i ribelli, si identifica con il padre in agonia nella trasfigurante scena in cui anticipa la sua incoronazione, e dal trono alla fine rompe i legami con il passato. Per realizzare questo epilogo intransigente e virtuoso il regista ha potuto contare su tre interpreti di qualità: Paolo Bonacelli, che

Va sottolineato il margine di rischio e la dose di coraggio di Marco Bernardi nel predisporre per la scena un testo come *l'Enrico IV* che fa parte delle cronache storiche di Shakespeare e dunque evoca avvenimenti abbastanza oscuri al grosso del pubblico italiano; e sdipana in un serial in dieci atti le vicende della guerra civile tra Enrico IV e i ribelli alla fine sconfitti, l'amicizia tra il figlio del re e Falstaff, compagno di dissolutezze, e si conclude con il riscatto del figlio che, morto il sovrano e diventato Enrico V, disconosce il compagno dei bagordi d'osteria e si installa nella dignità della corona. L'ermetismo relativo di

di Falstaff rende la ribalderia disincantata con la sua maschera di diavolo incanutito e la *phoné* di rotti disincanti, in ironico ma umano contrappunto con la parte epica del dramma; Carlo Simoni, che è un re con i roveli del potere e, in momenti di disarmata solitudine, mi ha fatto pensare al "re che muore" di Ionesco, e il giovane Corrado d'Elia nella parte del principe di Galles, di impetuosa presenza, di scarti beffardi e, alla fine, di conversione ai doveri della corona. Assicurano una tenuta corale dell'allestimento, anche in ruoli multipli, gli attori "storici" dello Stabile di Bolzano a fianco di quelli del più giovane Stabile sardo: tutti da elogiare, con menzioni particolari per Alvise Battain, Libero Sansavini, Maurizio Ranieri, Maximilian Nisi, Luigi Ottoni, Stefano Artissunch e Giovanni Sorenti. *Ugo Ronfani*



Orrore dal profondo nord

CONFINE. VOCI DA UNA STORIA DI POPOLO, di e con Alessandro Berti. Musiche di Leo Virgili e Martina Bretoni. Prod. CSS-Teatro Stabile d'Innovazione, UDINE.

Chissà perché negli ultimi anni abbiamo sempre più sentito le storie di ordinario orrore familiare nel nord Italia invece che al sud. Forse perché ci impressiona di più pensare che esistano nell'industrializzato e benestante nord invece che nel disagio e nella precarietà del sud. O forse perché le nebbie della pianura padana e le altezze e i vuoti dei paesaggi montani sono uno scenario più adatto del soleggiato sud. Che cos'è dunque quell'angoscia, depressione, follia, che serpeggia tra famiglie "normali" fino ad arrivare a genocidi, infanticidi, suicidi? *Confine* di Alessandro Berti è forse proprio quella labile e sottile linea che separa la normalità dall'orrore. Il testo, ultimo lavoro e prima parte di una trilogia ancora in fieri, promosso dal premio "Extracandoni" per la nuova drammaturgia, racconta di una famiglia, di un trauma visto con gli occhi dei personaggi che lo vivono: un ragazzino sveglio e il suo cane, una madre fragile e diversa, un padre veemente. Un paesino di montagna, un suicidio tentato, il peso dell'apparenza e la voglia di libertà dei personaggi. Una storia di popolo, che parla delle nostre radici, di amore, di follia. Follia di popolo, di famiglia, di casa. È in cucina che la madre tenta il suicidio piantandosi un coltello in gola tra il frigorifero e i fornelli, «ma il nodo non è qui, è più giù, o più su, ma io non potevo scioglierlo», dice. Il padre, che passa le sere al bar a sfidare i camionisti a braccio di ferro, la Giuliana, la zia zoppa e Faustino il cugino handicappato sono alcuni degli abitanti di questo paesino da incubo «dove tutti scopano tra parenti e poi si vede che vengono fuori degli aborti». Il figlio si rintana a vivere nella cucina con la sua cagna Yuma, dove finalmente si addormenta, magari per sognare la normalità. Un testo amaro e intenso, recitato in modo semplice ma eccellente dallo stesso Berti. Opportuna e ben misurata la presenza dei due musicisti Leo Virgili e Martina Bretoni.
Barbara Sinicco

Bolzano

Tragedie per donne sole
nella banalità del quotidiano

GASSOSA, di Roberto Cavosi e MUSICA A RICHIESTA, di Franz Xaver Kroetz. Regia di Cristina Pezzoli. Scene e costumi di Giacomo Andrico. Luci di Cesare Accetta. Suono di Hubert Westkemper. Con Patrizia Milani e Alexandra Tichy. Prod. Teatro Stabile di BOLZANO.

regia di Cristina Pezzoli, prende forma un viaggio iperrealistico nell'orrore del quotidiano, cesellato con una fisicità piena di grazia e violenza da un'intensissima Patrizia Milani, immersa nelle morbide cadenze del suo dialetto d'origine, il pavese. Ha lividi sul volto, la lavatrice scarica acqua rosso sangue, ci sono lunghi coltelli nel lavandino e lei continua a parlare e a trafficare in cucina. Si compone il quadro di una vita misera ma felice, distrutta dalla prematura morte sul lavoro del marito e dal diretto passaggio del figlio «da Topolino all'eroina», poi le botte, la disoccupazione, la miseria, la follia omicida e il pasto cannibalesco. Una storia che è allo stesso tempo figlia delle cronache dei nostri tempi e di antiche tragedie di madri-assassine, di divoramenti arcaici delle proprie carni. È un filone drammaturgico che Cavosi segue da tempo e, tra i suoi, il più felice, benché la lingua, incrostata di

una letterarietà poco credibile nonostante il lavoro della Pezzoli e della Milani, non sia ancora pienamente aderente ai personaggi. Ma questo, alla fine, è il classico pelo nell'uovo, perché il coraggioso spettacolo prodotto dalla Stabile di Bolzano raggiunge il bersaglio, certo disturbante, di mettere a fuoco il lato oscuro del disagio sociale e mentale sempre più presente nelle nicchie all'apparenza tranquille del nostro bel mondo civilizzato. E Kroetz ben lo sapeva, scrivendo ben 35 anni fa questo suo angosciante "atto senza parole". Qui la collocazione è medioborghese, lavoro impiegatizio e appartamento ben arredato. Anche in questo caso è la storia di una "giornata particolare" di una donna sola: il rientro dal lavoro, la spesa, la preparazione della cena, degli abiti per il giorno dopo. Tutto senza proferir parola, per 50 minuti fatti di gesti meticolosi, rendendo il pubblico complice (ma alcuni se ne vanno indignati, o forse turbati per essersi visti, loro malgrado, allo specchio) di un *reality show ante litteram* a spiare la banale quotidianità della vita della protagonista (Alexandra Tichy). Quotidianità da cui traspare però palpabile un male di vivere che, con la stessa meticolosità, lascerà spazio a un "banale", e forse per questo così inquietante, suicidio. *Claudia Cannella*

Due donne sole ai margini (sociali e psicologici) della società e artefici di gesti disperati. Sono le protagoniste di *Gassosa* (pubblicato su *Hystrio* 3.2005), di Roberto Cavosi, e di *Musica a richiesta*, di Franz Xaver Kroetz, due atti unici associati intelligentemente in un unico spettacolo, a sere alterne in tedesco e in italiano (questa sarà poi la lingua della tournée). Il primo parte come il racconto di un'innocua giornata di una popolana intenta a preparare il pranzo per il figlio: cotolette e cavolo bollito. Lentamente, nella lucida



Nostalgia di libertà

PASOLINI, PASOLINI, da *La notte poco prima della foresta*, di B.M. Koltès e da *Pasolini: cronaca giudiziaria, persecuzione, morte* a cura di Laura Betti. Diretto e interpretato da Paolo Mazzarelli. Prod. Css - Teatro Stabile di Innovazione del FVG, UDINE.

Nel 1975 quando Pasolini moriva, Mazzarelli nasceva. La nostalgia, razionale non emotiva, di questo giovane attore per l'artista, l'intellettuale Pasolini, è quindi tutta fomentata dal suo lascito, dalla sua opera libera e senza padroni. Le fonti a cui attinge Mazzarelli sono alcuni atti dei processi mossi a Pasolini. Ma a scandirne il prima e il dopo è lo straniero di Koltès, infangato nella città ostile, ultimo tra gli ultimi, uno di quelli a cui Pasolini avrebbe pensato con solidarietà. Al centro dello svolgimento drammaturgico si compie la cannibalizzazione di un intellettuale che non si è venduto ad altri che alla propria anima. Attaccato per via dell'orientamento sessuale, per le prese di distanza dalle ottusità del partito, per un giornalismo praticato in nome della poesia, della sincerità e non dell'ossequio a chicchessia, per il cinema crudo e coraggioso, Pasolini visto da Mazzarelli appare come l'oggetto del sacrificio della libertà di pensiero e di espressione in allusioni che tendono al cristologico. Tecnicamente la resa scenica è assai ben supportata dagli inserti musicali trascinati, astuti; ma

certo l'interpretazione risulta contemporanea, anzi in certi registri innovativa, come se andasse a tirare da un rap ripulito e presentabile in teatro. Non si esclude inoltre dall'apprezzamento il fatto che lo spettacolo sia stato premiato allo Scenario del 2001, non una cavalcata pertanto sui crinali delle celebrazioni pasoliniane del trentennio dalla morte.
Anna Ceravolo

Il seme dello sgomento

L'ALBA DI UN TORTURATORE. PROGETTO MILGRAM, ideazione e drammaturgia di Fiorenza Menni e Pietro Babina. Regia, scene e musiche di Pietro Babina. Con Fiorenza Menni, Paolo Carbone, Andrea Mochi Sismondi, Pietro Pilla, Angela Presepi. Prod. Romaeuropa Festival - Emilia Romagna Teatro Fondazione - Temps d'Images, Ferme du Buisson - Teatrino Clandestino, BOLOGNA.

Come un viaggio al centro delle concrezioni più oscure della psiche, della caverna che abbiamo dentro di noi. Teatrino Clandestino, alla fine di un processo per vari "studi", produce uno spettacolo secco, perfino brutale, deludente per chi aspettava le solite seduzioni visive, gli usali gorghi di ambiguità tra la realtà e l'immagine inventati dalla compagnia bolognese. Qui è tutto esplicito, molto esplicito, fino alla soglia di un deliberato semplicismo. Perché tutto è mosso da un'urgenza bruciante, che diventa cifra estetica: raccontare con dolorosa precisione e con trattenuta indignazione frammenti del nostro mondo impazzito, la "banalità del male" che corre il rischio di ingoiarci ogni giorno. Un'esploratrice venuta dal futuro scende, in un'onirica, buia scena iniziale, al centro della terra, in un'altra, distante, incredibile era, la nostra. Incontrerà, in una specie di spoglio hangar, la rievocazione dell'esperimento di psicologia sociale di Stanley Milgram, in parte ispirato dal processo ad Adolf Eichmann, il "contabile" dei campi di concentramento: un volontario doveva somministrare a un altro volontario (in realtà un attore) scariche elettriche crescenti per punire una successione di risposte errate. Il compito veniva ottemperato con una supina obbedienza all'autorità, anche quando si percepiva il tormento inflitto all'altro, rivelando quanto la violenza e il conformismo siamo

radicati nell'essere umano. Il nazismo non è stato un'eccezione, ma si ripete, fino a oggi, negli stermini, nelle torture, nelle guerre. L'apparizione di questa verità è il nocciolo bruciante di uno spettacolo che rinuncia deliberatamente a molte seduzioni per indossare un'aria di ascetico sgomento. La donna precipitata dal futuro, fulminata da questa nostra tribale realtà, nel finale si denuda mostrando il corpo gravido, richiudendolo come in un bozzolo in una coperta, per seminare un futuro diverso.
Massimo Marino

Esercizi di democrazia

SIAMO QUI RIUNITI... O DELLA DEMOCRAZIA IMPERFETTA, testo e regia di Letizia Quintavalla e Bruno Stori. Musiche di Alessandro Nidi. Luci di Emiliano Curà. Con Bruno Stori. Prod. Teatro delle Briciole, PARMA.

Presentato in anteprima nazionale al Festival "Zona Franca" del Teatro delle Briciole di Parma, *Siamo qui riuniti... o della democrazia imperfetta* è il nuovo monologo nato dal duo Letizia Quintavalla-Bruno Stori. Dopo *I grandi dittatori* continua così un personale viaggio attraverso un teatro rivolto ai ragazzi che vuole farsi promotore di un esercizio critico del pensiero. Ma è proprio in virtù del compito e della trentennale frequentazione di Stori con le scene che spiace enormemente assistere alla strana metamorfosi con cui un bravo attore come lui finisce per diventare incomprendibilmente Benigni. Le sue movenze, la sua parlata, il suo intercalare in toscano e la sua camminata lo trasformano troppo spesso in un saltimbanco poco irriverente, che non denuncia quanto potrebbe, e che troppo spesso finisce per smarrire quella valenza di critica strutturale che, a differenza di Benigni, va detto, resta per fortuna nelle intenzioni di Stori. Egli è bravo, conosce le pause, i silenzi e i codici della recitazione, potrebbe fare qualunque cosa se solo non si abbandonasse al registro di una farsa un po' ingenua, ma che perlomeno ci risparmia dalla retorica sinistra dei "buoni", ipocritamente farcita di dissenso compatibile, e da buona parte di quel teatro civile asservito agli interessi di una democrazia nata come forma politica del Capitale ("Mercato" per i



regia di Castri

LA TRAGEDIA BORGHESE di un padre bambino

IL PADRE, di August Strindberg. Traduzione di Luciano Codignola. Regia di Massimo Castri. Scene e costumi di Maurizio Balò. Luci di Gigi Saccomandi. Suono di Franco Visioli. Con Umberto Orsini, Manuela Mandracchia, Gianna Giachetti, Corinne Castelli, Roberto Valerio, Alarico Salaroli, Roberto Salemi. Prod. Nuova Scena - Arena del Sole, BOLOGNA - Ert - Emilia Romagna Teatro, MODENA.

Grande tragedia *Il padre*, brucia via come una Gsaetta, rapidamente e con enorme dolore, illuminando al calor bianco la situazione di scontro fra uomo e donna al centro della poetica misogina dell'autore svedese. Ed è *Il padre* una confessione in gran parte autobiografica nata in un momento di grande vulnerabilità, sull'orlo del fallimento del primo dei suoi tre infelici matrimoni, priva di sfumature e tutta improntata all'eccesso. Nella famiglia del protagonista, il padre appunto - è costui un capitano di Marina -, autoritario e scontroso, viene annientato psicologicamente dalla perfidia della moglie che gli insinua i dubbi sulla paternità della figlia. A poco a poco, questa donna-piovra succhia la razionalità dell'uomo avvolgendolo in un bozzolo in cui tutto è fisicità, vitalismo primitivo e animalesco. In mezzo, contesa come un ostaggio dai due mondi contrapposti, la figlia. Lui vorrebbe allontanarla dalla casa, modellarla secondo i suoi principi, la madre invece tenerla per sé. Via via che gli attacchi colpiscono il maschio, il piedestallo su cui si muove diventa più instabile, si trasforma per lui in una scala verso il basso. E l'uomo falso adulto e imperioso scopre di essere non altro che un bambino che vorrebbe tornare nell'alveo materno. Alla fine la camicia di forza che gli infilerà la balia sigillerà il ritorno alle fasce dell'infante, a un grembo dove felicità e morte coincidono. Massimo Castri per la prima volta si accosta con colui che è da considerare in certo qual senso il suo padre spirituale, e lo fa non trattenendosi da un sorriso beffardo. Scarta non solo ogni naturalismo e si guarda bene dal darci una lettura manichea dello Strindberg misogino. Come già era avvenuto con l'autore di Ibsen depista lo spettatore offrendogli una sorta di parodia del dramma borghese. La fosca materia muovendola con una falsa leggerezza. Con un certo che di artificioso. Un artificio, e un gioco che non è un tradimento (la vernice ironica non cancella affatto la tragica realtà fotografata dal "padre" della drammaturgia del Novecento), che si esplicita già nella scenografia. In quella scena stilizzata e artificiosa anch'essa (del fedele Maurizio Balò) che come dice lo stesso Castri «si sfrangia, si sfoglia». Quell'interno borghese e biancastro segnato da elementi semplici e indispensabili: una tavola, un paio di sedie, un camino, una porta, una finestra e che nei vari atti, non per un semplice vezzo, trovano collocazione diversa. E ancora quell'enorme albero di Natale (l'atmosfera del dramma è quella natalizia) che è lo stesso Capitano a portare sulla scena. Un Capitano di cui, in questa edizione forse non memorabile e però rigorosa, s'assume il ruolo Umberto Orsini da attore di gran classe qual è passando con eccellenza l'esame. Pronto a far trasparire con bella efficacia l'intera gamma dei sentimenti disperati del protagonista, la rabbia, la solitudine, l'impotenza, la delusione. La

folia soprattutto che lo riduce bambino e che Castri gli fa portar dentro fin dall'inizio. Al centro Orsini di un cast in cui, se rilevanti sono le presenze di Manuela Mandracchia (la moglie) e di Alarico Salaroli, la veterana Gianna Giachetti si staglia in maniera superba, facendo della sua balia un piccolo cammeo.

Domenico Rigotti

palati più delicati). Bruno Stori conosce le regole della democrazia e ha la saggezza di non chiamarle "storture" o sintomi di una sua presunta incompiutezza. Guerra, clandestini, monopolio dell'uso legale della violenza, sovranità popolare su delega, istituzionalizzazione di rapporti di forza iniqui e in quanto tali democraticamente legali sono i temi affrontati in un *one-man-show* non all'altezza dei suoi nobili obiettivi. Dimitri Papanikas

Ceneri in coro per PPP

LE CENERI DI GRAMSCI, di P.P. Pasolini. Musica di Giovanna Marini. Direzione musicale di Giovanna Giovannini. Con il Coro Arcanto di Bologna. Prod. Festival Angelica, BOLOGNA.

Il suono di una sirena nel buio della sala, i passi e il vociare di 80 operai e operaie in tuta da lavoro che entrano nella scena/fabbrica. Questo l'emozionante inizio delle *Ceneri di Gramsci*, testo pasoliniano del 1957 confluito con altri dieci poemetti nell'omonima raccolta. Gli operai sono in realtà gli artisti del Coro Arcanto di Bologna, diretti appassionatamente da Giovanna Giovannini, sulle musiche di Giovanna Marini che presenta lo spettacolo con franchezza e umanità come suo solito, lasciando poi la scena allo splendido coro che alterna voci soliste, duetti, coro e doppio coro in un intenso canto che va dagli echi liturgici di musica sacra alle esplosioni alternative della musica popolare. Giovanna è seduta di lato, ogni tanto non resiste, e si alza, affiancando nel canto prima una poi l'altra delle giovani coriste. Tra un canto e l'altro, la voce di Pierpaolo Pasolini, nel trentennale della sua morte, risuona illuminando il suo posto mancante, in proscenio. Le complesse parole del testo, nato dalla lacerante crisi dello scrittore, dalla contraddizione tra passione e ideologia, tra cuore e ragione, il suo disincanto sulle prospettive progressiste e la ricerca implacabile della speranza, colpiscono e disorientano, commuovono e sorprendono. Con classe e sapienza, Giovanna Marini rispecchia in musica il prezioso testo, rendendolo una passione popolare. Alla fine, il *Lamento per la morte di Pasolini* e *Ragazzo gentile* dallo sterminato repertorio dell'artista, provocano l'ultimo scrosciante, sentito applauso del non

Nella pag. precedente Bruno Stori in *Siamo qui riuniti...* della democrazia imperfetta, regia di Letizia Quintavalla e Bruno Stori (foto: Michele Lamanna); in questa pag. una scena di *Il padre* di August Strindberg, regia di Massimo Castri (foto: Marcello Norberth).



numeroso pubblico della serata al Teatro Giovanni Nuovo da Udine.
Barbara Sinicco

La bestia nell'armadio

L'UOMO, LA BESTIA E LA VIRTÙ, di Luigi Pirandello. Regia di Enzo Vetrano e Stefano Randisi. Scene di Marc'Antonio Brandolini. Costumi di Ursula Patzak. Luci di Maurizio Viani. Con Enzo Vetrano, Ester Cucinotti, Giovanni Moschella, Stefano Randisi, Antonio Lo Presti, Margherita Smedile, Giuliano Brunazzi, Francesco Pennacchia. Prod. Teatro Stabile di Sardegna, CAGLIARI - Diablogues, IMOLA (BO).



Negli armadi, si sa, oltre alle cose di casa si conservano scheletri. E la rispettabilità borghese, sotto le proprie decorose apparenze, linde e profumate, cosa nasconde se non qualcosa di inconfessabile, di maleodorante? Pirandello variamente si arrovellò sui conflitti tra quelle forme, apparenze, effigi e la verità, spesso contorta, sfuggente, imprevedibile, devastante. Enzo Vetrano e Stefano Randisi, registi e attori di vocazione popolare, raffinata dai succhi corrosivi e aristocratici del magistero di Leo de Berardinis, danno ora a *L'uomo la bestia e la virtù* lo smalto di una farsa nera, di vago retrogusto siciliano, ma senza sbavature e senza troppo corrive concessioni. Inscenano la storia della moglie virtuosa che tradisce il marito bestiale con un onesto professore, tranne poi ribaltare tutte le etichette, proprio davanti a un grande armadio dal quale emergono, come spettri o come scheletri appunto, i personaggi e tutto quello che di ambiguo, di non detto, di ipocrita c'è in loro. I sentimenti,

Traviata a Bologna

SE VIOLETTA MUORE sul bordo di una piscina

Era molto attesa questa *Traviata* con la regia di Irina Brook, figlia del grande Peter, e ha un po' deluso. La storia dell'amore tra Violetta e Alfredo è stata ambientata in una grande piscina, un po' hotel kitsch di Las Vegas, un po' ambiente di archeologia industriale col tetto da capannone e con arcate citate da qualche monumentalismo novecentesco. Ma attualizzare un'opera così intrinsecamente ottocentesca nei sentimenti, nei valori, nei pregiudizi non è facile: si corre il rischio di sovrapporre protesi estranee a irrigidire una materia ribollente (le passioni, quelle con cui giocava il buon Verdi, la libertà del cuore contro le regole di una società borghese, patriarcale, gretta). Ci aveva già provato, seguendo un vettore temporale opposto, già la stessa direzione della Fenice, quando per la prima del 1853 impose costumi e

linguaggio arcaico, settecenteschi, per allontanare la stringente attualità della materia. Irina Brook cerca di cogliere i lati interiori della storia e, in molti passaggi, riesce solo a far ridere. Così cerca di trasformare una Violetta dai capelli ricci e fluenti nella bomba sexy Gilda e ne ottiene solo una goffa Mae West, rendendola impacciata nel grande finale solistico del primo atto («È strano...»). I due amanti all'inizio del secondo atto sono su una marina che sottolinea con il frangersi delle onde la natura liquida, interiore, mossa dell'amore: ma Alfredo è conciato come Galeazzo Benci in *Totò a Capri*, con pantaloni a pinocchetto e maglietta a righe, e in questo contesto modernizzato il suo arcaico «Passaro già tre lune» per dire tre mesi è grottesco. Le scene migliori ricordano qualche citazione cinematografica, come la festa della seconda parte del secondo atto, modellata su *Moulin rouge*, con un cuore che campeggia, per trasformarsi poi nella gogna del «Pagata io l'ho!». Eppure lo spettacolo bolognese a un certo punto cattura. La limpida direzione di Daniele Gatti si propone di ritornare alla lettera della partitura originale: sottolinea l'ebbrezza del valzer come collante di un mondo fatuo, salottiero, con una lieve accentuazione bandistica che ne smaschera in modo consapevole la sensuale prosaicità. Soprattutto affronta di petto i grandi momenti drammatici del secondo e del terzo atto, valorizzando le ammirevoli, duttili sfumature interpretative di Norah Amsellem, Violetta, meno costretta dall'incalzante, drammatico precipitare degli eventi a mantenere il ruolo da vamp. James Valenti è un Alfredo palestrato, in maglietta con cuore rosso all'inizio, vocalmente limpido ma monocorde; Dalibor Jenis gioca sulle rigidità di Germont padre, figura ben azzeccata dalla regia. Diventa un personaggio incombente, che governa i rapporti, pronto ad apparire, a controllare dall'alto, emblema, incubo, fantasma persecutorio, vera, teatralissima incarnazione della morale corrente contro l'ansia di libertà. Massimo Marino

LA TRAVIATA, di Francesco Maria Piave. Musica di Giuseppe Verdi. Direttore Daniele Gatti. Regia di Irina Brook. Scene di Noelle Ginepri. Costumi di Silvie Martin-Hyszka. Coreografie di Cécille Bon. Luci di Zerlina Hughes. Maestro del coro Marcel Seminara. Con Norah Amsellem, James Valenti, Dalibor Jenis, Sara Allegretta, Lei Ma, Cristiano Cremonini, Claudio Sgura, Mattia Denti, Lorenzo Muzzi. Prod. Teatro Comunale di BOLOGNA - Opera di LILLE.



i trasporti, le passioni vengono deformate in maschere survoltate fino ai limiti della nevrosi, come il professor Paolino tirato ai limiti del virtuosismo caricaturale da un bravissimo e incontenibile Enzo Vetrano, o rallentati sino al sospetto di quietismo come nel caso della signora Perella di Ester Cucinotti. Nelle atmosfere espressionisticamente colorate o nei bianchi tagli delle luci Maurizio Viani, bambini petulanti, governanti impiccione e vicini di casa furbi e opportunisti finiscono di comporre la tavolozza, accesa di ulteriori toni, quasi verghiani, con il sanguigno capitano di Giovanni Moschella. Gioco di attori tutto contenuto in questi argini, lo spettacolo non svela caratteri nascosti del testo, ma lo porge con un ritmo, un divertimento e una capacità di conquistare gli spettatori rari. *Massimo Marino*

Poesia sulle rovine

PAESAGGIO CON FRATELLO ROTTO: 1. FANGO CHE DIVENTA LUCE. 2. CANTO DI FERRO. 3. A CHI ESITA. di Mariangela Gualtieri. Regia e luci di Cesare Ronconi. Scene di Stefano Cortesi. Costumi di Patrizia Izzo. Musiche di Dario Giovannini. Con Marianna Andriago, Vanessa Bissiri, Silvia Calderoni, Leonardo Delogu, Elisabetta Ferrari, Dario Giovannini, Gaetano Liberti, Muna Mussie, Vincenzo Schino, Florent Vaudatin. Prod. Teatro Valdoca, CESENA.

Si completa al festival modenese lo spettacolo-trilogia di Cesare Ronconi, dopo il debutto della prima tappa nell'estate 2004 a Castiglioncello e della seconda la scorsa estate a Drosdesera. È un affresco colorato, graffiato con le parole spigolose e tenere di Mariangela Gualtieri nelle trame dei nostri giorni, nella realtà che ci circonda distillata in immagini, suoni, figure, parole, metafore. La scena rifugge di biancore e di rovine, popolata da un'umanità feroce in cerca di speranza. La compagnia è costituita di giovanissimi, tirati sul regista romagnolo in tre anni di laboratorio, fino a formare un insieme affiatato, capace di conquistare lo spettatore con l'esibizione dei corpi macchiati di materie colorate, con la danza, con la musica, con la scansione di belle parole dolorose. I tre quadri affiancati danno l'impressione di un polittico che si concentra sull'immagine finale, quella di un

corpo doppio in attesa di fondersi o di spezzarsi definitivamente, un "Angelus novus" pronto a spiccare il volo dalle rovine di un'umanità ridotta agli emblemi delle sue pulsioni più profonde. Il primo atto si svolge intorno a un tavolo di macelleria, dove gli animali devono essere sacrificati con violenza per permetterci di sopravvivere; nel secondo appaiono più misteriose figure, geishe, donne feconde, un angelo portato sulle spalle da un ragazzo-cane intinto nel fango. Tutto converge e si decanta nel quadro finale in un fermo immagine che ricorda lo schianto dei corpi, la morte del nostro mondo, il dominio feroce di quella che la poetessa chiama "Signoria attuale", la guerra, l'odio, ma anche la bellezza portata male, deforme, e la ricerca di un'essenza vera, profonda, antica come il sangue che scorre, simile al dono della felicità. È una festa degli occhi, questo spettacolo: accende il piacere con delicata e sofferta poesia, si incendia in apparenza fisica martellante, si strugge nel bisogno di utopia. *Massimo Marino*

Erotismo sotto le bombe

PICCOLI EPISODI DI FASCISMO QUOTIDIANO - EVENTO #6, indagini su *Pre-paradise sorry now* di Rainer Werner Fassbinder. Ideazione e regia Enrico Casagrande e Daniela Nicolò. Video di Daniela Nicolò e Simona Diacci. Con Dany Greggio e Nicoletta Fabbri. Ediding audio e fonico Nico Carrieri e Enrico Casagrande. Prod. Motus, RIMINI.

Liberamente tratti dal Fassbinder di *Pre-paradise sorry now* (testo teatrale-cinematografico del 1969 ispirato ad una storia di cronaca) i piccoli episodi di fascismo quotidiano di Motus raccontano l'educazione sentimentale di una coppia malata, alla ricerca di stimoli sensoriali ed estetici per combattere la noia, sullo sfondo dei bombardamenti angloamericani del 1945, proiettati e intravisti in trasparenza - attraverso le immagini dei cinegiornali dell'epoca - sulle pareti in plexiglas di una stanza *open-space*. Una sorta di scatola cinese, con una profondità di campo da



teleobiettivo, impedisce allo spettatore di scorgere altro oltre a un vestibolo e una camera da letto dove si consumano le perversioni sadomasochiste di Ian e Myra, due giovani amanti alle prese con le loro ossessioni assassine tra deprezzazioni maniacali e istanze eugenetiche. Tra pannelli che continuano a cadere, come le bombe invisibili fuori dalla finestra, l'equilibrio dei loro corpi risulta instabile. Piovono bombe, cadono i bicchieri, crollano le pareti, le buste della spesa, cadono i loro corpi sul pavimento insieme agli utensili. Il rumore del vetro infranto e calpestato persiste in una eco costantemente amplificata. Presentato al Vie Scena Contemporanea Festival di Modena, *evento #6* - parte del progetto più ampio, articolato in eventi unici e intitolato *Piccoli episodi di fascismo quotidiano* - si muove in un vuoto di passione, di erotismo, di sessualità, di voyeurismo in cui è la struttura stessa del racconto a ripetersi in un *loop* dell'azione, come in una sorta di acquario dove i due amanti maledetti, interpretati da Dany Greggio e Nicoletta Fabbri, mettono in scena lo scarto tra azioni e loro conseguenze, tra i mezzi, i fini e la responsabilità dell'azione. Ma è proprio questo a non convincere del tutto. Sono i meccanismi della violenza su delega a venire elusi in un discorso concentrato sull'evidente tautologia della malvagità del male, in linea con il Pasolini di *Salò*. L'iniziazione alla violenza dei protagonisti e del loro giovane testimone, che con essi condivide a tratti la scena, si riduce così ad una malvagità tanto più rassicurante quanto più visibilmente efferata. *Dimitri Papanikas*

Nella pag. precedente in alto una scena di *L'uomo, la bestia e la virtù* di Pirandello, regia di Enzo Vetrano e Stefano Randisi; in basso James Valenti e Norah Amselem in *La traviata* di Francesco Maria Piave, regia di Irina Brook; in questa pag. Dany Greggio e Nicoletta Fabbri in *Piccoli episodi di fascismo quotidiano - Evento #6* del Motus.



L'algida bellezza degli *Uccelli* imbalsamati

Visto che si parla di "uccelli", ecco che Pisetero (Sandro Lombardi) e Evelpide (Alessandro Schiavio) diventano - in omaggio a Pasolini, presenza costante, più o meno sotterranea, in tutto il percorso degli ex Magazzini - i due vagabondi del film *Uccellacci e uccellini*: anche loro, in fondo, investiti del compito di "educare", se non di umanizzare, i libe-

ri e per natura ingovernabili abitanti del cielo. Tuttavia, di questa rilettura e necessariamente moderna reinterpretazione de *Gli uccelli* colpisce, a lungo, soprattutto la sobrietà, quasi l'astrazione, sia teatrale che figurativa. Domina una lucida nitidezza di disegno che corrisponde alla chiarezza - quasi didattica - con cui viene riproposta

scaltro, apparentemente "illuminato", falsamente "liberatore" ma in realtà arrivista che, spingendo gli uccelli-proletari a far valere i loro diritti e il loro potere oscuro e sconosciuto, imbriglia, in realtà, la loro forza e la loro vivacità rivoluzionaria, trasformandoli in borghesi quasi magrittiani, in figure grige tutte uguali. Insomma, Pisetero è il moderno politico di sinistra che tradisce e - di fatto - annulla la rivoluzione. Lo spettacolo convince per la tenuta e per il livello di qualità costante degli interpreti, che si alternano - quasi tutti - in vari ruoli. E merito di Tiezzi e Lombardi è di rendere pienamente giustizia al valore e al respiro poetico e fantastico di alcune pagine straordinarie, come quella in cui l'Upupa (interpretato da Massimo Verdamo, trasformato in una sorta di pittoresco... Elton John aristofanesco) chiama a raccolta gli uccelli da ogni regione, specie per specie, della terra e del cielo. Oppure il coro splendido, cosmogonico, dalle potenti accensioni liriche, in cui i volatili si rivolgono ai meno felici, limitati uomini. Da notare la capacità di utilizzare un artista solitamente lontanissimo dal teatro di parola come Leonardo Capuano quale "attore" normale, senza però fargli perdere la sua non convenzionale, fisica espressività. *Francesco Tei*

GLI UCCELLI, di Aristofane. Traduzione di Dario Del Como. Drammaturgia di Sandro Lombardi. Regia di Federico Tiezzi. Scene di Pier Paolo Bisleri. Costumi di Giovanna Buzzi. Luci di Gianni Pollini. Con Sandro Lombardi, Alessandro Schiavio, Massimo Verdamo, Silvio Castiglioni, Leonardo Capuano, Marion D'Amburgo, Clara Galante, Ciro Masella, Marta Richeldi. Prod. Compagnia Lombardi - Tiezzi, FIRENZE - Erf - Emilia Romagna Teatro, MODENA.



ed esposta al pubblico la parabola aristofanesca. Uno dei meriti dello spettacolo è proprio questa linearità: di rado, per non dire quasi mai, la restituzione di un'opera della commedia greca è stata così chiara e ben leggibile. La stessa linearità e chiarezza si coglie nel modo in cui è disegnata avanti l'ulteriore parabola, attuale, a prima vista bizzarra e improbabile per l'accostamento, sovrapposta da Tiezzi al plot di Aristofane. Così gli *Uccelli*, forza primigenia, incontrollabile quindi potenzialmente eversiva, sono i rivoluzionari autentici del nostro passato, sono gli operai, e Pisetero è il politico

Che oggi sia difficile ridere con Aristofane dev'esserselo detto anche Federico Tiezzi quando ha deciso di allestire *Gli uccelli*, almeno a giudicare dal sottotitolo - "dramma didattico" - che brechtianamente accompagna una

messinscena in cui emerge soprattutto il carattere esemplare di questa disincantata parabola in tema di utopia. D'altro canto, che questo fosse uno dei temi centrali non solo degli *Uccelli* ma di tutto il teatro di Aristofane era già stato messo in luce trent'anni fa da Luca Ronconi, che proprio *Utopia* aveva intitolato un torrenziale collage di testi del grande commediografo greco: oltre che indubbiamente corretta, la scelta registica di Tiezzi risulta quindi suffragata da una tradizione interpretativa di tutto rispetto. Inoltre, per sottolineare il rischio della deriva totalitaristica latente in ogni utopia democratica - anche nella più strampalata, come accade in questo sinistro *divertissement* ornitologico - Tiezzi dissemina lo spettacolo di citazioni assolutamente appropriate passando dal Pasolini di *Uccellacci e uccellini* all'iconografia del realismo socialista, dal Kathakali in salsa terzoteatrista al surrealismo di Magritte, dal varietà al wrestling, dal fumetto alla pittura rinascimentale. Lo spettatore colto in cerca di conferme esce da teatro sicuramente gratificato, ma chi era in cerca di un'emozione, di una sorpresa o quantomeno di un inciampo, torna a casa a mani vuote. Come succede ormai da qualche tempo, più o meno da quando il regista toscano ha concluso la sua lunga e feconda ricognizione sulla figura di Amleto, anche stavolta si apprezzano il rigore nella scelta del testo, la sapienza della costruzione drammaturgica, la raffinatezza dell'impianto visivo... ma, sempre di più, si ha l'impressione che il mestiere prevalga sull'invenzione. E la rassicurazione della confezione - nient'affatto incrinata dal bordone di un registro basso ormai letterariamente certificato, tra echi d'avanspettacolo in decomposizione (di cui però non si avverte la sgradevolezza del tanfo) - non lenisce il rimpianto per un risultato che non graffia, nonostante un ensemble di attori che si distingue per omogeneità e compattezza, ben affiatato fin dalle prime repliche fiorentine, come di rado capita di vedere tra i velluti dei nostri teatri. Soltanto alla fine - quando Pisetero stringe tra le braccia lugubramente alate la sposa senza volto concessagli dagli dèi dell'Olimpo come mera merce di scambio - la sala è attraversata da un brivido sordo, subito disperso dallo scrosciare degli applausi.

Andrea Nanni

Torture beckettiane

B., di Giampaolo Spinato. Regia di Fulvio Cauteruccio. Scene e luci di Loris Giancola. Costumi di Massimo Bevilacqua. Musiche di Marco Puccini. Video di Stefano Fomasi. Con Silvia Guidi, Fulvio Cauteruccio, Daniele Bartolini. Prod. Compagnia Krypton, SCANDICCI (FI).

B. come l'iniziale del nome (che resta sconosciuto) del personaggio, vittima da due carnefici stolidi e violenti, quasi due buffoni, che lo sorvegliano e lo martirizzano. Ma **B.** anche, e soprattutto, come Beckett, al quale il testo di Spinato, e più che mai lo spettacolo del più giovane dei Cauteruccio, rimandano in maniera esplicita. In effetti, la rappresentazione della pièce, segnalata dal Premio Riccione 2001, è operata sulla linea di un percorso autonomo. Un percorso che lo migliora - forse - privandolo di qualche trasgressione e giovanilistico effettismo, e che soprattutto lo rivede secondo un'idea creativa ben definita, personale, coerente, anche se c'è tuttora qualcosa da rivedere. Oltre, però, a puntare sulla chiave beckettiana, i Krypton portano in scena qui anche una sorta di Pinter rivisitato all'italiana, sia pure più crudo e violento, spietato e indurito nell'era post Sarah Kane. Ma due Assistenti e protagonisti, in uniforme rosa, dello spettacolo sono due fantocci che hanno molto di sgangherato e di nostrano, a cominciare dal seguire, in tv, una partita della Nazionale che poi apprendiamo essere la mitica finale mondiale di Spagna '82. Tra una tortura e l'altra i due scagnozzi, feroci e pasticcioni, fanno una pausa-spuntino o accusano la loro vittima, assalendola in maniera asfissiante e rievocando in maniera confusa una colpa urlata che non riusciamo bene a capire. E giusto è stato assecondare, nel gioco tra i due Assistenti, la dimensione di "teatro nel teatro", di duetto, con entrate e uscite, tra due comici di infimo ordine, che rimanda a sua volta a quello tra Vladimiro e Estragone in *Aspettando Godot*. Ottima, energica, sempre tesa e perfettamente adeguata la prova di Cauteruccio e di Silvia Guidi; ma bene anche il giovane Samuele Bartolini che deve "recitare" solo (si fa per dire...) la sofferenza di **B.** martoriato e sevizato non soltanto fisicamente.

Francesco Tei

Crocifissi nella nebbia

ANIMALI NELLA NEBBIA, di Edoardo Erba. Regia di Paolo Magelli. Scene di Giulia Bonaldi e Anusc Castiglioni. Costumi di Leo Kulas. Luci di Roberto Innocenti. Musiche di Alexander Balanescu. Con Pamela Villoresi, Mauro Malinverno, Fernando Maraghini, Francesco Borchini, Valentina Banci e Francesco Cortopassi. Prod. Teatro Metastasio - Stabile della Toscana, PRATO.

Edoardo Erba lo dice, sinceramente: lo spunto di partenza è quello de *La ricotta* di Pasolini, con la crocifissione di Stracci, sottoproletario figurante di un film sul *Vangelo*, che muore davvero, Cristo moderno e povero, sulla croce. Così come accade in *Animali nella nebbia* ai tre personaggi crocifissi senza chiodi ma lasciati legati a tre alberi altissimi da una scenografia in vista di una sacra rappresentazione in campagna. Ma ogni paragone, anche lontano, con il modello pasoliniano è assolutamente improponibile, anche se l'obiettivo di Erba è quello di evocare una dimensione di "ierofania", cioè di manifestazione del sacro, sia pure in termini completamente laici e non convenzionali. Ma l'apologo "sacro" appare sovrapposto a freddo - quindi senza efficacia - al piano tutto contemporaneo della storia raccontata. Non convince la trasformazione della casalinga frustrata e sottomessa (Paloma, una Pamela Villoresi fedele al suo "personaggio" usuale, ma divertente) trasfigurata dall'incontro erotico con il Ragazzo, ecologista ribelle e scontroso dalla forte sensualità, in Madonna del 2000 che rimane incinta. E ancora meno appare plausibile la trasformazione della scenografia nevrotica in un arcangelo che annuncia a Paloma che aspetta un figlio. E anche la visione del Ragazzo, non mite né asessuato Cristo dei nostri tempi, risulta poco azzeccata. Il punto non è tanto la lontananza del testo di Erba dai toni di una "sacra rappresentazione", ma semplicemente che, per parlare con efficacia di sacro, occorre una carica di spiritualità di tensione morale e mistica che in questo testo non c'è. Non è un caso, ci sembra, che il personaggio meglio riuscito

In apertura una scena di *Gli uccelli* di Aristofane, regia di Federico Tiezzi (foto: Marcello Noorberth); in questa pag. Mauro Malinverno e Francesco Cortopassi in *Animali nella nebbia*, di Edoardo Erba, regia di Paolo Magelli.



Celestini

C'era una volta il manicomio

LA PECORA NERA, *Elogio funebre del manicomio elettrico*, di e con Ascanio Celestini. Prod. Teatro Stabile dell'Umbria, PERUGIA - Fabbrica, ROMA.

C'è del nuovo nell'ultimo spettacolo di Ascanio Celestini, qualcosa di nuovo che pur senza scompigliare modo e forma della sua narrazione (arrivata pensiamo all'apogeo con *Scemo di guerra*), si fa percepire sottile ma significativo. Sono segnali già sparsi qua e là sulla scena. Che sempre spoglia, accoglie l'attore seduto sull'abituale sedia. Però al suo fianco questa volta c'è anche un manichino, una donna in grembiule nero con look anni '50/'60: potrebbe essere un'operaia, o commessa, segretaria o inserviente. Tocco femminile e quotidiano anche un carrello per la spesa rovesciato a terra con riconoscibili prodotti alimentari, dalla Coca-Cola ai fiocchi Kellog's alla pasta ai detersivi. Dunque non solo le immagini evocate dalle parole di Celestini, ma ora anche la materia cioè gli oggetti, ci dicono dove e quando, più o meno, ci troviamo trasportati. Poi, sul paravento bianco alle spalle dell'attore, la scritta vergata in rosso «Io sono morto quest'anno» ci riporta alla dimensione fuori dal tempo del fantastico e della poesia, inalienabili componenti del lavoro dell'autore romano. Che infatti assume su di sé come *incipit* questa dichiarazione di morte fatta da un matto, e la incarna, altra novità, diventando Nicola, ricoverato dall'età di undici per trentacinque anni in manicomio. Di questo parla *La pecora nera*. *Elogio funebre del manicomio elettrico*, dell'istituzione manicomiale. Con il noto lavoro di ricerca sul campo, partendo da Perugia e poi in molte altre città ed ex-manicomi, raccogliendo testimonianze soprattutto di infermieri ma anche di medici, e senza naturalmente comporre un'opera sociologica né di denuncia, ma un affresco teatrale che restituisce al presente e alla sua complessità una memoria che tuttora lo abita e tutti ci riguarda. È un'altra novità l'approdo di Celestini a narrare storie a lui, nel senso stretto, meno familiari, non filtrate da racconti e ricordi di famiglia. Sempre meravigliosamente fluida e strutturata con precisione inossidabile è invece la costruzione drammaturgica, che dipana la biografia di Nicola, ragazzino un po' sbandato e isolato ma non certo matto finito in "istituto" negli anni '60, facendo rivivere la sua infanzia di giochi e paure, la figura della nonna che fa le puzze e regala uova alla maestra, la passione per la bella Marinella e il mangiar ragni come prova d'amore, gli elettroshock e infine le uscite al supermercato, universo colorato pieno di merci, sorprese, stupore e possibilità come forse lo è la mente dei matti. Celestini va avanti e indietro nel tempo, entra ed esce dalle mura e cure manicomiali, abitando la personalità sdoppiata di Nicola che si racconta da dentro e da fuori, spettatore di se stesso come noi di lui. Aggiunge ancora di nuovo una *vis comica* più marcata e fisica che coinvolge corporeità e sesso, una libertà creativa leggera e felice. Guardando alla devianza e alla follia senza deludere chi cerca nei suoi indispensabili lavori la concretezza dell'umanità, la sua sacralità, la sua poesia. *Emanuela Garampelli*



sia quello, tutto metropolitano, del lombardo razzista, piccolo delinquente di periferia, Alfonso (interpretato di un ottimo Mauro Malinverno) che sfrutta il suo muto "dipendente" nero Oba. *Animali nella nebbia* proponeva anche un altro motivo di interesse: il debutto in Italia di Paolo Magelli, regista pratese, trasferitosi da decenni all'estero, dove è apprezzato e paragonato ai grandi nomi del teatro europeo. Ebbene, in questo lavoro, il talento di Magelli si intuisce: in quello che riesce a fare - di sorprendente e affascinante - sul piano visivo, e in quello che riesce a dare di intensità all'unica scena in cui il testo di Erba glielo conce-

de: il momento dell'agonia e della morte in croce del Ragazzo, di Alfonso e di Oba, che diventa davvero solenne e toccante. *Francesco Tei*

La Kustermann tra i marziani

LORETTA STRONG, di Copi. Traduzione di Luca Coppola-Giancarlo Prati. Regia di Annalisa Bianco e Virginio Libertì. Scene e luci di Simone Fini. Costumi di Marco Caboni. Con Manuela Kustermann. Prod. Egumteatro - T.S.I. La Fabbrica dell'Altore - Festival delle Colline Torinesi - Armunia Festival Costa degli Etruschi, CASTIGLIONCELLO (LI).

«Occorre osservare, osservare con l'udito», pronuncia una voce registrata a inizio spettacolo, indicandoci la strada privilegiata per assistere a *Loretta Strong* di Copi messo in scena da Egum Teatro. Come avessimo a che fare con un radiodramma, l'attenzione è tutta rivolta allo scorrere delle parole, al loro suono e alla voce dell'interprete Manuela Kustermann. Anche se - a sipario aperto - la scena appare ben caratterizzata: una camera, o meglio un monolocale disordinato e sovrabbondante di oggetti. Colpisce soprattutto la presenza di telefoni, tantissimi telefoni, nascosti sotto il tavolo o dentro il frigo, appesi al muro o sparpagliati a terra. Loretta si muove nella stanza inseguendo il trillare incessante dei telefoni, abbozza dialoghi folli e astrusi con marziani, vesuviani, plutoniani. Loretta è una figura impazzita, preda di visioni surreali, di topi che la fecondano e di extraterrestri pronti a farla esplodere. Eppure è una figura viva, che poco ha dell'umano, ma che, nei toni irriverenti e sfacciati di Copi, si agita alla ricerca di qualcosa, forse di una voce amica, quella di Linda, unica possibile interlocutrice. Non essendoci nemmeno uno specchio, non rimane altro che «specchiarsi nell'acqua del cesso», e dal momento che «la terra è esplosa», come si ripete più volte, la cameretta pare sempre di più immersa in un vuoto cosmico e vagare in una solitudine spaziale. Nel susseguirsi incessante di frasi e gesti provocatori, la Kustermann interpreta con maestria il ruolo di Loretta, ma senza graffiare, senza lasciare un segno là dove forse sarebbe stato possibile. Anche la "leggerezza" travolgente, "a-ideologica" di Copi appare un po' raffreddata, quasi frenata nei toni o forse è lo stesso Copi ad apparirci oggi troppo evasivo e meno coinvolgente. *Rodolfo Sacchetti*

L'ottimismo obbligatorio di questa bella Italia



PSICOPARTY, di Michele Serra e Antonio Albanese, Giampiero Solari, Piero Guerrero, Enzo Satin. Regia di Giampiero Solari. Scene e costumi di Elisabetta Gabbioneta. Luci di Marcello Jazzeffi. Musiche di Teo Ciavarella. Musiche eseguite dal vivo da Teo Ciavarella e Guglielmo Pagnozzi. Con Antonio Albanese. Prod. Ballandi Entertainment -Scotti Bros, ROMA.

Nella «gran bella Italia» di Antonio Albanese la parola d'ordine è «Ottimismo contemporaneo obbligatorio», etichetta efficace che, in una divertente partitura testuale scritta a più mani, viene declinata nei volti e nei modi di tanti diversi personaggi, parte di repertorio e parte nuovi, capaci di costruire la campionatura di un mondo e di un'epoca intera, con perfetto dosaggio di cinismo e tenerezza, indulgenza e orrore. Così, odiosi e compassionevoli al tempo stesso, si danno il cambio in scena questi «reperti» di un'umanità bizzarra sopravvissuti a qualsiasi apocalisse. L'Ottimista, sulle note del *Cantico dell'equità sociale*, insegna che lo «stare bene» è la nuova materia da insegnare nelle scuole, quindi, in un'ineguagliabile gag incentrata su una valigia abbandonata sul palco, fa sbellicare dalle risate ma insieme tremare di paura - quasi vera- evocando la minaccia del ter-

rorismo. Un farneticante Ministro della Paura, che ha studiato Machiavelli e Orwell, sentenza che l'ordine sociale è fondato appunto sulla paura allo stato puro, e quasi ci si crede. L'industriale prigioniero del proprio antifurto, costretto a vendere tutto a un cinese di nome Wu, satireggia sul cinismo imprenditoriale e la Cina che avanza. È la volta dello spassosissimo Cetto LaQualunque, macchietta del politicante calabrese, e tornano a parlare anche Alex Drastico ed Epifanio, fino a un finale poeticissimo in chiave elegiaca. Maschere stralunate e sbi-gottite, catapultate sul palco da una realtà che vorremmo disconoscere, dichiarare estranea, eppure tutte loro parlano il nostro linguaggio, hanno qualcosa di troppo familiare. Alla messa in

scena manca forse, in una struttura concepita per giustapposizione, un vero sguardo d'insieme, anche se il finale consegna una giusta riflessione sulla ricerca della felicità, che, quando sopraggiunge, coglie inevitabilmente impreparati. Momenti più e altri meno efficaci, ma Albanese si conferma attore di prim'ordine, in grado di passare senza difficoltà alcuna da una chiave comica a una lirica. Interprete sensibile e capace di dialogare col pubblico, ottiene il meglio nelle mezze parole e nei mezzi toni, quando allude e accenna, con una sincerità in cui davvero sembra non esserci alcun artificio. *Simona Buonomano*

Cerami recita se stesso

LETTERE AL METRONOMO, di e con Vincenzo Cerami. Scene di Norma Martelli. Musica di Nicola Piovani eseguita da Aidan Zammit (fastiere), Aisha Cerami (voce). Prod. Compagnia della Luna - Teatro Ambra Jovinelli, ROMA.

Se vi è mai capitato di ascoltare un poeta leggere i suoi versi, avrete sentito come l'andare della voce traballi uniforme sulle righe; soffiando, il suono emesso, il fluire concentrato del pensiero che dettò quelle

parole. Vincenzo Cerami, a questo standard declamatorio, fa eccezione. Dice un proverbio che «chi va con gli zoppi, impara a zoppicare». Forse, allora, il Cerami sceneggiatore, a forza di frequentare attori, ha imparato a recitare (anche meglio di alcuni di loro). Smesso il suo accento d'Italia centrale, inforca una pronuncia linda e una dizione ben temperata e non si lascia andare né all'enfasi né alla monotonia. Gli è d'aiuto il ricamo musicale di Nicola Piovani, compagno di belle avventure cinematografiche, eseguito da Aidan Zammit alle tastiere e dalla figlia Aisha, voce cantante. Con la musica Cerami duetta, interloquisce, dialoga, e le assicura una sostanza drammaturgica massiccia. Le *Lettere* che va via via leggendo, scrollano un'ironia leggera ma non per questo poco ardita. La poesia alita indiscussa, assimilando a se stessa anche quanto sarebbe in altro contesto turpe o volgare. Ciò che manca sono piuttosto dei riferimenti riconoscibili che permettano allo spettatore di penetrare, perlomeno, il mondo di Cerami. Egli scrive le sue lettere, a chi? Un Dario filibustiere, un Maurizio deluso e deludente, una fidanzata o una figlia? Personaggi privati, per quanto ne sappiamo, che appartengono alla sua sfera e di cui cogliamo sì qualche pennellata vivace, ma non il respiro di un'epoca, come ci si aspettava. *Anna Ceravolo*

Una malinconica Estate

IMPROVVISAMENTE L'ESTATE SCORSA, di Tennessee Williams. Traduzione di Masolino D'Amico. Scene e costumi di Aldo Terlizzi. Luci di Luigi Ascione. Con Rossella Falk, Laura Marinoni, Roberto Zibetti, Solvejg D'Assunta, Giulia Cesario, Riccardo Flamini, Chiara Stoppa. Regia di Giuseppe Patroni Griffi, allestimento di Terlizzi/Battistini. Prod. Teatro Eliseo, ROMA.

Rossella Falk è la Signora delle Scene: ammirarla nel fiore dell'esperienza sontuosamente e allegramente sbocciata è una vera *gourmandise* teatrale. E Tennessee Williams è la sua *cup of tea*. *Improvvisamente l'estate scorsa* è una pièce-guacamole, una purea di sensazioni esotico-erotiche, il contorno ideale per una Primadonna e un Attor Giovane, in duetto con non meno giovane partner. Siamo venuti in golosa letizia all'Eliseo predisposti ad un sontuoso banchetto. La storia è ben nota anche ai cinefili: nella riduzione per il grande schermo, Liz Taylor è la cugina del

Nella pag. precedente Ascanio Celestini, autore, regista e interprete di *La pecora nera* (foto: Maia Iacovelli e Fabio Zayed); in questa pag. Antonio Albanese in *Psicoparty*, regia di Giampiero Solari.

poeta/esteta/edipico Sebastian, morto improvvisamente l'estate scorsa in circostanze misteriose, che, testimone del misfatto, dovrebbe essere curata e resettata a elettroshock e lobotomia da Doc Monty Clift, finanziato da Crudelia De-Mom, la madre, insomma, devota alla memoria del figlio. Dopo la deludente rappresentazione, ci siamo affannati a trovar giustificazioni. La trama, un po' baracca, sta in piedi se e quando è sostenuta dallo star system e Miss Rossella, anzi, Dame Rossella, è una star, anche in questo ruolo, che le calza a pennello. Per starle al passo, Laura Marinoni, per dirla alla giovanilese, si sbatte un casino. Al povero Bobo Zibetti, invece, devono aver suggerito di cercare una certa somiglianza con il nevrotico Montgomery. Risultato: Zibetti rimane imbambolato in una mutria saccente, decorata di un paio di occhiali intellettuali e finisce regolarmente infilzato allo spiedo nei dialoghi con Falk. Con effetti involontariamente comici alla Buster Keaton. Così, si procede con una sensazione di routine da cucina di transatlantico retrocesso alle crociere *all inclusive* fino alla tammurriata di sottofinale che descrive, con poderosa drammaturgia pre-pasoliniana, il cannibalesco rito di morte di Sebastian, l'autore di un'unica poesia all'anno, il cocco di mamma, il piccolo lord provocatore degli istinti primari e tribali della meglio gioventù terzomondista. Interessante il fenomeno incipiente del recupero e della riproposta del mondo di Williams. Il teatro di Tennessee è ricco d'ingredienti piccanti indispensabili a restituire fascino al rituale della messa in scena. Ma prevede una precisa, severa, accurata contestualizzazione storico-culturale, in man-

canza della quale della produzione dell'Americano rimangono fogli di copione rinsecchiti come le foglie di giacossiana memoria. E dire che Tennessee è il *Williams Shakespeare* neolisabettiano della scrittura teatrale del Novecento! Insomma, dall'Eliseo si esce malinconici come la signora Sloane dell'unico romanzo di Tennessee Williams dopo la sua primavera romana. *Fabrizio Caleffi*

Un dentista da vaudeville

FIORE DI CACTUS, di Pier Barillet e Jean Pierre Gredy. Adattamento e regia e di Tonino Pulici. Scene di Giorgio Ricchelli. Costumi di Sabrina Chiocchio. Luci di Mario Feliciangeli. Con Benediccia Boccoli, Edoardo Siravo, Cecilia Cinardi, Paola Bacchetti, Paola Cerimele, Simone Vaio, Mimmo Chianese, Carlo Allegrini. Prod. Mario Chiocchio, ROMA.

Con i risvolti beffardi di una comicità da aggiornato *vaudeville*, la scoppiettante commedia interpretata sugli schermi da Ingrid Bergman e Walter Matthau è ora riproposta dal binomio Benediccia Boccoli ed Edoardo Siravo rispettivamente nei panni di una efficiente segretaria di studio e di un dongiovannesco dentista che per evitare complicazioni sentimentali s'è inventato una moglie e un terzetto di figli. Tra equivoci e invenzioni inattendibili la sequenza degli accadimenti punta l'indice sul cinismo dell'intraprendente professionista costretto a difendersi dalle legittime aspirazioni nuziali di una giovane amante. Per assecondare le pretese della sua credula compagna l'ineffabile Jil chiama in soccorso la distaccata segretaria affidandole l'incarico di impersonare la sedicente moglie da cui sostiene di essere in procinto di divorziare. L'accorta regia di Tonino Pulici governa al meglio le invenzioni galeotte dello sciupafemmine impersonato con ruvida incoscienza dall'esuberante Siravo ma soprattutto esalta il vindice ruolo della segretaria Stefania in cui bravamente si sdoppia la coinvolgente Benediccia Boccoli capace di trascolorare dalle seriose sembianze della fida segretaria alle movenze insinuanti della

fantomatica moglie che alla fine incastra per sempre il troppo fiducioso dongiovanni. Nella successione degli esilaranti colpi di scena s'impone la freschezza interpretativa di Cecilia Cinardi nello scanzonato ritratto dell'amante con deluse aspirazioni coniugali: ma il gioco si allarga con il coinvolgimento di un variegato coro in cui trovano spazio i clienti dello studio dentistico, il giovane Igor corteggiatore dell'altrettanto giovane Tania e un patetico colonnello in pensione. *Gastone Geron*

Due scapoli per Benvenuti

DUE SCAPOLI E UNA BIONDA, di Neil Simon. Traduzione di Giovanni Lombardo Radice. Regia di Alessandro Benvenuti. Scene di Eugenio Livertani. Costumi di Gemma Spina. Musiche di Eugenio Fariselli. Luci di Marco Macrini. Con Nini Salerno, Franco Oppini, Barbara Terrinoni. Prod. Grande Profilo, ROMA.

Alessandro Benvenuti riprende la regia di uno dei testi meno conosciuti di Neil Simon, a distanza di quasi vent'anni dal suo precedente allestimento con Gaspare e Zuzzurro, adattandolo ai protagonisti, gli ex gatti di Vicolo Miracoli, Oppini e Salerno, e affidandosi all'intesa professionale che li lega da anni. La vita dei due scapoli Andy e Norman, che lavorano l'uno come editore, l'altro come redattore di una rivista indipendente sulle catastrofi ambientali, sempre a rischio di fallimento, viene messa in crisi dall'arrivo della bella vicina di casa Sophie, una americana salutista e conservatrice. Norman (Oppini) si innamora in modo ossessivo della ragazza, mentre Andy (Salerno) lo incoraggia, preoccupato che il suo redattore non scriva i pezzi da pubblicare, poiché è distratto dalle pene d'amore. In una girandola di equivoci e di gag, Sophie si innamora di Andy e fugge da Norman, ma alla fine il trio si ricomporrà pacificamente e il giornale sarà salvo. Esilaranti le improvvisazioni di Andy-Salerno quando cerca di sfuggire ai creditori che telefonano, inventando sempre voci differenti per non farsi riconoscere e scuse fantasmagoriche per ritardare i pagamenti. Oppini caratterizza il suo Norman con alcuni tratti surreali ed ironici, mentre la Terrinoni impersona con determinazione la bionda Sophie. Una bella commedia brillante, diretta con abilità e brio da Benvenuti. *Albarosa Camaldo*



Mauri/Sturno

Quando la giustizia FA L'UOMO LIBERO

DELITTO E CASTIGO, di Fedor Dostoevskij. Adattamento e regia di Glauco Mauri. Scene di Alessandro Camera. Costumi di Simona Morresi. Musiche di Arturo Annechino. Con Roberto Sturno, Glauco Mauri, Silvia Ajelli, Mino Manni, Simone Pieroni, Odoardo Trasmondi. Prod. Compagnia Mauri Sturno, ROMA.

Resoconto psicologico di un delitto. Così Fedor Dostoevskij definiva il suo *Delitto e castigo*. E a questa definizione con umiltà e rispetto profondo guarda Glauco Mauri nel riportarne sulla scena il romanzo. Un'impresa e una sfida che qui si traduce in un allestimento limpidamente scorrevole, capace di far emergere con ferma incisività la complessa tematica che anima l'opera intera. Dall'eterna lotta fra il bene e il male all'opposizione fra libertà e leggi sociali. Temi tutti su cui l'autore non cessò mai di interrogarsi e che qui vengono posti a partire dall'assassinio di una vecchia usuraia da parte di un poverissimo studente, costretto dal bisogno a interrompere i suoi studi. Un assassinio tuttavia anomalo, che affonda le sue radici nella visione distorta di una umanità divisa in uomini comuni, tenuti a sottostare alle regole della convivenza civile, e uomini non comuni, che questi limiti possono e devono superare come un ostacolo da rimuovere nel nome di una ideale libertà. Una costruzione ideale e astratta che tuttavia si scontra con le contraddizioni, le angosce, il tormento di una coscienza profondamente turbata. È un'autentica discesa agli inferi, quella in cui l'anima dello studente precipita fino alla disgregazione e all'annichilimento, mentre sempre più chiara in lui si fa strada la consapevolezza della sacralità della vita di ognuno e del suo essere egli stesso un uomo comune, in balia di debolezze, dubbi e vigliaccherie che non riteneva di avere. Un percorso interiore di dilaniato tormento, che Roberto Sturno restituisce sulla scena con proprietà misurata di interpretazione partecipe, lontana da ogni enfatica sbavatura, all'interno di uno spettacolo che la scenografia di Alessandro Camera inquadra nella leggerezza di linde geometrie, chiamate di volta in volta a delineare i diversi ambienti del dramma. Dove Glauco Mauri impone con essenzialità di tratti sapienti la figura del giudice Porfirij, che, convinto fin dall'inizio della colpevolezza del giovane, lo incalza insinuante, allusivo, diretto, senza dargli respiro. Fino a quell'assunzione di responsabilità e di colpa che sola potrà fare dell'inevitabile castigo e della giustizia stessa lo strumento di riscatto di una ritrovata dignità di uomo autenticamente libero. Mentre Silvia Ajelli costruisce con credibilità delicata di tratti la sensibilità trepida e la profonda fede religiosa e umana di Sonja, costretta a prostituirsi per salvare dalla fame i fratellini, che all'interno devastazione dello studente oppone la potenza salvifica della pietà e dell'amore. Antonella Melilli

Montesano one-man-show

NOJO VULEVAN SAVUAR ANCOR, di Enrico Vaime, Enrico Montesano, Adriano Vianello. Regia di Enrico Vaime ed Enrico Montesano. Costumi di Stefano Rianda. Coreografie di Manolo Casalino. Scene di Antonella Luberti. Con Goffredo Maria Bruno, Ambra Amari, Tatiana Biagioni, Susanna Cornacchia, Lidia G. Di Francescantonio, Cristina Fratemale, Marzia Foglietta, Ilaria Ilari, Felicia Lo Mele, Maria Priscilla Luddi, Sara Maranca, Lisa Olivieri, Paola Papadia. Prod. Risorgimento Produzione Spettacoli, ROMA.

Parfrasando la famosa richiesta di informazioni proposta dal genio della risata Totò a uno sbalordito vigile in

Piazza Duomo a Milano in *Totò, Peppino e la malafemmina*, Enrico Montesano si interroga sul futuro della rivista, ripercorrendone con la sua verve gli splendori. Lo spettacolo è costruito attorno a una trama esile e inframmezzato da balletti, e si regge esclusivamente sull'abilità istrionica di Montesano che passa da uno sketch all'altro con rapidi cambi di scena. In un immaginario dialogo con Totò (imitato dalla voce fuori campo dello stesso Montesano) rivive così nella satira, nelle parodie, nelle canzoni, nelle storielle, il mondo dei lustrini e delle paillettes del varietà e dell'avanspettacolo.



Buffo il tentativo di legarsi al varietà dei nostri giorni quando l'attore porta in proskenio alcuni personaggi, definiti «le soubrette del quotidiano» (le sagome di Prodi, Casini, Rutelli, Moggi, Vespa, la De Filippi), e invita gli spettatori, che nel frattempo sono stati forniti di palline di gomma, a colpirli mentre lui stesso li demolisce con le sue frecciate ironiche. Si fa un tuffo anche nella Commedia dell'Arte con il ricordo delle principali maschere e Montesano, cambiando voce e dialetto, ne ripercorre i fasti, tenendo tra le mani la preziosissima maschera di Arlecchino realizzata da Sartori. Lo spettacolo, in alcuni parti prolisso, tuttavia diverte il pubblico, mostrando la sua forza nella capacità di riproporre un umorismo semplice e genuino, com'era ai tempi di Totò. Albarosa Camaldo

Attentati in 17 frammenti

ATTENTATI ALLA VITA DI LEI, di Martin Crimp. Traduzione italiana di Margherita D'Amico. Regia di Fabrizio Arcuri. Scene e costumi di Rita Bucchi Luci di Diego Labonia. Con Miriam Abutori, Matteo Angius, Gabriele Benedetti, Paola Cannizzaro, Fabrizio Croci, Daria Deflorian, Piersaldo Giotto, Sandro Mabellini, Simona Senzacqua, Antonio Tagliarini, Annapaola Vellaccio. Prod. Accademia degli Artefatti, ROMA.

Diciassette frammenti di storie scandiscono la lunghissima durata di *Attentati alla vita di lei* o piuttosto tentativi di vite accennate, continuamente decostruite e ricostruite, in un gioco di voci e presenze che si affollano su un palco quasi nudo di oggetti, o pieno soltanto dei frammenti che di volta in volta affollano

Nella pag. precedente Franco Oppini, Barbara Termini e Nini Salerno in *Due scapoli e una bionda* di Neil Simon, regia di Alessandro Benvenuti; in questa pag. Roberto Sturno e Glauco Mauri in *Delitto e castigo*, di Fedor Dostoevskij.

lo spazio di "lei", lei che sempre cambia forma, oggetti ed età. Quattro pedane illuminate da luci bianche incorniciano il gioco dei dodici attori, che s'inseguono di frase in frase, sempre esitando a pronunciare le parole. La narrazione degli Artefatti crea un coro d'intenzioni, costruito di pause e battute in canone, che gli attori scambiano tra loro come specchi, di tanto in tanto smascherati nell'immagine del doppio. Ciascuna delle diciassette sequenze vive una dimensione d'assoluta autonomia rispetto all'intero allestimento. Vi sono ritorni di particolari, parole ripetute, gesti che tracciano possibili traiettorie di senso. Il nome di "lei", Anna, unica costante, ma anch'esso slabbrato, a volte in Anouska, a volte in Annie, soggetto del racconto a volte e altre solo a margine. Sembra quasi che la presenza di un qualsiasi appiglio alla realtà del racconto sia offerta per il semplice gusto di negarla il momento successivo, sovvertendo qualsiasi nesso. Lei non esiste, infine, lei potrebbe esistere in un'infinità di modi, lei è solo il pretesto per raccontare di un albero, o di una borsa piena di sassi, raccolti per morire o soltanto per sorridere. Il pregio della regia di Arcuri (per la seconda volta alle prese con un testo di Crimp) è davvero questo scandire il ritmo in sequenze di sillabe e gesti



rinnovati, che catturano l'attenzione per lo spazio di una storia, restituendo al palcoscenico l'incanto dell'ascolto, e agli interpreti (quasi tutti eccellenti) il gusto delle parole. È un teatro di parole, quello di Martin Crimp, di parole così plastiche da divenire scena, canzoni, maschere mute di corpi che ornano il racconto, che unico esiste e resiste alla finzione, affermando forse, sotto i baffi dell'ironia, che nessun senso la scena può donare al reale e nessuna realtà può informare la scena divenendone padrona. *Giulia Palladini*

Arias/De Ceccatty

CONCHA, il calciatore che volle farsi donna

Un inno alla tolleranza e alla bellezza della vita con tutte le sue incongruenze, le sue illogiche evoluzioni: con sguardo dissacrante Alfredo Arias affronta il difficile tema del cambiamento d'identità sessuale. Concha, giunta a Parigi da Buenos Aires con i pantaloni di Pablo, macho e calciatore, si trasforma in una donna. Nelle gonne di Concha, soprannominata Bonita per via della sua prorompente avvenenza, fa strage di cuori, si assicura l'eredità d'un vecchio italiano per

poi ritrovarsi libera e con un cospicuo conto in banca. Una vita da favola, fino all'arrivo dall'Argentina d'un passato carico di sorprese. Pablo in Argentina aveva lasciato una fidanzata, Miriam che si presenta a Parigi con il classico frutto dell'amore, Dolly, una ragazzina desiderosa di conoscere il suo papà. Un'atmosfera leggera da realismo magico pervade la scena materializzando sul palco le due anime di Concha: Pablo, il giovane calciatore (un fiabesco Sinan Bertrand), e Evaavabette - Eva/Ava Gardner/Bette Davis - summa estrema d'un modello "feminino" made in Hollywood (una passionale e sfrontata Gabriella Zanchi). L'originalità del trasgressivo regista argentino conquista per l'ironia e la semplicità con cui affronta un tema così delicato e controverso. Consigliata, redarguita, sostenuta e strapazzata da Carlo e Ramundo, (gli stravaganti e bravissimi Gennaro Cannavacciuolo e Mauro Gioia), Concha è divisa tra l'amore per la figlia e il desiderio di libertà. Un musical incandescente in cui l'estro beffardo e audace di Piovani si misura con il rock e il tango, il melodramma e la rumba, la zarzuela e il mambo. Una trasversalità musicale carica degli umori sudamericani, in una commistione di generi e ritmi senza confini, eseguiti, con estrema bravura, dai quindici solisti dell'Orchestra Aracoeli. La femminilità esasperata e irrealista di Concha, (una straripante Alejandra Radano) rimanda alle icone hollywoodiane, donne virago dai sentimenti compressi. Ma la carnalità latina esplosiva nei vari passaggi sessuali di Concha, una volta uomo, poi donna, poi zia, castigata in tailleur da primo ministro europeo. Una fiaba contemporanea in cui non manca il lieto fine annunciato, però, con scanzonata allegria. *Giusi Zippo*

Crimini d'arte e d'amore

LA FORMA DELLE COSE, di Neil LaBute. Traduzione di Masolino D'Amico. Regia Marcello Cotugno. Scene di Carmelo Giammello. Costumi di Andrea Viotti. Luci di Marco Catalucci. Musiche di Marcello Cotugno. Con Lorenzo Lavia, Federica Di Martino, Fulvio Pepe, Ilaria Falini. Prod. Compagnia Lavia-Nuova Teatro Eliseo s.p.a, ROMA - Asti Teatro.

Si potrebbe interpretare come un tentativo di adattare il mito greco al mondo contemporaneo, con tanto di nuovi dei,

eroi e anteroi. Ma c'è di più. Perché nel finale, tanto interessante che sarebbe un delitto svelarlo, questa messa in scena smaschera non solo il senso di un anomalo, metaforico, peccato, impossibile da punire, giacché mai tanto efferato crimine trovò vittima più consenziente, ma soprattutto, travalicando l'exemplum morale e la retorica della vita di coppia, apre un importante discorso sul senso e i confini dell'arte. Il testo di Neil LaBute, già grande successo a Londra, racconta una storia d'amore tra l'anticonformista studen-



tessa d'arte Evelyn e il goffo Adam, che per l'amata compie una vera metamorfosi, fisica e caratteriale. Il finale, cinico, impietoso, dice molto sulla bizzarra legge che dalla pop art in poi ha autorizzato epigoni e imitatori ad affollare mostre e musei con discutibili opere, nella convinzione che scandalizzare o contestare, sperimentare o stupire siano condizione necessaria e sufficiente per creare un capolavoro. La riflessione, preziosa, attira l'attenzione sul limite di qualsiasi "ricerca", non solo nelle arti figurative e plastiche, ma anche, per esempio, in tanto teatro generazionale. Il testo è in questo senso la colonna portante della messa in scena e ne condiziona l'avvio in sordina, giacché l'impressione iniziale è che si stia impostando un banale discorso su giochi di coppia giovanili, salvo poi ricredersi con un inatteso colpo di scena. Marcello Cotugno si comporta bene, con una regia non invadente ma presente, una certa fantasia nell'elaborazione della struttura e della successione delle scene, schivando con accortezza tanti facili luoghi comuni. Buono l'uso delle proiezioni video, impiegate con parsimonia e solo quando sono funzionali, come nell'ottima scena finale. I quattro giovani interpreti reggono complessivamente bene la prova, con una particolare menzione per Lavia, che schiva la facile caricatura di un personaggio nient'affatto scontato, salvandolo dall'omologazione in un tipo umano già universalmente catalogato. *Simona Buonomano*

Nel circo di zio Vanja

LO ZIO VANJA, di Anton Cechov. Traduzione e regia di Fortunato Cerlino. Scene di Fortunato Cerlino, Luca Da Dalto, Vito Facciolla. Costumi di Isabella Genova. Luci di Gianluca Cappelletti. Musiche di Gianfranco Tedeschi, Zelwer. Con Alessandra Asuni, Sonia Ferreira Barbosa, Roberto Cardone, Filippo Dini, Vito Facciolla, Sergio Grossini, Emanuela Guaiana, Alessandra Muccioli, Peppe Papa, Massimo Zordan. Prod. Fattore K, ROMA.

C'è un'evidente sforzo dietro questa elaborazione scenica, un impegno e un'attenzione ai dettagli che danno l'impressione di una lunga o quantomeno scrupolosa gestazione. La regia agisce nella piena consapevolezza di quanto siano importanti la compresenza e l'integrazione dei diversi sistemi di segni - verbali, gestuali, iconografici, musicali, cromatici - in una partitura articolata ma tutt'altro che artificiosa. Non è possibile d'altronde mettere in scena Cechov senza la capacità di fare emergere anche il non detto, senza istituire un rapporto tra mondo vissuto e mondo evocato, senza il sentimento del tempo che passa. Il resto, si sa, attiene all'interpretazione, qui orientata alla valorizzazione di un tessuto ironico e diremmo quasi tragicomico: l'uomo cechoviano riesce a ridere guardandosi morire, cantando vittoria per aver preso coscienza del proprio stato, essere riuscito a non soccombere e a consegnare un messaggio - il coraggio di andare avanti comunque, la solidarietà fra pochi - a «quelli che verranno dopo». Da questo punto di vista la

messa in scena regala più di una giusta intuizione: è il caso delle invenzioni circensi e clownesche, degli intermezzi musicati e persino di qualche trovata di pura comicità. La parola conserva intatto il suo peso ma allo stesso tempo presta il fianco a un parlato semplice e quotidiano, osando persino qualche cadenza dialettale. Il tutto senza nulla togliere al senso del testo, che torna a illuminare tragedie del quotidiano suggerendone il senso di appartenenza a ognuno di noi, l'universalità nella forma della ripetitività di un rito. Meno riuscito il terzo atto, che paga il peso di una trasposizione integrale del testo. A lasciare perplessi sono però proprio le interpretazioni, in certi casi troppo superficialmente esuberanti, o inappropriate per fisicità o vocalità. A far meglio Massimo Zordan e Sonia Ferreira Barbosa. Poco convincenti Vito Facciolla, un Vanja troppo studiatamente scanzonato, e Emanuela Guaiana, una Elena algida ma quasi atona. *Simona Buonomano*

Nella pag. precedente una scena di Concha Bonita, di Alfredo Arias e René De Ceccatty; in questa pag. Lorenzo Lavia e Federica Di Martino in *La forma delle cose*, di Nell LaBute, regia di Marcello Cotugno.

Delitti di famiglia

NIENTE, PIÙ NIENTE AL MONDO, di Massimo Carlotto. Adattamento e regia di Nicola Pistoia. Scene di Francesco Montanaro. Costumi di Sandra Cardini. Luci di Marco Laudano. Con Crescenza Guarnieri. Prod. La Cubateca srl, ROMA.

Massimo Carlotto, autore di romanzi *noir* di grande successo, racconta spesso la decomposizione della nostra società a partire dalla famiglia. Da luogo di solidarietà e affetto sembra mutata, nelle sue opere acute e realistiche, in un centro di potere che resiste allo sfaldamento di tutte le altre organizzazioni e in un luogo di malattia mentale e sociale. Nell'ultimo romanzo, *Nordest*, scritto con Marco Videtta, l'accento è posto sul potere della famiglia, che tutto copre e nasconde, patto economico e di classe che tiene unita una società senza più valori. Invece in questo monologo teatrale la crisi sociale si ripercuote sulla psiche. Al centro di una scena con un arredamento dimesso, una tavola, due sedie, delle bottiglie di plastica, una di vermouth, una donna in vestaglia e ciabatte ripercorre i suoi rapporti con il marito operaio, la sua grigia vita di domestica a ore, le sue liti quotidiane con la figlia. Ben presto, dalla sua carat-

terizzata voce di emigrata forse barese in una metropoli industriale del nord, ci accorgiamo che la realtà che sta raccontando contiene un mistero. Legge, sempre più ubriaca, il diario della figlia, raccontando una solitudine, l'odio della ragazza per lei, una madre che la vorrebbe donna di successo, magari velina, e che non accetta la banalità di una vita normale. In un'ora di bella tensione arriviamo a scoprire, prima attraverso macchie rosse sui vestiti che indossa, poi con le parole, il delitto, quei colpi inferti alla ragazza rea di amare un nordafricano, all'impazzata, alla cieca. La regia di Nicola Pistoia è essenziale; l'interpretazione di Crescenza Guarnieri è ricca di sfumature mentali e psicologiche in una voluta uniformità di tono. Il testo, efficace come tutti quelli di questo bravo scrittore, assegna però al personaggio una coscienza maggiore di quella che potrebbe verosimilmente avere, trasformandosi un po' troppo spesso nella voce di un autore che ci porta in modo lievemente esplicativo dentro una marginalità esemplare. *Massimo Marino*

Una Gatta che non scotta

LA GATTA SUL TETTO CHE SCOTTA, di Tennessee Williams. Traduzione di Gerardo Guerrieri. Regia di Francesco Tavassi. Scene di Alessandro Chiffi. Costumi di Mariarosaria Donadio. Luci di Luigi Ascione. Con Mariangela D'Abbraccio, Luigi Diberti, Isa Barzizza, Paolo Giovannucci, Antonio Fazzini, Maurizia Grossi, Francesco Tavassi. Prod. Compagnia delle Indie Occidentali s.r.l., ROMA.

Il testo è uno di quelli capaci di contenere mondi interi, individuali, sociali, storici, di disegnare dinamiche nel

tempo e dello spazio, di attivare paradigmi antropologici. I personaggi, di quelli che si usa chiamare "a tutto tondo", complessi, stratificati, policromi. Alle spalle, una tradizione rappresentativa, teatral-cinematografica, consumata. Accettare la sfida, in questi casi, significa sempre accettare un rischio. E talvolta, come qui accade, l'innovazione non premia. Non convince la scena metallica, futuristica, né la scelta di colori neutri, grigi-avorio-bianco, che immergono tutto in una luce lunare, assai poco conflittuale. La regia, dal canto suo, non riesce a portare, dentro, sul palco, quello che sta fuori, e, tra le due chiavi sempre presenti ed equilibrate in Williams, predilige quella del potente realismo a quella dell'astratta poesia, finendo per smorzare il conflitto tra le opposte dimensioni. L'esito è quello di decontestualizzare la rappresentazione da un momento storico e da un ambiente sociale, conservando solo la dimensione dell'individuo. Così quel togliere il velo delle ipocrisie, quel reciproco ferirsi e farsi del male anche senza volerlo, il dramma doloroso della rivelazione, sono ridotti a poco più di un continuo litigio. Infine, ciò che più conta, lo scandalo sociale, quell'omosessualità palese che mente a se stessa, non si trasforma in tragedia, come dovrebbe accadere in una drammaturgia in cui il senso del tragico è stato trasferito dalla mitologia al contesto socio-familiare, facendo di questo, pur nella sua grettezza, referente assoluto e unità di misura del mondo. Così, nonostante gli sforzi degli interpreti la tensione langue, e la confessione di Brick si stempera quasi in un pettegolezzo. Momenti efficaci si vivono in alcuni confronti a stret-

to giro tra moglie e marito, tra padre e figlio. Ottimo Paolo Giovannucci, poco incisivo Luigi Diberti, troppo piagnucolante Isa Barzizza. Mariangela D'Abbraccio centra benissimo il personaggio di Maggie, ha energia e sensualità da vendere, ma resta un po' manieristica. *Simona Buonomano*

Uno Spirito prevedibile

SPIRITO ALLEGRO, di Noel Coward. Regia di Attilio Corsini. Scene di Uberto Bertacca. Musiche di Lilli Greco. Con Giancarlo Zanetti, Maria Rosaria Omaggio, Viviana Toniolo, Anna Lisa Di Nola, Roberto Della Casa, Emanuela Scipioni. Prod. Cooperativa Teatro per l'Europa/Attori & Tecnici, ROMA.

Divertire con eleganza, senza cadute di stile, è segno di sempre più rara maestria e questa messa in scena, equilibrata e garbata, si avvicina di certo allo scopo, ma alla fine manca l'obiettivo, ed è un peccato. Sarà che la tv ci ha anestetizzati al punto da spostare in avanti "la soglia della risata", come del dolore o dello scandalo, eppure qui qualcosa di più ci si poteva attendere. Il testo è collaudato: la vicenda dell'uomo che per un'incauta seduta spiritica resuscita la defunta consorte, trovandosi così con due mogli, una, quella morta, disinibita più del dovuto, l'altra, la viva, perbenista e autoritaria, avrebbe le carte in regola per mettere in moto una spassosissima commedia, eppure il gioco non decolla. Il risvolto nero della vicenda è debole, ispira la messa in ridicolo delle pratiche paranormali, ma non suggerisce, come avrebbe dovuto, la cifra umoristica dell'insieme. Bisognava meglio inquadrare la caratterizzazione dei personaggi, da gestire, per tutti eccetto forse che per Zanetti, in modo più creativo, personalizzato, meno prevedibile. Gag, giochi di parole, arguzie e provocazioni restano a mezz'aria, mancano di naturalezza o di ispirazione, si rivelano puri meccanismi, sicché la comicità si disperde e stempera, talvolta in una piacevole ironia, talora in un fastidiosa ambiguità d'intenzioni. Maria Rosaria Omaggio ben veste i panni di una scandalizzata signora di classe, ingenua ma non troppo, eppure il perbenismo, tutt'altro che caricaturale, finisce col renderla spesso fuori luogo. Zanetti, spiritoso, malandrino e imbonitore, è quello più a suo agio. Brava ma stereotipata Viviana Toniolo, leziosa Annalisa Favetti, poco incisiva Anna Lisa Di Nola, impacciato Roberto Della Casa. Un intrattenimento simpatico e piacevole, ma né folgorante humour né irresistibile farsa. *Simona Buonomano*



Nella discarica con Eduardo

8 PEZZI INUTILI, scritto e diretto da Antonio Capuano. Scene di Alessio Mancini, Maica Rotondo. Costumi di Francesca Balzano. Musiche di Pasquale Catalano. Suono di Daghi Rondinini. Con Angela Pagano e Ivano Schiavi. Prod. Mercadante Teatro Stabile di NAPOLI.

Sessanta minuti che scorrono veloci e inesorabili verso un finale tragico quanto spiazzante. Otto quadri per tracciare, in un gioco di rimandi, sospesi in una dimensione metateatrale, tra ironia e paradosso, sarcasmo feroce e soluzioni grottesche, un recupero, un confronto - scontro con la tradizione. Un omaggio, quello di Antonio Capuano, a una grande attrice, Angela Pagano, da lui ammirata a teatro nell'interpretazione di *Caro Eduardo*. In *8 pezzi inutili* Asmele, barbona ruvida e malinconica, vive confinata in una putrida discarica, dove dialoga con i fantasmi del passato. Da un malandato magnetofono echeggia sulla scena, disturbata da scrosci, la voce di Eduardo. Schegge sonore diffondono, infatti, battute di *Natale in casa Cupiello*, la commedia il cui protagonista, Luca, fragile e infantile, fugge la realtà dedicandosi con pazienza certosina alla costruzione del suo presepe. Un'esistenza dolorosa, avvelenata dalle sconfitte della vita quella di Asmele. Angela Pagano delinea con prepotente incisività e umorismo amaro, un personaggio con tratti densi di sfumature, in bilico tra farsa e tragedia. Intrigante il gioco delle sovrapposizioni: Angela Pagano è stata formata e plasmata da Eduardo, e tra le sue prime prove d'attrice c'è proprio *Natale in casa Cupiello*, che invade prepotentemente la scena attraverso l'autorevolezza della voce del suo autore. La quotidianità di Asmele viene turbata dall'intrusione di Blyte (Ivano Schiavi) che con cinismo e arroganza si insinua nella sua vita. Asmele e Blyte iniziano ad ascoltarsi e a conoscersi, forse anche ad amarsi. Asmele ridiventa la prima donna di cui vaneggia, rivivendo pezzi del suo sogno perduto. Sulla scia del gioco dei rimandi (Asmele probabilmente è stata un'attrice) si consuma un *Viale del tramonto* nostrano, denso di disfacimento, morte e follia, un viaggio che termina nel sangue, un sogno struggente che si spegne in un incubo lacerante. *Giusi Zippo*

Cirillo/Molière

Intellettuali snob sotto la parrucca niente

Si dischiude il sipario e, senza indugio, veniamo catapultati nel parossismo gestuale e verbale di Enrichetta (Antonella Romano) e Armanda (Monica Piseddu), antagoniste figlie di Crisalo (Giovanni Ludeno), le quali incarnano "semplicemente" lo spirito de *Le intellettuali*: il movimento. Quello che, "a ritmo di *salon*", scandisce ogni minuscolo frammento di conversazione dell'esaltante e raffinata sinfonia linguistica de *Les femmes savantes*. Qui sono mirabilmente riassunti tutti i connotati del teatro di Molière, analista di mali individuali, irriducibile avversario degli snobismi e delle mode culturali. Qui, come ebbe a scrivere Cesare Garboli (sua la traduzione adottata per questo allestimento): «Il vero protagonista è il teatro stesso: che non sta mai fermo». E sebbene il pretesto narrativo della commedia si cristallizzi sulla contesa matrimoniale tra Enrichetta e Clitandro (Michelangelo Dalisi), sull'egemonico filosofare di una madre "attorno" alla vita domestica, sulle debolezze di un marito che solo alla fine riesce a trovare, e non per sua volontà, un dignitoso assetto nelle decisioni familiari, ogni parola (detta da tutti e ascoltata da nessuno) contiene in sé il germe della lite e la libertà della contraddizione. In tale girandola di idee (e dialetti) s'intrecciano, quindi, temi affatto epocali quali la condizione e l'istruzione femminile, la sessualità, il rapporto tra cultura, creatività e ragion di Stato. A germinare irresistibilmente, allora, è l'utopia stilistica e creativa di Arturo Cirillo. Come attore, nei panni di un compulsivo Trissottani, che sulla scena trasfonde, con estrema intelligenza, i diversi strati del comico. Come regista, rivelandoli, a loro volta, come matrice di nodi drammaturgici attorno ai quali plasmare personaggi moralmente e psicologicamente policromi, complici anche le "totemiche" parrucche di Gianluca Falaschi e l'invenzione scenografica di Massimo Bellando Randone, con specchi-separé la cui superficie fumé increspata riflette i corpi e i volti dei protagonisti deformandoli come fossero (s)oggetti pittorici di Francis Bacon. *Francesco Urbano*

LE INTELLETTUALI, di Molière. Regia di Arturo Cirillo. Scene di Massimo Bellando Randone. Costumi di Gianluca Falaschi. Luci di Andrea Narese. Musiche di Francesco De Melis. Con Arturo Cirillo, Monica Piseddu, Giovanni Ludeno, Antonella Romano, Michelangelo Dalisi, Rosario Giglio, Salvatore Caruso, Beatrice Ciampaglia, Sabrina Scuccimarra. Prod. Nuovo Teatro Nuovo, NAPOLI - Mercadante Teatro Stabile di NAPOLI - Città di URBINO/Teatro Sanzio e Amat.

Nella pag. precedente Luigi Dibert, Isa Barzizza e Mariangela D'Abbraccio in *La gatta sul tetto che scotta*, di Williams, regia di Francesco Tavassi; in questa pag. una scena di *Le intellettuali*, di Molière, regia di Arturo Cirillo.



Cortocircuiti esistenziali

IL LAVORO RENDE LIBERI, di Vitaliano Trevisan. Regia di Toni Servillo. Scene di Toni Servillo e Daniele Spisa. Costumi di Ortensia De Francesco. Luci di Pasquale Mari. Suono di Daghi Rondanini. Con Anna Bonaiuto, Bruna Rossi, Sara Alzetta, Salvatore Cantalupo, Beppe Casales, Matteo Cremon, Denis Fasolo. Prod. Teatro di ROMA - Teatro Stabile di TORINO - Teatri Uniti, NAPOLI.

Il lavoro rende liberi («Arbeit macht frei») è il beffardo motto che campeggiava all'ingresso di molti campi di concentramento nazisti. Proprio una condizione di (in)volontaria prigionia esistenziale sembra, infatti, accomunare gli ultradicenti personaggi di *Scandisk* e *Defrag*. Entrambi i testi fanno parte dell'opera *Wordstar(s)* - *Trilogia della memoria* e portano la firma del vicentino Vitaliano Trevisan. La similitudine fra l'assoluta razionalità del computer e l'illusoria autonomia di pensiero della mente umana fornisce l'input per quel tragicomico cortocircuito linguistico dal sapore beckettiano (non a caso la *pièce* che completa la trilogia ripercorre gli ultimi giorni di vita del drammaturgo irlandese) di cui questa scrittura sembra nutrirsi. *Scandisk* (la funzione che setaccia l'hard disk per scovare e correggere eventuali errori) vede al centro del dramma tre magazzinieri di una fabbrica del nord-est: Xino, Pelle e Massi. L'atmosfera in cui si muovono è intrisa del grigiore irreale dell'ambiente circostante, ovvero una gelida palude soffocata dalla nebbia, orizzonte metaforico per "il colpo" che farà cambiar loro vita, ma uno decide di rinunciare e lasciare i compagni, chiaramente perdenti in partenza, al proprio destino. Rapidi e incisivi

vi i dialoghi, cadenzati da un lessico quotidiano in dialetto veneto, che trovano in Beppe Casales, Matteo Cremon, Denis Fasolo validi interpreti. In *Defrag* (il riorganizzare la memoria del computer scomponendo e riallineando i dati in maniera più funzionale) parlano una madre e le sue due figlie, ovvero Anna Bonaiuto, Bruna Rossi, Sara Alzetta. Qui, attraverso un'abile "deframmentazione" drammaturgica e registica, gli algidi personaggi "attivano" monologanti *files* di pensiero che lentamente si coagulano attraverso un "flusso di coscienza" altro, dove il non detto, i rimorsi, le illusioni finiscono «per rendere il nuovo vissuto puro o, almeno, sopportabile». *Francesco Urbano*

Nel paradiso dei raccomandati

TROPPI SANTI IN PARADISO, di Tato Russo, anche interprete e regista. Scene di Uberto Bertacca. Costumi de I dominorosa. Musiche di Zeno Craig. Con Justine Mattera, Rino Di Martino, Silvia De Petris, Emanuele Puglia, Antonio Romano, Gianna Coletti, Renato De Rienzo, Katia Terlizzi, Marcello Romolo, Vittorio Cioncalo, Bindo Toscani. Prod. Teatro Bellini, NAPOLI.

Con *Troppi Santi in Paradiso* Tato Russo ha ripreso rinfrescandolo - il che vuol dire attualizzandolo - un suo testo dell'80 dove si assiste prima alle angherie cui è sottoposto Scalognoff, burocrate dal tratto gogoliano, integro e jellato, che deve cedere il passo a funzionari corrotti e trafficanti i quali hanno, a suo svantaggio, molti santi nel paradiso delle raccomandazioni. Finché, stanco di angherie e di soprusi, passa al contrattacco: coinvolto in un week-end di mafia e di lussuria in un albergo che è la copia italiana dell'Hotel del Libero Scambio di Feydeau, reagisce alle angherie e ai soprusi con il più classico dei metodi: il ricatto. Scopercchiando gli altarini dei superiori, dei rivali in carriera e delle rispettive, non illibate consorti. Gli effetti della conversione al sistema del mite Scalognoff non tardano a manifestarsi: ottiene la

meritata e prima negata promozione, continua la sua irresistibile ascesa ai vertici della burocrazia, partecipa alla saga bordellistica dei privilegi, fa cadere nelle polvere i suoi avversari e finisce per diventare un onnipotente prefetto riverito e temuto. Una farsa tutta da ridere (ma un po' per non piangere) dove coabitano la sceneggiata napoletana, la *pochade* francese, la satira di costume, il grottesco. Non si deve pretendere, in tutto questo, coerenza di stile, anzi il divertimento nasce proprio da una comicità barocca. Dopo una *mise en place* delle situazioni un po' lenta, la commedia trova un suo irresistibile ritmo à *la diable* quando gli assatanati personaggi si ritrovano nell'albergo "alla Feydeau" dove, in uno sbattere di porte e in un continuo rovesciamento di situazioni la *pochade fin de siècle* veleggia verso il teatro dell'assurdo. Operazione ardua, ma riuscita grazie alle invenzioni registiche e alla bravura degli interpreti. E qui va detta la lieta sorpresa rappresentata dalla Marilyn Monroe italo-americana Justine Mattera che - uscita dal dolcissimo circuito televisivo di Limiti - assume il ruolo di una elettrizzante troietta che frequenta i ministeri e per aguzza *verve*, disinibita allegria e autoironia caricaturale disegna una *beauté* da oca giuliva che è uno spasso. E poi ci sono Marcello Romolo e Vittorio Cioncalo, che s'abbandonano a virtuosismi patafisici sull'antico tessuto della sceneggiata napoletana: irresistibili. E da elogiare tutti gli altri, in particolare Antonio Romano, Emanuele Puglia, Rino Di Martino, Katia Terlizzi, Silvia De Petris. *Ugo Ronfani*

Lotto, amore e fantasia

NON TI PAGO, di Eduardo De Filippo. Regia di Luigi De Filippo. Scene e costumi di Aldo Buti. Con Luigi De Filippo, Luisa Esposito, Maria Lauria, Paolo Pierantonio, Roberto Albin, Salvatore Felaco, Luca Negroni, Annamaria Santoro, Ernesto Mignano, Elena Lamberti, Rita Mussomeli. Prod. I due nella città del sole, NAPOLI - Teatro Augusteo di NAPOLI.

La commedia, ora ripresa dal figlio di Peppino con il beneplacito del figlio di Eduardo, risale alla vigilia del secondo conflitto mondiale e ha il suo epicentro nella passione tipicamente napoletana per il gioco del lotto e per il suo contorno di superstizioni, rivalità e luoghi

In questa pag. una scena di *Troppi santi in Paradiso*, di e con Tato Russo; nella pag. seguente Lorenzo Grijesnes in *Il figlio di Gertrude*, regia di Julia Varley.



comuni. L'attrazione di Luigi per la pièce dello zio Eduardo si spiega innanzi tutto con la caratterizzazione irresistibile dell'invidioso e prevaricante protagonista, ma si affida soprattutto ai ricordi del figlio d'arte conquistato fin dall'infanzia dalla bravura istrionica di papà e zii. Per questo si accolla i panni dell'invadente Ferdinando Quagliolo, titolare di un banco del lotto e giocatore accanito quanto sfortunato, al punto di detestare l'opposta sorte benevola di cui beneficia il suo giovane collaboratore Mario Bertolini, che alla fortuna al gioco accoppia l'amore ricambiato per la figlia del suo datore di lavoro. La corale commedia in cui si rispecchia la più autentica anima napoletana con i suoi paradossi, dispetti, incongruenze prende il titolo dalla decisione soperchiatrice di don Ferdinando di non pagare al suo impiegato una vincita milionaria, sequestrandogli addirittura la quaterna con i numeri fatali, suggeriti al vincitore dall'apparizione in sogno del fantasma del padre di Ferdinando. Nella sfida improponibile si lacerano i rapporti di Ferdinando con la sensata moglie e con la figlia, coinvolgendo in sovrappiù un disorientato avvocato, l'ancora più perplesso parroco e gli scandalizzati coinquilini. La puntigliosa regia dello stesso protagonista registra il turbinoso contorno tratteggiato dall'eccellente compagnia, ma i finali applausi sono soprattutto per il suo prepotente Ferdinando che alla fine si riscatta "regalando" al fidanzato della figlia i milioni della fortunata vincita. *Gastone Geron*

Blob danese-napoletano

IL FIGLIO DI GERTRUDE. UNA STORIA DI NAPOLI, di Lorenzo Gleijeses e Julia Varley. Regia Julia Varley. Luci di Fausto Pro. Con Lorenzo Gleijeses. Prod. Teatro Stabile di Calabria, CROTONE.

Far "reagire" *Amleto* di William Shakespeare, *Hamletmaschine* di Heiner Müller, *Mal-d'-Hamlé* di Enzo Moscato, *Mamma. Piccole tragedie minimali* di Annibale Ruccello, *Una storia in Danimarca* di John Updike con la bandiera e i cori da stadio del Napoli, "o pazzariello", le canzoni di Pino Daniele e degli Almamegretta può non bastare ad avvicinare due orizzonti cul-

Napoli

Un deludente *Fidelio* per Servillo e Paladino

La proverbiale puntualità dell'inizio degli spettacoli del Teatro di San Carlo di Napoli, per una sera, è stata compromessa dalla legittima protesta dei ballerini dell'ente lirico che, saliti sul palcoscenico, hanno contestato la dichiarata intenzione della sovrintendenza di voler sopprimere la Compagnia di Balletto e di non studiare, piuttosto, strategie di produzione capaci di renderla un settore attivo. Ennesimo segnale della gravissima crisi in cui versano i teatri d'opera, e non soltanto loro. Quando finalmente si apre il sipario sul *Fidelio*, ciò che subito s'impone all'attenzione degli spettatori è una scena caratterizzata da elementi espressivi essenziali, realizzati con tratti decisi nella loro allusività. I "segn" di Mimmo Paladino si susseguono nella loro

immediata riconoscibilità; con spirito metafisico, forme cristallizzate in istanti senza tempo mostrano l'essenza delle cose: dalla freccia incisa sulla parete di fondo della scena, che sembra indicare l'inizio dell'azione, alla gigantesca testa, posta con il profilo sulle tavole del palcoscenico, quasi a voler testimoniare l'inesorabile caduta dell'uomo nelle spire della brutalità e della sopraffazione, dall'enorme campana, simbolo del cadenzato fluire del tempo, alla lunga e ripida scala che conduce nelle carceri oscure e prive d'aria. Ma il dramma della segregazione, dell'ingiustizia, dell'utopia della libertà, degli inviolabili diritti dell'uomo, non può esaurirsi in pochi segni allusivi, per quanto suggestivi. La romantica potenza della musica di Beethoven, come pure la tensione drammatica che pervade la vicenda di Florestano, ingiustamente segregato, e della sua "fedele" consorte, che a sua insaputa lo assiste in abiti maschili da aiuto carceriere, non emerge del tutto nell'allestimento di Servillo, un po' sotto tono dal punto di vista della drammaturgia della scena. *Stefania Maraucci*

FIDELIO, opera in due atti su libretto di Joseph Ferdinand Sonnleithner e Georg Friedrich Treitschke. Musica di Ludwig van Beethoven. Direttore Tomas Netopil. Regia di Toni Servillo. Scene di Mimmo Paladino. Costumi di Ortensia De Francesco. Maestro del coro Marco Ozbic. Luci di Cesare Accetta. Con Andreas Macco, Eike Wilm Schulte, Jon Villars, Jeanne-Michèle Charbonnet, Stephen Milling, Anna Skibinsky, Michael Spyrès, Carmine Mennella, Francesco Esposito, Vincenzo Miccio, Antonio De Lisio, Federigo Ceci. Prod. Teatro di San Carlo, NAPOLI.



turali e teatrali - quello danese e quello napoletano - estremamente diversi per cultura e linguaggi scenici. Il rischio, concretizzatosi tutto ne *Il figlio di Gertrude*. Una storia di Napoli, presentato da Lorenzo Gleijeses e Julia Varley alla Galleria Toledo, è quello di mescolare in un caotico "blob" luoghi, personaggi e sentimenti evocati da Amleto con i tratti distintivi più scontati della città di Napoli senza renderne evidente, e soprattutto giustificato, il senso. Un'ingenuità perdonabile nel giovane Gleijeses - le cui qualità interpretative, peraltro, sono davvero notevoli - ma francamente un po' meno in una componente "storica"

dell'Odin Teatret. Il dialogo solitario del protagonista con le persone che hanno significato qualcosa nella sua vita, il ricordo del padre morto, fantasma idealizzato da raggiungere o immagine da annientare per poter finalmente crescere, la madre vedova accusata di volersi rifare una vita, la donna amata, derisa per poterla tenere a distanza, l'amico da piangere come un altro morto sono gli elementi chiave del capolavoro shakespeariano rimasti inesorabilmente "orfani" di un'idea registica capace di giustificare il parallelo con "una storia di Napoli". Un'occasione mancata dunque, il cui unico merito sta nell'aver evidenziato le capacità mimiche e gestuali del protagonista come pure la sua capacità di emozionare e di restituire al meglio i momenti di alta poesia citati nello spettacolo. *Stefania Maraucci*

Nei labirinti dell'anima

COMPLEANNO, di e con Damiano Nirchio. Regia di Salvatore Marci. Con Damiano Nirchio e Anna de Giorgio. Prod. Grammelot, BARI.

Una difficile vita di donna quella raccontata da Damiano Nirchio nel *Compleanno*. Stupori di bambina di fronte alle lotte e alle difficoltà di un padre operaio negli anni Settanta, smarrimenti e sensi di colpa per violenze sessuali che presto si trasformano nell'accanimento di tutta una società contro una ragazza diversa, lunghe permanenze in luoghi in cui l'anima e la ragione si perdono. Grazia cerca lontano un equilibrio finalmente da raggiungere e festeggia un compleanno gelido in una città del nord ossessionata dai continui squilli del telefono che le riportano una voce di madre. Una ricorrenza da vivere in solitudine andando indietro in una memoria che spesso vaga in labirinti dolorosi, un viaggio immaginario in treno parlando con uno sconosciuto tanto simile a un fratello. Damiano Nirchio ha scritto *Compleanno* in omaggio a un incontro, quello con una disabile mentale che gli ha raccontato tutta la sua esistenza. Un lavoro lungo per il giovane artista che non ha esitato a mettere spesso tutto in discussione specialmente quando la materia del suo racconto correva il rischio di coinvolgerlo troppo. Ora che

lo spettacolo giunge a una sua definitiva versione svela una scrittura molto promettente che a tratti ricorda *Ella* di Herbert Achternbusch. Nirchio però, al contrario dell'autore tedesco, non affonda nelle viscere della tragedia ma la sfiora soltanto interessandogli più l'umanità del suo personaggio che le offese subite. La messa in scena si immerge in un chiaroscuro molto efficace, in un'ambiguità che alimenta un'atmosfera che si tinge di mistero e di malinconia e si avvale di una studiata interpretazione portata più alla sottrazione che all'accumulo emotivo dimostrandosi esemplarmente misurata. Così l'autore "indossa" il disagio di Grazia rifuggendo da ogni travestimento lasciando che il personaggio femminile si esprima solo, e con più impeto, attraverso il fluire delle parole. *Nicola Viesti*

Lezioni per voce e piano

LEZIONI DI PIANO, di Michele Santeramo. Regia di Carlo Bruni. Con Nunzia Antonino e Daniela Pansini. Prod. Teatro Kismet, BARI - Teatro Minimo, ANDRIA (Ba).

Di solito sono il teatro e la letteratura a fornire ispirazione al cinema, meno scontato è che sia il cinema a costituire fonte di idee per la scena. Queste *Lezioni di piano* devono invece molto al celebre film di Jane Campion ma, grazie a un'intuizione registica tanto semplice quanto efficace, riescono ad assumere una loro autonomia all'insegna di un particolare fascino coniugato ad un rigore minimale. Ecco allora che la storia della silenziosa Ada che, a fine Ottocento, approda in Nuova Zelanda, con figlia e piano al seguito, per sposare un colono e scopre l'amore per il rude Baines, passione che la porterà a una difficile e sofferta emancipazione, diven-



ta il pretesto per una serata di teatro da camera, per un concerto di voce e pianoforte. La drammaturgia di Michele Santeramo individua alcune suggestioni della trama filmica e le riporta con una essenzialità che non rifiuta l'emozione e che disegna, con enigmatica leggerezza, i contorni di una problematica figura femminile. Carlo Bruni sdoppia la protagonista in due immagini speculari che sembrano specchiarsi l'una nell'altra, portatrici ognuna di un linguaggio dei sentimenti: le parole per la brava Nunzia Antonino, tutta tesa ad un lavoro di rarefatta suggestione, la musica per Daniela Pansini alle prese con la celebre colonna sonora di Michael Nyman. Su di un palcoscenico inondato di sabbia l'Ada concertista intreccia suoni che spesso paiono spezzarsi ad evidenziare il sorgere delle passioni mentre l'altra Ada rincorre una memoria le cui tracce ritrova su di un leggio. Una ricerca di equilibrio, di rapporto dialettico tra elementi diversi ma complementari, particolarmente riuscita grazie a un duetto al femminile che funziona benissimo e che, pur soggiacendo alla feconda severità dell'insieme, riesce a trasmettere intensità e una dolce, ma non per questo meno forte, sensualità. *Nicola Viesti*

Un telefono per Camilleri

LA CONCESSIONE DEL TELEFONO, di Andrea Camilleri e Giuseppe Dipasquale. Regia di Giuseppe Dipasquale. Scene di Antonio Fiorentino. Costumi di Angela Gallaro. Musiche di Massimiliano Pace. Luci di Franco Buzzanca. Con Francesco Paoloantoni, Pippo Pattavina, Tuccio Musumeci, Gian Paolo Poddighe, Pietro Montandon, Angelo Tosto, Marcello Perracchio, Alessandra Costanzo, Valeria Contadino, Giovanni Carta, Franz Cantalupo, Giampaolo Romania, Sergio Seminara, Angela Leontini. Prod. Teatro Stabile di CATANIA.

Si affida a uno dei testi più accattivanti e divertenti di Andrea Camilleri, *La concessione del telefono*, lo Stabile di Catania per l'apertura della stagione teatrale 2005/2006. Lo spettacolo, che narra le bizzarre difficoltà di un uomo alla richiesta di una linea telefonica nella Sicilia di fine '800, presenta e mantiene una sua eleganza di toni e cromie a cui Dipasquale ormai ci ha abituati. Non stanca, anzi diverte e depura il testo di quel retrogusto amaro che, invece, alla lettura non si fa attendere. La scena di Antonio Fiorentino, interamente fatta di antichi faldoni d'archivio (la burocrazia che soffoca e annichilisce l'uomo di ogni tempo), sembra ingoiare gli attori. Per essi la costumista, Angela Gallaro, crea fogge ottocentesche impeccabili di abiti di carta stampata, per meglio rappresentarne la natura di uomini sì prigionieri di irragionevoli adempimenti burocratici ma anche tipi surreali. Il pubblico si diverte alle risapute capacità mimico-espressive di attori come Gian Paolo Poddighe (il prefetto Marascianno), Pippo Pattavina (che di personaggi ne interpreta ben sette). Si lascia irretire dalla resa paradossale, perché comica, del mafioso Don Lolò Longhitano di Tuccio Musumeci. Lo spettacolo è fatto di questi due ultimi attori, verrebbe di dire. E Francesco Paoloantoni, il protagonista dell'intera vicenda di Camilleri? Propone le sue tirate comiche conosciute e il pubblico applaude. Ancora una volta siamo alla presenza di una prova teatrale dove, con il consenso del regista, l'attore è l'unico, vero, grande protagonista. È l'attore che viene a trovare ogni sera il pubblico, è da lui che si aspetta proprio quello che Pattavina e Musumeci offrono. Del primo ammira la molteplice e intatta, negli anni, caricatu-

ra di personaggi più disparati, a cui ci ha abituati anche Camilleri. Del secondo, quel suo corpo rinsecchito, prosciugato, l'opposto della convenzionale maschera di mafioso. A quel corpo Musumeci accompagna una voce nasale, due occhi vigili, un paio di baffi a manubrio. Accanto a lui Franz Cantalupo/Gegè, massiccio, mostruoso. Di una mostruosità opposta, questa sì convenzionale, a quella del suo padrone. *Loredana Faraci*

aspettare la seconda metà degli anni Novanta per fare luce sulla strage, allorché furono resi noti i documenti americani provenienti dagli archivi dell'Oss grazie ai quali la strage di Portella della Ginestra fu inserita «al centro del patto segreto tra le forze più potenti di quel momento (i servizi segreti americani, la mafia, la Chiesa e il partito cattolico a essa legata, i resti del fascismo di Salò) in funzione anticomunista, secondo i dettami di una guerra fredda non ancora



Nella pag. precedente Nunzia Antonino e Daniela Pansini in *Lezioni di piano*, di Michele Santeramo, regia di Carlo Bruni; in questa pag. una scena di *Portella della ginestra* di Beatrice Monroy, regia di Gigi Borruso (foto: Rita Crocchio).

Portella, strage di Stato

PORTELLA DELLA GINESTRA, di Beatrice Monroy. Regia di Gigi Borruso. Scene e costumi: di Elisabetta Giaccone. Luci di Pippo Migliore. Con Maria Cucinotti, Gigi Borruso, Matilde Politi, Vito Savalli. Prod. Palermo Teatro Festival - Compagnia dell'Elica, PALERMO.

Trentotto furono in tutto le vittime di quel 1° maggio 1947, falciate da oscure (non tanto) mitraglie e colpi di lupare sul pianoro verdeggianti di Portella della Ginestra. S'erano alzati all'alba i figli e le mogli dei braccianti e dei contadini di tre interi paesi, per festeggiare la festa dei lavoratori. Si erano recati in quella radura felici pure per due motivi: perché il Governo, tramite i "decreti Gullo", avrebbe loro consentito di prendere possesso delle terre incolte e malcoltivate e perché i comunisti e i socialisti avevano vinto alcuni giorni prima le elezioni regionali. Un avvenimento quest'ultimo che era andato di traverso ai governanti di allora, capitanati dai democristiani. Si dovette

dichiarata ma già attiva». Di questo parla *Portella della Ginestra*, il sofferto e vigoroso poema di Beatrice Monroy scandito come una sinfonia in cinque movimenti. Gigi Borruso ne fa uno spettacolo epico, brechtiano, con connotati di "teatro politico" alla maniera di Piscator, riempiendo lo spazio scenico con una cassa che fungerà da carro, cantinelle e grande schermo per proiettare le belle foto di bambini di Letizia Battaglia, quindici sedie, quanti sono stati i morti ammazzati, qui raffigurati da undici incredibili pupazzi realizzati da Elisabetta Giaccone ai quali si aggiungono i quattro bravi protagonisti, oltre allo stesso Borruso, Maria Cucinotti, Vito Savalli e Elisabetta Giaccone con fisarmonica e tammora in veste di folksinger. Uno spettacolo emozionante utile per le giovani generazioni, perché ricordino che Portella della Ginestra fu la prima strage di Stato, prima di Piazza Fontana di Milano, degli eccidi di Brescia e della Stazione di Bologna e tante altre ancora. *Gigi Giacobbe*

saggi

Laura Mariani, *L'attrice nel cuore. Storia di Giacinta Pezzana attraverso le lettere*, Le Lettere, Firenze, 2005, pagg. 618, € 65,00.

La carriera artistica e privata dell'attrice Giacinta Pezzana, vissuta in un periodo di transizione tra i "grandi attori" e i nuovi attori come Ruggeri e la Duse, viene ricostruita attraverso la pubblicazione delle lettere, frutto di un'instancabile ricerca dell'autrice (ne ha reperite circa mille e cento), con accuratissime note ai testi. Rivivono così, attraverso le parole stesse della Pezzana, i rapporti con i capocomici e i colleghi e le sue celebri interpretazioni come *Teresa Raquin* e l'anticonvenzionale *Amleto*. Chiudono il volume alcune preziose fotografie.

Tullio Kezich, *La rivolta degli attori*, Gremese Editore, Roma, 2005, pagg. 124, € 12,00.

Una serie di interventi ripercorre gli anni dal 1966 al 1968 in cui anche il teatro visse un periodo di inquietudine e contestazione dovuto alla rivolta degli attori contro la supremazia del regista e dei teatri stabili. Il "sessantotto" del teatro italiano fu documentato in un'ampia inchiesta giornalistica condotta da Kezich su l'Europeo e che ora, integrata da alcune utili note esplicative, viene riproposta insieme a una riflessione dell'autore sulla "centralità dell'attore" nel processo creativo dello spettacolo.

Franco Perrelli, *Gli spettacoli di Odino, La storia di Eugenio Barba e dell'Odin Teatret*, Edizioni di pagina, Bari, 2005, pagg. 168, € 15,00.

La storia e gli spettacoli di Eugenio Barba e dell'Odin Teatret, raccontati da un critico-spettatore vicino alla più antica e attiva formazione del teatro sperimentale contemporaneo, attraverso testimonianze dirette, fonti scandinave poco note in Italia e le fotografie inedite di Tony d'Urso.

Ekkehart Krippendorff, *Shakespeare politico*, Fazi Editore, Roma, 2005, pagg. 346, € 29,00.

Dal politologo tedesco dodici saggi su altrettante opere di Shakespeare dall'*Amleto* al *Re Lear*, dal *Macbeth* alla *Tempesta*. L'autore, con chiarezza, passione e precisione, analizza i meccanismi ancora attuali della caccia al potere. Shakespeare diventa un pozzo inesauribile di intuizioni in campo politico e i suoi testi offrono risposte inedite e illuminanti. Il libro è arricchito da una prefazione dell'autore che segnala le possibili chiavi di lettura shakespeariane dei tragici fatti storici degli ultimi anni.

Graham Saunders, *Love me or kill me*, Editoria e spettacolo, Roma, 2005, pagg. 295, € 12,00.

Nella collana *Tendenza*, diretta da Rodolfo di Giammarco, il primo studio monografico dedicato a Sarah Kane ripercorre tutti i drammi e le rappresentazioni più importanti della drammaturgia inglese. La prima parte è dedicata a ogni singolo testo, mentre nella seconda parte, oltre a materiali e recensioni finora inedite, figurano interviste a colleghi e professionisti del teatro direttamente coinvolti nelle sue produzioni.

Alessandra Orsini, *Città e conflitto. Mario Martone regista della tragedia greca*, Bulzoni, Roma, 2005, pagg. 150, € 12,00.

Una serie di riflessioni sul percorso condotto da Martone attraverso la messinscena di *Filottete*, *Ultima lettera a Filottete*, *La seconda generazione*, *Persiani* e la trilogia "tebana" di *I Sette contro Tebe*, *Edipo re*, *Edipo a Colono*. Al centro del suo itinerario spiccano le due tematiche della città e del conflitto considerate da Martone lenti d'ingrandimento attraverso le quali la storia dei singoli eroi tragici finisce per segnare quella dei popoli e delle città così da dare origine ai conflitti di ieri e di oggi.

Pier Vittorio Tondelli, *Riccione e la riviera vent'anni dopo*, Guaraldi, Rimini, 2005, pagg. 220, € 30,00.

A vent'anni dall'Assegnazione del Premio Speciale della Giuria della 38ª edizione del Premio Riccione per il teatro, al testo *La notte della vittoria (Dinner Party)* di Tondelli, un libro ne ricostruisce la figura. Curato da Fulvio Panzeri, accoglie il catalogo della mostra "Ricordando fascinoso Riccione", un saggio, un'antologia dello stesso Tondelli che, negli ultimi anni di vita, si è dedicato agli scrittori che hanno soggiornato sulla costa romagnola: da Grazia Deledda a Marino Moretti, da Giovanni Comisso a Filippo De Pisis, da Italo Calvino a Giorgio Scerbanenco, da Alberto Arbasino a Tonino Guerra. Riccione si lega a Tondelli anche oggi con il premio per i giovani autori italiani di teatro under 30 a lui intitolato.

In viaggio per vere storie

***Il Teatro Vagante di Giuliano Scabia*, a cura di Fernando Marchiori. Con scritti di Giuliano Scabia e Fernando Marchiori e di Eugenio Barba, Gianni Celati, Antonio Costa, Massimo Marino, Milano, Ubulibri, 2005, pagg. 282, € 20,00.**

«Una carretta, una barcaccia, una zattera, una baracca disperata e imbrogliona» ma anche un trattore, una navicella, una culla, il Teatro vagante di Scabia ha molte forme, ma non è mai scatola barocca delle meraviglie, in cui a un certo punto della storia si è rinchiuso il gioco teatrale. Quasi l'edificio teatro fosse un vaso di Pandora colmo non dei mali ma delle storie, dei sogni delle fantasie, dei miti umani, e Scabia avesse deciso di scoperciarlo liberandone gli spiriti antichi dei comici girovaghi e scavalcamontagne. E con loro si è messo in cammino e non per andare a raccontare storie ma per cercarle, le storie che, dice, stanno sotto i nostri piedi. E, come tutti gli eroi da fiabe, cammina, cammina, cammina... ha incontrato periferie urbane, fabbriche, ospedali psichiatrici ma si è anche inoltrato per boschi, ha valicato montagne, alla ricerca di storie vere e per sperimentare «come il teatro può risorgere dovunque, magari anche sul bordo di un'autostrada». Leggetelo questo libro, che Marchiori ha curato in occasione dei trent'anni dell'intervento di Scabia a Mira nell'ambito della Biennale di Venezia 1975. Vi troverete un'altra Italia, ancora non fatta prigioniera dell'elettrodomestico tv, percorsa da strade sulle quali un teatro vagante può ancora inoltrarsi inseguito da ragazzini in bicicletta e in cui i passanti sono ancora disposti a farsi tentare dai diavoli dello zazzo Scabia, dai grandi, spessi e neri occhiali, la lingua da poeta angelico, e sanno ascoltare le vicende di Briganti Musolino e Gorilla Quadrumani. Oggi lo scrittore che, secondo la felice definizione di Citati, è stato autore di «ricerche sull'animazione del mondo», e la cui chioma si è fatta bianca ma è rimasta folta di «fantastiche visioni», preferisce alla ruote le proprie gambe, ai palcoscenici ambulanti i rami forti degli alberi, alle strade sentieri inerpicati in qualche entroterra nostrano. E va in cerca dell'«intonazione fra il progetto umano e quello del mondo in cui stiamo camminando». Chi lo vuol seguire, si metta buone scarpe. *Roberta Arcelloni*



Tutto il teatro svizzero

***Il dizionario teatrale svizzero*, Chronos Verlag, Zurigo, 2005, pagg. 2168, 3 voll., € 130,00.**

3600 lemmi enciclopedici in 4 lingue, 800 fotografie, 2168 pagine create dall'Istituto di Studi Teatrali dell'Università di Berna in otto anni di intenso lavoro costituiscono il *Dizionario teatrale svizzero*, opera unica nel suo genere. Si tratta, infatti, della prima trattazione complessiva della scena teatrale elvetica del passato e del presente. Ogni artista, compagnia, teatro, istituzione vi è trattata nella lingua d'origine. Tra le pagine del Dts è così possibile spaziare dall'articolo in francese dedicato a Benno Besson, a uno studio in tedesco sul teatro in carcere (*Gefangenentheater*), passando per testi in italiano e romancio. 230 voci (scritte da quasi 30 diversi autori) sono dedicate alla Svizzera italiana così da presentare il lavoro degli artisti della regione, scoprendo anche una ricchezza inaspettata nelle arti sceniche in Ticino e Grigioni italiani. La redazione italiana è stata diretta da Pierre Lepori, che sottolinea la complessità di unire quattro culture, quattro mondi e modi di concepire il teatro assai diversi.



a cura di Albarosa Camaldo

Le Memorie incomplete di Strehler

Giorgio Strehler, *Memorie. Copione teatrale da Carlo Goldoni*, Casa Editrice Le Lettere, Firenze, 2005, pagg. 295, € 35,00.

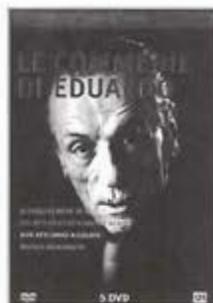
Giorgio Strehler vi lavorò per molti anni senza giungere mai a una versione definitiva e il suo desiderio di portare in scena i *Memoires* di Goldoni rimase, alla lettera, nel cassetto. Ecco ora la pubblicazione del testo, grazie al riordino degli appunti del regista da parte di Stella Casiraghi, da tempo addetta all'Archivio Storico del Piccolo Teatro, e a Siro Ferrone, direttore della collana Storia dello spettacolo. Goldoni è stato fondamentale per l'attività registica di Strehler che, nel corso degli anni, come analizza Ferrone nello studio introduttivo, ne mette in scena diverse commedie, in una sorta di «identificazione con il poeta 'riformatore', tradito dalla storia e dai suoi detrattori». Del resto è il regista stesso a scrivere: «nel drammaturgo veneziano ho cercato e trovato, come in uno specchio, i riflessi già scritti del mio lavoro teatrale, il preludio della riforma teatrale, le analogie di un medesimo destino, la forza prepotente di un'identica vocazione fatta di cuore e intelligenza. Tutti e due siamo vissuti a cavallo di due civiltà, di culture, di due mondi, sull'orlo della rivoluzione sociale, con un forte anelito alla trasformazione del mondo». La prima stesura del copione risale al 1968, un momento di profonda crisi nei rapporti fra il Piccolo Teatro, Paolo Grassi e Strehler e la sua continua rielaborazione lo accompagnerà fino agli ultimi giorni di vita. Ed è proprio seguendo questo lungo percorso che la Casiraghi ha trascritto il copione, integrandolo con note (che riportano anche i nomi dei possibili interpreti), lettere, interviste rilasciate in quell'arco temporale. In appendice sono riportati "il piano di lavoro del copione" diviso in scene, alcune fotografie e la trascrizione della "lezione goldoniana" tenuta da Strehler presso l'Università di Firenze nel 1993 in occasione del decennale della scomparsa di Ludovico Zorzi.



Tutto Eduardo in dvd

Le commedie di Eduardo, a cura di Antonella Ottai e Paola Quarenghi. Coordinamento di Luca De Filippo. 01 Distribution, cofanetto con 14 dvd, € 187,99 (disponibili anche in cofanetti di 4 e 5 dvd).

La collana dedicata al teatro di Eduardo in televisione, a cura di Antonella Ottai e Paola Quarenghi e coordinata da Luca De Filippo, prosegue le proprie pubblicazioni. Dodici i titoli fin qui usciti che arrivano fino alla fine degli anni Quaranta, quando con *Le voci di dentro* l'autore conclude una stagione intensa e straordinaria. Oltre alle opere più celebri - *Napoli milionaria*, *Filumena Marturano*, *Le voci di dentro* - sono presenti anche sei telefilm realizzati nel 1956, che dopo la prima messa in onda non sono stati più riproposti e non avevano mai avuto un'edizione home video. Per lo più atti unici, farse e sketch del repertorio degli anni Trenta, poco rappresentati nel secondo dopoguerra. Una piccola rarità che non poteva mancare in un'edizione organica del teatro audiovisivo di Eduardo. La Collector's Edition è accompagnata da contenuti extra, il cui indice è articolato in *Pensieri*, *Vita della commedia*, *Galleria fotografica e scenografica*, *Teatrografia*. I *Pensieri*, una sorta di omaggio a Eduardo da parte di vari attori, che leggono brani di diari, poesie, brevi racconti. La *Vita della commedia* ricostruisce attraverso documenti spesso inediti, filmati d'epoca, testimonianze dirette, materiale iconografico, la genesi dei testi e la loro fortuna nel tempo, adattamenti per il piccolo e grande schermo e le messe in scena ad opera di altre compagnie, in Italia e all'estero.



testi

William Shakespeare, *Essere o non essere*, Einaudi, Torino, 2005, pagg. 250, € 9,80.

Un volume per tutti gli appassionati della poesia teatrale shakespeariana e un prontuario per i giovani che sognano di intraprendere la carriera dell'attore teatrale. Nella traduzione di Cesare Vico Ludovici, centotrenta monologhi, curati da Guido Davico Bonino, con ricche note esplicative.

Natalia Ginzburg, *Tutto il teatro*, Einaudi, Torino, 2005, pagg. 500, € 19,00.

Per la prima volta l'intera opera teatrale della Ginzburg. Dodici pièce fra cui due inedite: *Cormorano*, scritto prima di morire, e la traduzione di *L'albergo del libero scambio* di Feydeau, fatta all'inizio della sua carriera teatrale. Curato da Domenico Scarpa, il libro è corredato di note ai testi, postfazione e fortuna teatrale della drammaturga (fra i registi che l'hanno messa in scena Visconti e Salce).

Franca Valeri, *Animali e altri attori. Storie di cani, gatti e altri personaggi*, Nottetempo, Roma, 2005, pagg. 169, € 13,50.

Oltre a essere un mostro sacro del cinema e del teatro, Franca Valeri è una scrittrice piena di grazia e di stile che, in questo libro, raccoglie una galleria di ritratti di cani, gatti e di esseri umani: sfilano così, come su un palcoscenico, tra gli altri la nobile Camilla che leccava il gelato del suo illustre padrone Luchino Visconti e alcuni esemplari di cani da teatro che scortano le attrici. Costruiti con fine ironia i ritratti si affiancano a quelli dei loro padroni e a tutto il piccolo mondo di figure che ruota attorno agli artisti.

Lionello Turrini, *Teatro, Sebegraf, Arese*, 2005, pagg. 190, € 10,00.

La terza raccolta di un appassionato di teatro, regista dei suoi lavori e insegnante per i laboratori teatrali nelle scuole medie e superiori e nella scuola di teatro Città di Arese. Alcune commedie sono in dialetto milanese.

Aurora Marsotto, *Ballerina... si diventa!*, Piemme Junior, Casale Monferrato, 2005, pagg. 107, € 7,50.

Da una giornalista, ballerina e grande appassionata di danza la continuazione di *Da grande farò la ballerina* (Piemme Junior, 2003) sui problemi familiari, le amicizie di una adolescente con il sogno di diventare ballerina. In un linguaggio semplice e accattivante il mondo della danza - con la tensione per gli esami di ammissione alle prestigiose scuole professionali, le estenuanti prove - si meschia con le aspirazioni giovanili. Divertenti anche i disegni che illustrano con ironia i momenti salienti del racconto.

multimedia

Daniele Luttazzi, *Bollito misto con mostarda*, Feltrinelli, Milano, 2005, pagg. 96, dvd 110', € 16,00.

Nel dvd lo spettacolo diretto da Franca De Rosa che Luttazzi porta nei teatri italiani dal 2004 toccando diversi temi come la politica, il terrorismo, la guerra, il sesso. Nei contenuti extra il videoclip di Luttazzi che canta *Money for dope*. Il libro allegato è *I giardini dell'epistassi*.

Giorgio Gaber-Sandro Luporini, *Storie del Signor G.*, libro e due dvd, Edel, 2005, € 26,00.

Esce in due dvd l'opera omnia di Gaber con canzoni e monologhi in oltre quattro ore di filmati, dagli esordi alla fine degli anni Ottanta. Il progetto, nato dalla collaborazione tra l'Associazione Culturale Giorgio Gaber, RadioFandango e Nun Flower, ripropone il materiale che era stato pubblicato in un cofanetto vhs esaurito in un giorno e mai ristampato. Il libro allegato, con una prefazione di Walter Veltroni e un commento di Vincenzo Mollica, contiene la trascrizione integrale del repertorio contenuto nei due dvd.

Moni Ovadia, *Oylem Goylem*, Einaudi Stile Libero, Torino, 2005, pagg. 100, dvd 120', € 22,00.

Portato in scena per la prima volta nel 1993, con il sottotitolo *Vademecum teatrale e musicale di un ebreo errante*, pubblicato ora in dvd fa rivivere le parole e i canti di quella cultura yiddish sterminata dai nazisti e ora recuperata. Ovadia, circondato dai suoi musicisti, spazia dal racconto sapienziale, alla storiella, alla canzone, muovendosi con disinvoltura da un registro struggente a uno umoristico, coniugando la cultura popolare con la tradizione ebraica dei Roth, dei Singer, fino a Woody Allen. Nel libro allegato il testo dello spettacolo.

KITSCH HAMLET



di Saverio La Ruina

Testo segnalato al Premio Ugo Betti
per la drammaturgia 2005

Un interno di una casa popolare, tipico esempio dell'edilizia degradata e incompiuta dell'Italia meridionale. Risaltano gli elementi kitsch e dozzinali dell'arredo. Sulla parete di fondo, rivestita da una squallida carta da parati, c'è una porta che dà in una camera da letto. Da ogni angolo spunta la faccia di Padre Pio insieme a santi, madonne, fiori e lumini perennemente accesi. I tre fratelli siedono stravaccati. Enzo e Giovanni sul divano e Giuseppe sulla poltrona. Hanno l'aria da fighetti. Sono vestiti griffati dalla testa ai piedi. Ogni tanto aggiungono dettagli dei loro vestiti firmati,

tirano in su il collo della camicia, sistemano un particolare perché si noti meglio. Enzo tira fuori il cellulare. Appena lo vede, Giovanni sguaina il suo e fa sentire la sua suoneria molto trendy. Enzo trattiene il fastidio e fa un'aria di sufficienza. Dopo un po' si sente un'altra suoneria, quella del cellulare di Giuseppe. Anche questa molto trendy. Enzo cerca di dissimulare il fastidio che gli aumenta. Incapace di trattenersi, accende la sua suoneria che risulta troppo normale. A Giovanni e Giuseppe scappa da ridere. Enzo la spegne. Poi ci ripensa e la riaccende di nuovo. Gli altri due scoppiano a ridere. Vedendo poi però che il giochino non finisce cominciano a innervosirsi. Enzo continua a far suonare la suoneria con aria di sfida. L'atmosfera diventa pesante. Giovanni allunga il braccio verso il cellulare, ma Enzo lo blocca. Giuseppe si alza e va verso il cellulare, ma Enzo gli ostruisce il passaggio. Si sfiora lo scontro fisico. Poco prima che la situazione esploda, arriva la madre su una sedia a rotelle.

Madre - La volete spegnere 'sta cosa che mi fa male la testa.

Enzo - (Spegnendo la suoneria) Mi stavano chiamando.

Madre - Lo volete il caffè? (I principini grugniscono di sì e la madre va a preparare il caffè. Si sente un canto. I fratelli si allarmano. Bussano alla porta di casa. I fratelli fanno silenzio. Bussano ancora. Innervosito, Giovanni scatta verso la porta)

Enzo - (A Giovanni) Non ci siamo, Giovà.

Giovanni - Non ci siamo, non ci siamo. (Esce. Dopo un po' rientra. Enzo lo guarda interrogativo)

Giovanni - (Con gesto di vittoria) Se n'è andata!

Enzo - Mamma se ne è accorta?

Giovanni - No. (Risiede)

Enzo - Tutti i santi giorni, oh, tutti i santi giorni. Che voleva? (Giovanni indica la porta della camera da letto sulla parete di fondo) Sempre là con la testa. Sempre là col cervello.

Giovanni - Per quello che gli è rimasto di cervello...

Giuseppe - Che a quell'altro pure...

Enzo - Si sono trovati.

Giovanni - Almeno quello non fa casino in mezzo alla strada.

Enzo - Meglio chiuso in una camera a vita? (Si alza e si avvicina alla porta sulla parete di fondo, parlando forte) Come lui, chiuso in una camera... (Gli altri due gli fanno segno di non urlare) Non me ne frega niente che sente... (Tornando a sedere) Almeno quella canta...

Giuseppe - Com'era vestita?

Personaggi

Enzo, fratello di Amleto

Giuseppe, fratello di Amleto

Giovanni, fratello di Amleto

Ofelia, fidanzata di Amleto

Madre, madre di Amleto

Enzo - Ma perché, t'interessa? La possiamo far entrare se vuoi. Giovà, falla entrare. (Giovanni si alza, Enzo lo blocca) Giovà, stavo scherzando. (Dopo un po') E com'era vestita?

Giovanni - Una delle solite varianti.

Enzo - Quale variante?

Giovanni - Che teneva? La minigonna corta che come si siede si vede tutto, le scarpe rosse, quelle larghe che le esce il piede di fuori, con i tacchi alti... (Rientra la madre col caffè. Serve prima Giuseppe. Enzo ne è infastidito. Poi serve Enzo, infine Giovanni)

Giovanni - Perché non ci hai messo la panna? Lo sai che mi piace con la panna. (La madre esce, torna con la panna e gliela spuzza nel caffè. I fratelli bevono)

Madre - È buono? (I tre grugniscono di sì) La volete la ciambella? (Grugniscono ancora di sì e lei esce di nuovo. Ritorna con la ciambella. Serve prima Giuseppe, poi Enzo e Giovanni)

Enzo - Mà, me lo spieghi perché le cose le porti prima a Giuseppe? Ma sempre, eh? Prima il caffè, mò la ciambella...

Madre - Era più vicino.

Madre - Alla cucina?

Madre - Eh.

Enzo - Però diventa n'abitudine e non è giusto. (La madre esce) Però io alla ragazza mia non la farei vestire in quel modo.

Giuseppe - Perché?

Enzo - Come perché, non l'hai vista? Pare 'na puttana.

Giovanni - È pure perché non ci sta con la testa.

Enzo - Ho capito che non ci sta con la testa, ma chi la vede che pensa? Tutti sanno ch'è fidanzata con nostro fratello. Si dovevano pure sposare.

Giuseppe - Ma la fidanzata tua quando me la fai conoscere?

Enzo - La fidanzata? Quale fidanzata? (Lancia a Giuseppe il cellulare) Tè, scorri 'st'elenco, fatti gli occhi. Queste sono buone solo per una cosa. Fino a quando non trovi quella giusta. Quella te la sposi e ci fai solo i figli.

Giuseppe - (Guardando la rubrica del cellulare) E 'sta Gisella chi è?

Enzo - (Compiaciuto) Gisella? L'hai trovata? È la sorella di un compagno (guarda Giovanni) tuo di classe... Però zitti, ch'è fidanzata.

Giuseppe - È 'na bella ragazza?

Enzo - È 'na bella ragazza? È fidanzata da tre anni. È bella per scopare... Giovà, ricordati, le ragazze ci

stanno tutte, fanno tutte le santarelle, che tengono i principi... L'unica che non è puttana è mamma... se qualcuno parla male di mamma lo metto sotto i piedi...

Giovanni - Mamma è la prima donna.

Enzo - È l'unica... Ohi mà, mà, vieni a darci un bacetto. (Entra la madre)

Madre - Che c'è?

Enzo - Dacci un bacetto... (La madre bacia prima Giuseppe e poi gli altri due. Enzo ci rimane male. La madre lo accarezza)

Madre - Lo vuoi un poco di amaro? (Enzo annuisce. La madre esce).

Enzo - (A Giuseppe) Siediti là. (Indicandogli il posto di Giovanni) Ti ho detto siediti là. Giovà fallo sedere. (I due si scambiano di posto. La madre rientra dal lato di Giuseppe e anche questa volta lo serve per primo)

Enzo - (Scattando in piedi) Ohi mà, mò mi fai incazzà.

Madre - Che c'è?

Enzo - Ancora a lui servi per primo? Era seduto là e sei andata là, è seduto qua e lo servi qua...

Giuseppe - Ci vuole fortuna.

Enzo - Ma che fortuna e fortuna... Ti credi il preferito di mamma... il cocco... e n'approfitti pure... (Gli dà uno schiaffo. Giovanni lo blocca) Non le devi alzare le mani, hai capito che non le devi alzare le mani... (Bussano. I tre si bloccano. Bussano ancora)

Madre - Giovà, vai ad aprire. (Giovanni va alla porta. Torna e guarda la madre) È lei?

Giovanni - Chi poteva essere, mà?

Madre - No, no, non ci voglio parlare. (Giovanni va di nuovo alla porta e ritorna).

Giovanni - Insiste, ohi mà... piange, è disperata. Che faccio? La faccio entrare, sì o no?

Madre - Ma che vuole?

Giovanni - Lo sai che vuole, chiede sempre di... coso... m'hai capito.

Madre - Falla entrare.

Giovanni - Con quella cosa addosso? Lo sai come va girando...

Madre - Falla entrare lo stesso. (Giovanni va ad aprire)

Enzo - E no, mà, però ogni santo giorno. (Entra Ofelia in evidente stato alterato. Trascinandosi dietro il coperchio di una bara, cerca disperatamente in tutti gli angoli della stanza)

Ofelia - Amleto... Amleto...

Madre - Non c'è.

Ofelia - Amleto dov'è...

Enzo - Non c'è!

Ofelia - Amleto dov'è...

Enzo - Qua, nella tasca...

Ofelia - Amleto... Amleto... (Dopo aver creato grande scompiglio nella stanza, si dirige verso la porta sulla parete di fondo. I fratelli le scattano davanti e le impediscono di entrare. Disperata, corre a nascondersi sotto la bara. La madre fa segno ai figli di uscire, poi si avvicina a Ofelia e bussa sul coperchio della bara)

Madre - (Chiamandola con delicatezza) Ofelia. (Alza il coperchio e la scopre. Ofelia si avvinghia alla bara, poi la accarezza. Canta una canzone d'amore popolare, infine esce portandosi la bara sulle spalle. La madre esce dietro di lei. Ritorna con un vassoio

pieno di cibo ed entra nella camera sulla parete di fondo. Rientrano i tre fratelli)

Giovanni - Comunque ti faccio vedere la cassetta, non hai ragione tu.

Giuseppe - Guarda ch'è come ti dico io.

Enzo - Giovà, per una volta tiene ragione lui.

Giovanni - Ma che stai dicendo? Vediamo la cassetta e poi ne parliamo.

Enzo - Ce l'abbiamo?

Giovanni - Guarda che Costantino non l'ha mai mandata affanculo a quella.

Giuseppe - E invece ce l'ha mandata.

Enzo - Secondo me ha ragione. Ma la teniamo la cassetta?

Giovanni - Sì.

Enzo - E vediamola. È inutile che stiamo a parlare. (Giovanni fa partire la cassetta) Ma mamma? Màm!

Giovanni - (Guardando le immagini) Guarda, guarda, lo vedi che sono andati al negozio?

Enzo - Ho capito che sono andati al negozio. È dopo che l'ha mandata affanculo. Comunque tiene ragione Costantino.

Giovanni - Sì, lei è stata stronza.

Enzo - Quindi la pensi come me?

Giuseppe - Ma perché è stata stronza?

Enzo - Come perché?

Giuseppe - Metti che n'amica mia non è stata bene, io sono andato da lei, tu non mi trovi a casa, che fai, l'incazzi?

Enzo - Ma che significa? Ma scusa, stai con me, devi farmi uno squillo, guarda che sto andando a fare questa cosa, punto.

Giovanni - Non è che ci devi spendere i milioni.

Giuseppe - E secondo te uno per ogni cosa deve chiamare?

Giovanni - Che vuol dire per ogni cosa?

Enzo - Mi fai girare le palle tu che dici sempre minchiate. Sì, per ogni cosa deve chiamare.

Giuseppe - Quindi pure quando va al bagno deve chiamare?

Enzo - Sì, pure quando va al bagno. Anzi, a maggior ragione. Se io chiamo e sta facendo la doccia e non mi può rispondere io mi preoccupo. Se non lo so. Me lo deve dire, guarda che sto andando a fare la doccia. Le donne ci stanno ore.

Giuseppe - Che stai di...

Enzo - Ma sta' zitto. Guardati la televisione e imparati qualcosa.

Giuseppe - Ma...

Enzo - Sta' zitto, parli sempre.

Giuseppe - Azzo...

Enzo - Ma mamma dov'è?

Giuseppe - E se uno è senza soldi nel telefonino? Non può capitare?

Enzo - No, non può capitare, va bene?

Giovanni - Non può capitare, se uno sta insieme a un altro deve avere l'attenzione, è un obbligo, è un obbligo, hai capito che è un obbligo quando si sta insieme?

Enzo - Non è che è così. Se scopiamo, scopiamo e basta, ma se stiamo insieme dobbiamo stare insieme e basta.

Giuseppe - Ah sì? Allora ti faccio un altro esempio. Metti caso che tu stai con una ragazza che non tiene il telefonino...

Enzo - A parte il fatto che stai partendo da un presupposto allucinante, che la mia ragazza non tiene il

AUTOPRESENTAZIONE

AMLETO e i suoi fratelli

La vicenda è ambientata in una tipica costruzione non finita della provincia calabrese, in un contesto degradato e pervaso di sottocultura di massa. I protagonisti, tre fratelli apatici accuditi morbosamente dalla loro madre, trascorrono le loro giornate buttati su un divano a commentare passivamente i più mediocri programmi televisivi. Amleto, rinchiuso nella sua camera, si rifiuta di uscire e di comunicare con loro. Cos'è accaduto? Nessuno lo sa, o forse tutti lo sanno ma come dice uno dei fratelli, «non è successo niente». *Kitsch Hamlet* mette a fuoco una generazione spesso priva di valori, che vive in una sorta di inerzia e di vuoto spirituale e che ha abbassato pericolosamente la soglia critica rispetto alla realtà che la circonda. Una generazione che sta sempre più identificandosi con i peggiori modelli televisivi, perpetuandone il chiacchiericcio più banale. Ritengo pericoloso questo pensiero "basso" che sta attestandosi nella nostra società, tanto più perché ci appare perfino simpatico con la sua maschera fatta di spontanea cialtroneria. I tre "simpatici" fratelli commettono infatti la più nefanda delle azioni, tra l'altro senza avere alcuna consapevolezza di quello che fanno. I protagonisti usano tra loro una lingua "muta", che esprime solo quello che il gruppo già sa, e su cui mai s'interroga. La provincia calabrese è la provincia italiana ormai massificata. Questi ragazzi, come milioni d'altri, sono "a disposizione". La loro insicurezza può farne carne da cannone, assassini, fanatici, o semplicemente ossessanti che non credono ad altra storia che non sia il luogo comune. Se i personaggi del testo shakespeariano sono figure di grande spessore drammatico, capaci di esprimere pensieri profondi, sentimenti giganteschi, capacità autocritica, i tre fratelli protagonisti di *Kitsch Hamlet* sono "eroi" mediocri, ordinari e squallidi, totalmente inconsapevoli di chi sono e dove vanno, smarriti e senza possibilità di redenzione. Amleto, rinchiuso dietro una porta che non si aprirà mai, testimonia con la sua assenza l'impossibilità del tragico nella società contemporanea. Il rapporto con il testo shakespeariano è giocato proprio su questo paradosso. *Saverio La Ruina*

telefonino.

Giovanni - Allora, innanzitutto non siamo nel mille e ottocento; secondo, io con una che non ha il telefonino non mi ci metto. Perché mi ci devo mettere, non ho capito.

Enzo - Stai sbagliando, Giusè. Nel duemila conosci a una, ciao, come ti chiami, Luana, ciao Luana me lo dai il numero del tuo telefonino, non ci ho il telefonino. Non tieni il telefonino?

Giovanni - Ma vaffanculo.

Enzo - Ma vaffanculo e non rompere il cazzo. Giusè, stai sbagliando.

Giuseppe - (Bisaccia qualcosa ma Enzo gli parla sopra)

Enzo - Stai sbagliando. Lascia perdere.

Giuseppe - Mamma?

Giovanni - Mamma dov'è?

Enzo - È già l'una e trentacinque. È nella camera del principe?

Giovanni - Può darsi.

Enzo - Eh, ma è l'una e trentacinque, all'una e mezza si mangia.

Giovanni - (A Giuseppe, indicando la televisione) Hai visto, Giusè? Hai sentito c'ha detto?

Giuseppe - E bè, che significa?

Giovanni - Sentì, senti che dice. (Esce la madre dalla camera di Amleto)

Madre - Siete tomati?

Enzo - (Indicando l'orologio) Màm, è l'una e quaranta.

Madre - Che vi faccio da mangiare?

Enzo - No, mà, doveva essere già pronto da mangià, scusa. All'una e mezza mangiamo...

Madre - Ho avuto un impiccio.

Enzo - Con il principe, nelle camere reali?

Madre - È venuta a trovarmi la vicina. Che volete da mangiare? Giovà?

Giovanni - Uhm... non lo so, mà... fai tu,ENZÙ.

Madre - (A Giuseppe) E tu?

Giuseppe - Sì, sì, fai tu,ENZÙ.

Madre - ENZÙ, a mamma?

Enzo - Màm, se la parmigiana di ieri sera basta per tutti e quattro, io me la mangerei.

Madre - (Andando via) Ce n'è, ce n'è, tanto io ho già mangiato con Amleto.

Enzo - (Turbato) Hai mangiato con Amleto? (La madre si blocca) Quindi non mangi con noi? Hai mangiato con Amleto?

Madre - (Rompendo la pausa di imbarazzo) Giovà, Giusè, la volete una spremuta d'arancia?

Giovanni - Ah, sì.

Giuseppe - Sì, sì.

Madre - ENZÙ, la porto pure a te, ci sta troppo bella la spremuta prima di mangià'. (Esce)

Enzo - L'avete sentita a mamma?

Giuseppe - No.

Giovanni - Ci ha chiesto se vogliamo qualcosa da mangiare.

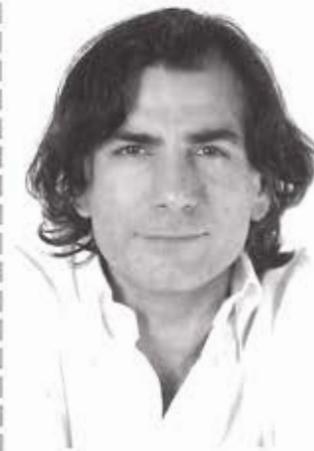
Enzo - No, no, dopo.

Giovanni - Ci ha chiesto se vogliamo la spremuta.
Enzo - Prima.
Giovanni - Che ha detto?
Enzo - Spegni 'sta televisione. Spegni 'sta televisione, ti ho detto.
Giovanni - Ma sta finendo...
Enzo - Basta! (*Giovanni spegne il televisore*) L'avete sentita a mamma?
Giuseppe - No.
Enzo - (*Batte forte le mani*) Ragà, svegliatevi. (*A Giuseppe, battendogli la mano sulla testa*) Che ci hai qua dentro? (*A Giovanni, battendogli la mano sulla testa*) E tu che ci hai là dentro? Non l'avete sentita a mamma? Le ho chiesto se c'era rimasta parmigiana per tutti e quattro e lei ha detto sì tanto io ho già mangiato con Amleto.
Giuseppe - Con Amleto?
Giovanni - Ha mangiato con Amleto?
Enzo - Cioè, non mangia con noi? Cioè non ricomponiamo la famiglia a tavola perché va a mangiare con quel cretino?
Giuseppe - Dai.
Enzo - Quello sta distruggendo l'unità familiare. Quello sta facendo di tutto per disgregarci...
Giovanni - Pezzo di merda.
Enzo - Sì, ma non può essere così.
Giovanni - No, assolutamente. (*Rientra la madre*)
Madre - Tre belle spremute d'arancia fresche fresche. Giusè.
Giuseppe - Mettila qua, mà.
Madre - Enzo, beviti l'aranciata, tiè.
Enzo - Non ne voglio.
Madre - Giovà.
Giovanni - Dopo la bevo.
Madre - Ch'è successo? Enzo, che c'è?
Giuseppe - Mà, me la spieghi una cosa?
Madre - Che c'è?
Giuseppe - Com'è 'sto fatto che non mangi con noi?
Madre - Mi brucia un poco lo stomaco.
Giuseppe - No, perché Enzo m'ha detto che hai mangiato con Amleto. Com'è? Con lui ci mangi e con noi non ci mangi?
Enzo - È il preferito tuo?
Madre - Ma che dici?
Enzo - Hai mangiato con lui perché è il preferito tuo?
Madre - Non è il preferito mio, ma se non ci mangio io con lui non mangia.
Enzo - E se non mangia non fa niente, mà, non fa niente, vuol dire che non tiene fame, non ci stiamo dietro a 'ste cose, non ci stiamo.
Madre - È fragile.
Enzo - Che fragile e fragile? Che è, un pezzo di vetro ch'è fragile?
Madre - È più fragile di te.
Enzo - Non è più fragile di me, mà. Vuole stare con te? Allora viene a tavola, perché tu mangi con noi.
Madre - Ho sempre mangiato con voi.
Enzo - Appunto, ci hai sempre mangiato e ci devi sempre mangiare. Si mangia tutti insieme, a tavola, in cucina.
Giovanni - È 'na regola della famiglia e si deve rispettare.
Giuseppe - Le regole sono importanti.
Enzo - Se no qua è 'nu caos, ognuno fa quello che cazzo gli frega nella testa e così succedono le cose brutte, quello che uccide a quello, quell'altro che uccide a quell'altro ...

Giuseppe - Perché non ci sono più regole.
Enzo - Invece a tavola ci si unisce, ci si aggrega. Perché a tavola ci ritroviamo tutti, la famiglia si ritrova, possiamo parlare di tutte le cose che ci sono capitate. È il momento più bello della famiglia. A tavola, tutti assieme a pranzo, tutti assieme a cena. Ci si ritrova. Tutti che ritornano, chi dalla palestra, chi dal biliardo, mamma è stata a cucinare, e tutti assieme ci raccontiamo i fatti.
Giovanni - Allora sappiamo esattamente io che penso di quella cosa, mamma che pensa di quella cosa.
Giuseppe - Mà, 'na persona la conosci a tavola, e i figli tuoi li conosci meglio a tavola. Mamma deve sapere se mi piace il formaggio, se mi piace la ricotta, se mi piace il vino.
Enzo - Ma pure quando ti fidanzai, no? Magari c'è la tua ragazza che non lo sa, ti prepara la pasta e ti ci mette il formaggio, mamma può venire in aiuto - no guarda a Enzuccio il formaggio non gli piace, l'arancia se la mangia solo a pranzo perché la sera gli rimane sullo stomaco, tutte cose che se non stai a tavola...
Giovanni - Tu ci hai insegnato 'sta cosa, mà.
Madre - E sì che mi ci siedo con voi.
Enzo - Tu devi mangiare con noi, no che ti sieda a farci compagnia, devi mangiare con noi.
Madre - E sì, Enzo, per una volta ch'è capitato.
Enzo - Non è una volta, mà. Quello ha deciso di rompere la famiglia...
Madre - Che dici.
Enzo - Quello ci vuole dividere. Invece la famiglia è tutto. Se non hai la famiglia sei solo sopra a 'sta terra. Che cazzo campi a fa? La famiglia siamo tutti quanti assieme, siamo uno moltiplicato per quanti

cazzi siamo, e più siamo e più siamo forti. Invece quello ci vuole dividere.
Madre - Ma che dici, Enzo?
Enzo - Ci vuole dividere, mà.
Madre - Non è così, lo sai.
Giovanni - E allora perché non esce?
Madre - Non lo so perché non esce.
Enzo - Ma ch'è successo? S'è chiuso là dentro. All'improvviso. Da quando è tornato dall'Inghilterra, che ha fatto quel master.
Giuseppe - Ma che cazzo gli hanno fatto a questo in Inghilterra?
Enzo - Ma che gli hanno fatto, Giusè, che gli dovevano fare? È lui che non ha carattere. Pareva il più intelligente di noi, quello che ha studiato, quello più sensibile, quando parlava lui mamma se lo mangiava con gli occhi. Invece s'è cacato sotto, perché non teneva carattere. Perché se nella vita non tieni carattere sei finito. Ma ch'è successo? Ma che ti dice?
Madre - Non mi dice niente, non parla, lo sapete che non parla.
Enzo - Ma pare impossibile, s'è azzittito all'improvviso. Ma perché?
Madre - Non lo so, perché.
Giuseppe - Ma ti dice qualcosa, t'ha spiegato qualcosa?
Madre - lo glielo chiedo ma non mi risponde. Io parlo, lui non parla.
Enzo - Ma ti capisce? È diventato scemo?
Madre - No, non è diventato scemo, capisce tutte le cose. Prenditi il vino e si prende il vino, prendi la pasta e si prende la pasta. Solo che non dice parole, non parla.
Enzo - E come cazzo comunicate?
Madre - Parlo io. Lui risponde sì e no con la testa.

SCHEDA D'AUTORE



SAVERIO LA RUINA si diploma alla Scuola di Teatro di Bologna, prosegue la sua formazione con Jerzy Stuhr e lavora, tra gli altri, con Leo de Berardinis e Remondi e Caporossi. È tra i giovani registi selezionati agli atelier di regia curati da Eimuntas Nekrosius per La Biennale di Venezia nelle edizioni 1999 e 2000. Fonda nel '92 a Castrovillari, con Dario De Luca, la compagnia Scena Verticale. Per essa scrive, dirige e interpreta nel 1996 *La stanza della memoria*, che debutta al II Festival Nazionale dei Teatri Invisibili, e nel 1998 *deviados* (dal progetto finalista al "Premio Scenari '97"), la cui versione finale debutta a Milano all'interno di Teatri '90. Sempre in veste di autore, regista e interprete realizza una trilogia calabro-shakespeariana, cominciata nel 2000 con *Hardore di Otello* presentato per la prima volta a Santarcangelo dei Teatri, proseguita nel 2002 con *Amleto ovvero Cara mamma*, che debutta al Festival delle Colline Torinesi, e conclusa nel 2004 con *Kitsch Hamlet* in scena al Teatro Vascello di Roma nella stagione organizzata dall'Ente Teatrale Italiano. *Bruciata viva*, progetto a cui sta attualmente lavorando, mette a confronto le storie di due donne, una cisgiordana e l'altra calabrese, di mondi e culture diversi ma dal destino sorprendentemente simile. Dal 1999 è direttore artistico, con Dario De Luca, di "Primavera dei Teatri", festival sui nuovi linguaggi della scena contemporanea. Con Scena Verticale, vince nel 2001 il Premio Bartolucci per una realtà nuova e nel 2003 il Premio della Critica Teatrale assegnato dall'Associazione Nazionale dei Critici Teatrali. Nel 2004, un suo progetto in divenire, *La famiglia*, è finalista al Premio Dante Cappelletti alle Arti Sceniche.

Enzo - Come i ciucci?
Madre - Ogni tanto alza le spalle.
Enzo - Ma gli abbiamo fatto qualcosa?
Giovanni - Ma ci possiamo andare a parlare noi?
Madre - No!
Giovanni - (*Insospettito dalla prontezza della risposta*) E questo te l'ha detto sempre lui o lo dici tu?
Madre - Non me l'ha detto lui, Giovà, non parla, non me lo ha potuto dire lui.
Enzo - E perché hai detto no?
Madre - Lo penso io.
Giuseppe - Non pensare, mà. Gliel'hai chiesto a lui?
Madre - M'è sembrato che quando gliel'ho chiesto s'è girato.
Enzo - Ohì mà, t'è sembrato o s'è girato? (*Più forte*) Ohì mà, t'è sembrato o s'è girato? (*Urlando*) Mà!
Madre - S'è girato.
Enzo - Allora ce l'ha con noi?
Giuseppe - Gli abbiamo fatto qualche cosa?
Enzo - Non gli abbiamo fatto niente, Giusè. Mà, ti ha detto che gli abbiamo fatto qualche cosa?
Madre - No, non me l'ha detto.
Enzo - E perché s'è girato dall'altro lato?
Madre - Non lo so, Enzù.
Enzo - E tu non hai insistito su questa cosa?
Madre - Ci ho provato, ma è stato inutile.
Enzo - Non gli abbiamo fatto niente, mà. (*Battendo forte le mani sulla porta della camera*) Ti abbiamo fatto qualche cosa? Se ti abbiamo fatto qualche cosa perché non vieni a dircelo. Siamo uomini, non siamo animali. Non ti abbiamo fatto niente.
Madre - Enzù, lo spaventì!
Enzo - Non è che pensi che gli abbiamo fatto qualcosa?
Madre - (*Dopo una pausa*) No.
Enzo - (*Sedendosi*) Non gli abbiamo fatto niente. (*La madre esce. I tre riprendono le loro posizioni stravaccate. Enzo allunga i piedi e dà un calcio alla gamba di Giovanni per riprendersi il suo "giusto" spazio*)
Giuseppe - La volete 'sta spremuta?
Giovanni - Passami 'sta spremuta.
Giuseppe - Enzù, la vuoi?
Enzo - Dammela, va. (*Bevendo*) C'è 'na nuova istruttrice in palestra...
Giuseppe - Chi è?
Enzo - Una di Bari.
Giuseppe - Cazzo...
Enzo - Tempo un mese (*facendo un gesto eloquente*) e me la scopo. (*Ridono*)
Giovanni - Alla salute di quella di Bari. (*Entra la madre con dei ceri, li accende e li mette ai piedi di statue e santini*)
Enzo - (*A voce alta, per farsi sentire dalla mamma*) Quant'è bella la spremuta di mamma.
Giovanni - Si sente proprio l'arancia.
Giuseppe - Tutto quello che tocca mamma è oro.
Enzo - Mà, 'sta spremuta era magnifica. (*La madre va da Enzo e gli fa una carezza*)
Madre - La volete la parmigiana?
Enzo - No, è passata l'ora.
Madre - E pane e nutella?
Enzo - (*Accconsentendo*) Pane e nutella.
Giuseppe - Però più nutella che pane.
Madre - Lo so, lo so...
Enzo - A me portami solo il boccaccio.
Giuseppe - Il solito sei.

Madre - Sei sempre il solito. (*La madre esce. Tutti ridono. Bussano alla porta*)
Enzo - S'è ancora lei è 'nu casino.
Giuseppe - Non la dobbiamo fare entrare.
Giovanni - No, no, non può entrare, non può entrare... (*Bussano ancora*)
Enzo - Sì, ma se la lasciamo bussare mamma sente e la fa entrare.
Giuseppe - Andiamoci a parlare.
Enzo - Sì ma non la facciamo entrare, ci parliamo fuori. (*Fanno per uscire ma vengono bloccati dalla caduta della bara nella stanza. Entra Ofelia che tenta di avvicinarsi alla porta sul fondo. I fratelli la bloccano e la scagliano a terra con violenza*)
Ofelia - (*Abbraccia la bara, disperata*) Ti amo così tanto che non sarò mai capace di dirtelo. Mi spaventa dirtelo. Ho fatto un sacco di sogni. Tanti, tanti sogni. Sogni dove c'eri sempre tu... e orologi... e vampiri... e uomini... uomini dalle braccia lunghe lunghe che spegnevano la luce... e cani neri, grossi cani neri... (*Si avvicina alla bara*) Stai con me, stai con me, stai con me... (*Arriva la madre, vede Ofelia e accorre da lei. Cantandole una ninna nanna, la porta via*).
Enzo - E la cassa da morto? A me 'sta cosa non mi sta bene. Come cazzo si permette di lasciare la cassa da morto in casa nostra?
Giuseppe - Porta pure male...
Enzo - Se viene n'amico all'improvviso che gli dico? La casa deve essere sempre a posto, in ordine.
Giovanni - Qua dà pure fastidio. E mi sta facendo venire n'angoscia. (*Rientra la madre con altri ceri*)
Enzo - Mà, 'sta cosa non ci può stare qua.
Madre - (*Poggiando i ceri accesi ai piedi dei santini*) E sì, la prossima volta che viene se la prende.
Enzo - Sì, però glielo devi dire, già la facciamo entrare con 'sta cosa, e ci passiamo sopra, perché siamo troppo buoni.
Madre - Perché, vi dà fastidio?
Enzo - Ci dà fastidio sì. 'Na cassa da morto in casa, vedi tu.
Madre - Mettetela da una parte, allora.
Enzo - Mamma la fa facile. Giovà, mettila da una parte. (*Giovani non si muove*) Giovà, ti ho detto mettila da una parte. (*Seccato, Giovanni la sposta in un angolo*)
Giovanni - Mà. Ce n'è rimasta ciambella?

Madre - Ce n'è, ce n'è.
Giovanni - Portamene un poco.
Enzo - Pure a me.
Giuseppe - Ah, ah, pure a me.
Madre - (*Compiaciuta*) V'è piaciuta? (*Esce*)
Enzo - Mà, se non ce n'è per tutti e tre a Giuseppe non ne portare.
Giuseppe - Perché a te sì e a me no?
Enzo - Che cazzo vuoi? Stai zitto. (*Giovanni ridacchia*)
Giuseppe - Giovà, tu abbassa un poco la cresta che sei il più piccolo.
Enzo - (*A Giovanni*) Lascialo perdere. (*Pausa*) Me la fai una foto?
Giovanni - Perché?
Enzo - La devo dare a quella di Bari, quella della palestra.
Giovanni - Però devi fare il pesce palla.
Enzo - E no, le do la foto col pesce palla?
Giovanni - Ne facciamo due. Quella col pesce palla me la tengo io.
Enzo - Sì, così la fai vedere agli amici e passo pure per cretino.
Giovanni - Guarda che uno che sa fare il pesce palla non è cretino, ci ha delle capacità.
Enzo - E facciamo 'sta foto col pesce palla. (*Giovanni scatta la foto*) Mò facciamo quella seria, va. (*Cerca una posa per la seconda foto*) Com'è meglio? Così (*con gli occhiali da sole*) o così? (*alzando gli occhiali da sole sopra la fronte*)
Giovanni - No, no, abbassa.
Giuseppe - No, no, con gli occhiali.
Enzo - Che volete dire? Non è meglio così?
Giuseppe - Va be', ma mò tieni le occhiaie.
Enzo - No, le occhiaie sono quelle di sempre. No, aspetta, che volete dire? Ch'è meglio quando tengo gli occhi nascosti? No, 'sta cosa la devo chiarire. (*Pausa*) Sto aspettando una risposta, ragà.
Giuseppe - No, Enzù, non è che non sei bello, ma gli occhiali ti danno una certa eleganza.
Enzo - (*Rimette gli occhiali da sole*) Quindi con gli occhiali va bene... (*Li rialza sulla fronte*) E quando li caccio rovino tutto?
Giovanni - Non è che rovini tutto... gli occhiali ti danno più fascino, no? C'è la presenza...
Enzo - (*Convincendosi*) Giustamente... E se no gli occhiali da sole a che servono? (*Rimette gli occhiali*)

La motivazione

Premio Ugo Betti per la drammaturgia

XIV edizione - Camerino, 22 ottobre 2005

Kitsch Hamlet di Saverio La Ruina di Castrovillari (Cs) è tra i testi segnalati al Premio Ugo Betti per la drammaturgia, edizione 2005. Questa la motivazione della Giuria, composta da Renzo Tian (presidente), Claudia Cannella, Marco De Marinis, Enrico Maggi, Massimo Marino, Anna Maria Monteverdi e Paolo Puppa: «Un Amleto che non si vede mai in versione meridionale, contemporanea, realistica. Amleto non parla, vuol vedere solo la madre, è fuori di testa da quando è andato a fare un "master" in Inghilterra. I suoi tre fratelli sono un campionario dei ventenni di oggi: rozzi, sbracati, violenti, ma anche mammisti e attaccati all'idea del decoro e dell'ordine familiare. La molla del testo sta nell'orrendo ma coerente ritratto dei tre portatori di violenza: è un ritratto che conosciamo».

da sole) Va be', va, fammi 'sta foto. (Giovanni scatta la foto col telefonino e gliela fa vedere) Bella.

Giovanni - Mò dammi il numero che gliela invio.

Enzo - Eh? (Facendogli segno di stare calmo) Eh, lupo... (Giovanni ride) Mò, 'sta ciambella? (Arriva la madre, dà la ciambella per primo a Giuseppe)

Enzo - Sempre là, oh.

Madre - (A Enzo, sottovoce) La tua è più grossa. (Enzo sorride soddisfatto)

Enzo - (Si alza) Si vedono i muscoli?

Giovanni - Hai aumentato il carico?

Enzo - Sì.

Giuseppe - Belli pettorali.

Enzo - Sto pompando. Mi sento proprio bene. È un periodo che mi sento proprio tonico.

Giuseppe - Enzù, ti posso dare un consiglio? Però non ti devi incazzare. Siccome hai un bel fisico, no, ti manca un poco di altezza. Perché non ti compri un bel paio di scarpe coi tacchi alti? (Enzo afferra Giuseppe per il collo)

Enzo - Non lo fare lo spiritoso con me... (Giovanni li divide).

Madre - Enzo!

Enzo - Ti piego in due, Giusè, stai accorto che ti piego in due...

Giuseppe - Ti volevo dare un consiglio...

Enzo - Tieniteli per te 'sti consigli, Giusè, che ti piego in due. Hai capito? Siediti, che ti piego...

Giovanni - Ohi E, e stai sempre a litigare, sembri a coso, quello del Grande Fratello, come si chiama, Filippo Nardi... (Pausa)

Giuseppe - Giovà, hai visto c'ha vinto quello che dicevi tu?

Giovanni - Chi? Il Grande Fratello?

Giuseppe - Eh.

Giovanni - Te l'avevo detto che vinceva Jonathan, ma pure perché i froci vanno di moda.

Giuseppe - (A Enzo) E tu che ne pensi? (Pausa)

Enzo - Non me ne frega niente... So solamente che se c'ero io nella casa, Jonathan aveva finito di fare ahhh... ahhh...

Giovanni - Due anni fa chi è che ha vinto?

Giuseppe - Come si chiamava quello di due anni fa?

Giovanni - Se non ce lo ricordiamo deve essere stato un maschio per forza.

Enzo - Infatti. Invece il primo anno ha vinto Cristina. E il secondo anno chi ha vinto?

Giuseppe - Il secondo anno... non mi ricordo.

Giovanni - Evidentemente era un altro maschio.

Enzo - Pure secondo me.

Giovanni - Invece tre anni fa aveva vinto Giulia...

Enzo - Giulia? (Pausa)

Giuseppe - Giovà, quello è Amici.

Enzo - Che cazzo... quello è Amici di Maria De Filippi. Giulia, quella coi capelli lunghi neri. Quella canta.

Giuseppe - Che tra l'altro, mò, non mi piace più come lo fanno, troppa pubblicità.

Giovanni - Troppa spierteria.

Enzo - Va be', io il sabato pomeriggio sono in palestra. Comunque, a Maria De Filippi, 'na botta, ah? (Giovanni e Giuseppe fanno la faccia disgustata) Che cazzo ne capite voi di donne. Secondo me Maurizio Costanzo...

Giuseppe - Non penso.

Giovanni - Tiene tante di quelle corna che ci posso-

no fare il ponte sullo stretto di Messina...

Enzo - Con le corna? Infatti quello è un matrimonio di convenienza, se no non si spiega. Poi non si vedono mai.

Giovanni - Comunque io 'sti programmi non li vedo più, troppa pubblicità, troppa spierteria. Il futuro sono i dvd. Compri un bel film e te lo vedi tutto in una tirata.

Giuseppe - Oggi m'affitto *Titanic*, che lo voglio rivedere.

Enzo - Ragà, lo fittiamo *Il gladiatore*?

Giovanni - Ah, sì, sì.

Giuseppe - No, Enzù, voglio rivedere *Titanic*.

Enzo - *Titanic* è pure bello, ma *Il gladiatore* è n'altra cosa.

Giovanni - *Il gladiatore* è un filmone. Enzù, il Gladiatore io lo vedo come a te. Pompa, pompa, pompa e dopo... (fa un gesto con le mani)

Enzo - E dopo?

Giovanni - Dopo lo fregano.

Enzo - In che senso?

Giovanni - Nel senso che dopo muore.

Enzo - Guarda che non è morto il Gladiatore.

Giuseppe - Come non è morto?

Enzo - Non è morto il Gladiatore.

Giovanni - È morto, è morto.

Enzo - Non è morto.

Giovanni - Quello con Russel Crowe?

Enzo - Eh.

Giovanni - È morto.

Enzo - Nel film?

Giuseppe - Eh!

Enzo - Che cazzo... non me lo ricordo...

Giovanni - È morto, è morto.

Enzo - E fanno morire l'eroe?

Giovanni - Evidentemente si sono sbagliati... (Bussano)

Enzo - Madonna... ancora?

Giovanni - Porca puttana, oh.

Giuseppe - Che cazzo...

Enzo - Non è possibile, non si può andare avanti così.

Giovanni - Non si può stare tranquilli due minuti.

Enzo - Ma quante volte è venuta oggi?

Giovanni - Questa è la quarta. (Non bussano più)

Giuseppe - Se n'è andata? (Tutti sono sorpresi. Entra la madre) Chi era?

Madre - Lo so io chi era.

Giovanni - Hai capito a mamma? Tiene pure i movimenti...

Madre - Beh, mò c'è tutta la famiglia unita e possiamo festeggiare.

Giuseppe - Che cosa?

Madre - Come che cosa?

Giovanni - Che cosa dobbiamo festeggiare?

Enzo - Azzo, e io che pensavo che mi stavate organizzando la sorpresa...

Giuseppe - Che sorpresa?

Madre - Il compleanno di Enzo. L'avete dimenticato il compleanno di Enzo?

Enzo - (Si alza, innervosito) Non festeggiamo niente che mi viene ancora di più la depressione.

Giovanni - (Cercando di recuperare) E dai, non ti rovinare pure il giorno tuo, ci siamo distratti...

Enzo - Distratti perché non ve ne frega niente. Mamma ne sta parlando da una settimana.

Giovanni - Fai stare male pure le persone così.

Enzo - Ti ricordavi prima... tu parli di stare male?

Giovanni - Ma con tutti i pensieri che abbiamo per la testa. (Enzo lo guarda perplessa)

Giuseppe - Dai, Enzù, 'stasera ti paghiamo la pizza.

Enzo - La voglio pagata da voi la pizza, che vi piscio... Mò, non fa niente, lasciamo perdere, tanto 'stasera mi sono già organizzato con gli amici.

Giovanni - Giusè, andiamo a prendere una guandiera di dolci per Enzo.

Giuseppe - E andiamo, dai...

Madre - Allora questi li do al cane?

Giuseppe - Che gli devi dare al cane?

Madre - I dolci.

Giovanni - Quali dolci?

Madre - E questi cosa sono? Ho comprato i dolci che piacciono a Enzo.

Enzo - (Compiaciuto) Che dolci hai preso?

Madre - Il babà... (Enzo prende il babà e comincia a mangiarlo) il bigné (lo dà a Giuseppe)... la sfogliatella (la dà a Giovanni)...

Enzo - La sfogliatella? Tiè, mangiatì il babà (Dà il babà a Giovanni e si prende la sfogliatella).

Madre - Mangiate, mangiate che ce ne sono quanti ne volete. Una porzione la mettiamo da parte per Amleto.

Enzo - (Con la bocca piena) Poco però.

Madre - Teh, guarda come siete maleducati, mangiate senza fare prima gli auguri a Enzo. (Tutti si bloccano. Persino Enzo è colto di sorpresa)

Tutti - (Cantano) Tanti auguri a te, tanti auguri a te, tanti auguri a Enzo, tanti auguri a te... (I fratelli lo baciano)

Madre - A me non lo dai il bacetto? (Enzo si alza e la bacia. La madre gli allunga dei soldi)

Enzo - (Infilando i soldi in tasca) Grazie, mà.

Giuseppe - Oh, Enzù, quanto t'ha dato mamma?

Enzo - Ma che te ne frega?

Giuseppe - Così, tanto per sapere...

Giovanni - Non ce lo puoi dire? Siamo in famiglia...

Enzo - Mi ha fatto un pensierino.

Giovanni - E dai!

Enzo - Tu sempre che vuoi sapere i soldi, quanti soldi faccio, quanti soldi ho in tasca... pensa a farli i soldi...

Giovanni - (Rompe l'imbarazzo abbracciandolo) Tanti auguri, Enzù. Ma perché non ci facciamo una foto insieme a mamma... con il telefonino mio. (Si dispongono tutti dietro alla mamma, a comporre un simpatico quadretto)

Enzo - (Dopo un po' che stanno in posa) Scusate, ma la foto chi cazza la sta facendo? (Nessuno si muove. Enzo guarda Giovanni)

Giovanni - La macchina fotografica è la mia e non vengo nella foto? (Enzo guarda Giuseppe)

Giuseppe - Enzù, non tengo neanche una foto assieme a mamma... (Pausa)

Enzo - Alla fine al compleanno mio non ci vengo io nella foto? (Nessuno si muove. Di nascosto Enzo dà dei soldi a Giuseppe che va a fare la foto. Poi risiedono e si rimettono a mangiare, tranne Enzo)

Enzo - (A Giovanni) Lo mangi il babà che ha pagato mamma, eh?

Giovanni - Perché, a te non l'ha pagato mamma?

Enzo - A me non mi ha pagato niente e al limite è il compleanno mio. (A Giuseppe) E tu? Ti piace il bigné che ha comprato mamma per te?

Giuseppe - E per te non l'ha comprato?

Enzo - Ancora? È il compleanno mio ho detto...
Giovanni - E a te, mò che hai perso il lavoro, chi te lo compra il babà?
Enzo - Mica è colpa mia. Mi sono fratturato il piede e il padrone non voleva che facevo la terapia.
Giovanni - E a Modena? Non dovevi andare a Modena a fare un lavoro qualificato?
Enzo - Mi manca l'attestato, non ho i documenti a posto perché ho lavorato sempre a nero. Se no non ero qua.
Giuseppe - E dov'eri?
Enzo - Lo so io dov'ero.
Madre - Avete visto alla benzina qua sotto? Cercano un lavaggiata.
Enzo - Lavaggiata? Ed è un lavoro? Tutto il giorno fuori, sempre con le mani nell'acqua, a lavare le macchine degli altri... che mi girano pure le palle a vedere quei macchinari, che il giorno prima manco le avevano, e gliele devo pure lavare? E tutto questo per 500 euro al mese? Al limite me lo apro un lavaggio e faccio il padrone...
Giovanni - Per 500 euro al mese preferisco chiedere i soldi a casa a mamma e papà.
Giuseppe - Con mamma è meglio, dà di più perché è mamma.
Madre - (*Ribatte feroce*) E allora non mi ci chiamate più mamma! A me non hanno dato mai manco cinque lire fracide... Non portate mai niente a casa, state solo a chiedere. Enzo ha comprato la macchina con le cambiali e ha dovuto fittare pure il garage. Mangia, beve, va in palestra e pago io. Ed è capace di venire a chiedere pure i soldi per la benzina. Io quel poco che guadagno lo devo mettere da parte per Amleto, con quel povero ragazzo non si sa mai come possono andare a finire le cose. Amleto mio m'ha uccisa. La vita sua mi pare 'nu romanzo. (*Ridendo*) Gli dovrebbero dare quel premio, che l'hanno fatto vedere pure in televisione, come si chiama?
Giovanni e Giuseppe - (*Ridendo*) Il premio Nobel...
Madre - Eh, il premio Nobel (*Ridono tutti, tranne Enzo*)

Enzo - Per la fessaggine dovrebbero dargli il premio Nobel...
Madre - Non ti permettere! Amleto è troppo sensibile, ci soffre troppo per le cose brutte del mondo.
Enzo - Delle cose brutte del mondo si ricorda, del compleanno di suo fratello non si ricorda.
Madre - Che c'entra? Sta male.
Enzo - C'entra, mà, c'entra. Che ci voleva? Usciva n'attimo e mi diceva - Enzù, tanti auguri. Questo doveva fare, questo doveva fare...
Madre - Quel povero ragazzo non si ricorda manco del compleanno suo...
Enzo - Stai sempre a difenderlo, mà, stai sempre a difenderlo. Perché lo difendi sempre?
Madre - Perché adesso è quello che ha più bisogno.
Enzo - No, mà, tu lo sai come la penso, riguardo a 'sta cosa lo sai come la penso. (*Verso la porta*) È 'nu vigliacco. (*La madre fa segno a Enzo di non parlare troppo forte*) È 'nu vigliacco perché s'è chiuso là dentro e non vuole sapere più niente, non guarda in faccia a nessuno. Non si fa così. S'è cacato sotto, con rispetto, mà. È facile così, mò s'è chiuso là dentro, non vuole sapere niente. Ci vuole tanto a fare così, non riesci a fare delle cose, non riesci a cambiare, non riesci a far andare il mondo come dici tu e ti chiudi dentro una camera. Non ci voleva niente, usciva n'attimo e mi diceva - Enzù, tanti auguri. Non mi aspettavo mica i jeans di Versace.
Giovanni - Anche perché i jeans di Versace li tengo già io.
Enzo - Oh, tu tieni sempre tutto, a 18 anni non gli manca mai niente. (*Pausa*)
Madre - (*Comincia a ridere, man mano coinvolgendo anche gli altri*) Me lo sapete dire perché lavo i panni di tutti e solo quelli di Giovanni mi diventano a pallini?
Enzo - (*Ridendo*) Perché sono di truscia.
Madre - È n'enigma.
Giovanni - Infatti con te mi conviene comprare la roba a mille lire, usa e getta.
Madre - Se non ti piace come lavo, portala in lavanderia...

Enzo - Oppure fattela lava' dalla fidanzatina.
Giovanni - Ha parlato Taricone...
Enzo - (*Ridiventa serio*) Mò che c'entra?
Giovanni - Non volevi essere come a Taricone?
Enzo - Non volevo essere come a Taricone. Volevo avere l'occasione di Taricone. Perché se entravo al *Grande Fratello*, e il provino era andato bene, le cose cambiavano da così a così. Pure per queste cose ci vogliono i santi in paradiso, pure per entrare al *Grande Fratello*. Come quando giocavo a pallone, che mi portava papà. Giocavano ragazzi che manco sapevano toccare palla e io stavo in panchina. Non è vero che ci vogliono i santi in paradiso? È per questo che faccio body building, là almeno va avanti chi tiene le capacità, perché conta solo il carattere. Mi dico - volere è potere, e allora sì, sì, e pompo pompo... Tengo sempre più rabbia ogni giorno che passa, perché ho capito che ognuno pensa ai cazzi suoi. Pure quelli che mi chiedono mille lire per la strada mi danno fastidio, perché so che se una volta serviranno a me mille lire non me le danno di sicuro. Questa è la vita per me...
Giuseppe - Per questo voglio aprire un'attività solamente mia. Io devo essere il padrone e gli altri devono fare quello che dico io...
Madre - Ma dove vai, che apri, che stai sempre a chiedere soldi. Mangiati il bigné.
Enzo - Qua la gente vuole succhiare il sangue degli altri e allora io dico - oggi a loro, domani a me, non può andare sempre così, deve cambiare. Pesavo 58 chili, ora con il body building peso 76, ho messo quasi venti chili di massa muscolare e con le capacità mie. Avevo un obiettivo e ce l'ho fatta.
Madre - Voi fratelli siete ricchi e non lo sapete. Perché avete a me, la mammaella vostra.
Enzo - No, mà, non siamo ricchi, i ricchi tengono il portafoglio pieno e si comprano quello che vogliono.
Madre - Ti credi che i ricchi sono sempre felici? Soffrono pure loro. La guardi la televisione?
Enzo - Illusione, mà, illusione e stronzate.
Giuseppe - E pure che soffrono, soffrono di meno... senza parlare di chi lavora due o tre ore al giorno e sta bene, molto bene. Meglio non parlare di 'ste cose.
Enzo - E invece ne dobbiamo parlare di 'ste cose. Li vedi loro? Hanno fatto tanti sacrifici e guarda come stiamo. Io mi comporto bene per mamma, perché se faccio il ladro o lo spacciatore lei muore. Che se non ci fosse mamma, io lo farei. (*Alla madre cade il vaso dei dolci per terra*) Ohi mà, sto a scherzare. Sto scherzando, mà, ti sei spaventata? (*L'abbraccia e la bacia*) Giusè, Giovà, diteglielo pure voi a mamma, stiamo scherzando, è uno scherzo tra fratelli... (*Bussano. Tutti si bloccano*) Mà, lo sai chi è, no? Non mi fare rovinare il compleanno. (*Continuano a bussare*)
Giovanni - (*Innervosito*) Vado ad aprire, mà. (*Entra Ofelia con una rosa rossa tra i capelli e due calici in mano*)
Ofelia - (*Bussando sulla bara*) Domani di buon mattino è il giorno di San Valentino, io busso ai tuoi vetri pianino per essere la tua Valentina, lui si alza, il vestito si mette, le apre e la porta con sé, lei entra fanciulla, quando esce fanciulla più non è. (*Urta alla bara*) Prima di rovesciarmi promettevi di sposarmi. (*Lascia cadere dei petali nei calici*) In questo vino un tempo il sangue dell'estate scorreva nella carne che

Camerino

Premio Ugo Betti 2005
 Vincitori e segnalati

Francesco Randazzo è il vincitore della XIV edizione del Premio per la drammaturgia Ugo Betti (giuria: Renzo Tian, Claudia Cannella, Marco De Marinis, Enrico Maggi, Massimo Marino, Anna Maria Monteverdi e Paolo Puppa), promosso dal Comune di Camerino e dal Centro Studi Teatrali e Letterari Ugo Betti, sotto l'alto patronato della Presidenza della Repubblica. Il suo *Otello il Nivuru di Mazzaria*, rivisitazione in chiave grottesca e dialettale della tragedia shakesperiana, con vistosi riferimenti all'immaginario televisivo e alle tradizioni popolari dei pupi, le vastasate, il grand guignol e l'avanspettacolo, si aggiudica un assegno di 2.500 e la pubblicazione nella collana bettiana della Bulzoni Editore. Segnalati anche *Kitsch Hamlet* di Saverio La Ruina, originale riscrittura dell'*Amleto*, ambientato in un Meridione oscurantista e violento, e *L'orchestra di Belzec* di Franco Celenza, poetica narrazione della tragedia consumata al campo di concentramento di Belzec tra il 1942 e il 1943. Vincitrice della sezione "Tesi di laurea" è Clelia Fasce dell'Università degli studi di Genova con *I testi italiani pubblicati su "Sipario" (1946-1951)*, mentre *Novelle edite e rare* di Ugo Betti, curato da Alfredo Luzi, si aggiudica il riconoscimento speciale per la sezione "Studi e ricerca". R.R.

vestiva la vite, (girando felice su se stessa) un tempo in questo pane il frumento era allegro in mezzo al vento, (si blocca triste) l'uomo ha spezzato il sole e ha rovesciato il vento. (Porgendo un petalo a Giovanni) Il rosmarino, per il buon ricordo. (Poi a Enzo) Le viole, i fiori dei pensieri. (Infine a Giuseppe) E la ruta, per il pentimento. Per te e un po' anche per me. (D'improvviso si dirige verso la parete sul fondo. I fratelli fanno muro davanti alla porta e le impediscono il passaggio. Poi la scacciano con violenza fuori di casa)

Enzo - Come mi tocca ai nervi quando grida così.
Giuseppe - È impazzita completamente, oramai.
Giovanni - Nell'ultimo periodo è peggiorata assai, però, eh?

Giuseppe - Dall'estate scorsa non ci si può parlare più.

Giovanni - Da quando Amleto è partito per l'Inghilterra.

Enzo - Forse questa aveva paura che non tornava più quello dall'Inghilterra.

Giovanni - Ve lo ricordate? Per farla distrarre l'abbiamo portata al mare.

Giuseppe - Quella è stata l'ultima volta che ancora ragionava.

Giovanni - Sì, allora ancora ci si poteva parlare.

Enzo - Avevamo comprato meloni e panini.

Giovanni - Ofelia aveva un vestito a fiori.

Giuseppe - Quanta gente c'era quel giorno sulla spiaggia.

Enzo - Chi giocava, chi era sdraiato e chi spalmava la pomatina all'altro. C'erano quei due fidanzatini.

Giuseppe - Lei era nuda, comunque era coricata.

Giovanni - Lui le spalmava la crema sulle spalle...

Giuseppe - Sulle cosce.

Enzo - Come vi guardate intorno. Comunque, Ofelia voleva giocare.

Giovanni - Ci ha detto - faccio il bagno. Ma se non hai il costume?

Giuseppe - Lo metto. (Andando al divano) Vi ho detto che cosa ho fatto? (Siede in mezzo a loro) Se n'è andata nella pineta e s'è nascosta dietro un cespuglio. Piano piano mi sono avvicinato e l'ho vista mentre si levava il vestito a fiori, gli slip, e mi sono avvicinato di più senza fare rumore. Lei si è messa il costume ed è tornata sulla spiaggia.

Enzo - Hai capito dov'era andato?

Giuseppe - Però allora non mi ha visto nessuno.

Giovanni - Ci siamo fatti tutti il bagno.

Giuseppe - Ofelia è entrata in acqua per prima.

Enzo - Era l'una e mezza, faceva un caldo.

Giuseppe - E sulla spiaggia c'era rimasta poca gente.

Giovanni - E quando eravamo tutti in acqua, sulla spiaggia non c'era rimasto più nessuno.

Giuseppe - Giocavamo con una palla rotonda come il culo di Ofelia.

Giovanni - Lei entrava e usciva dall'acqua.

Enzo - E pure quelle tette entravano e uscivano...

Giuseppe - Noi eravamo tutti imbarazzati.

Enzo - Tu!

Giuseppe - Perché, tu no?

Enzo - No!

Giuseppe - Eravamo cresciuti insieme a Ofelia.

Giovanni - Lei ci aveva raccontato il primo bacio e noi a lei.

Enzo - Ma Ofelia quel giorno era diversa.

Giovanni - Faceva un caldo.

Enzo - Non era il caldo, era lei.

Giuseppe - E quell'odore.

Enzo - Non era l'odore, era lei.

Giuseppe - Eravamo solo noi...

Giovanni - L'acqua...

Enzo - La spiaggia...

Giuseppe - Il sale...

Giovanni - Le onde...

Giuseppe - Il sudore...

Enzo - L'acqua...

Giovanni - Il sale...

Enzo - Il sudore...

Giuseppe - La spiaggia...

Giovanni - Le siamo saltati tutti addosso, uno a uno.

Enzo - Mentre Giovanni riprendeva tutto con la videocamera. Oh, però tu sei fissato con la videocamera.

Giovanni - Io me la sono fatta per primo.

Enzo - Ma che cazzo dici? Io glie l'ho messo per primo, tu riprendevi.

Giuseppe - Va be', ce la siamo fatta tutti.

Ofelia entra in scena e raggiunge la bara poggiata per terra. La solleva. L'accarezza. La bacia. La muove come in un rito d'amore.

Giovanni - Poi ce ne siamo tornati a casa.

Giuseppe - Ofelia era nella macchina con noi.

Enzo - Avevo portato pure le cassette e abbiamo litigato perché tu volevi sentire... che si voleva sentire?

Giovanni - *Hit mania dance*.

Enzo - No, non era *Hit mania dance*, era Eros. Comunque, abbiamo chiesto a Ofelia di scegliere.

Giovanni - Ma lei non ha risposto.

Giuseppe - Poi ci siamo fermati in quel bar e abbiamo chiesto a Ofelia cosa voleva mangiare.

Giovanni - Ma lei non rispondeva.

Enzo - Sembrava offesa.

Giuseppe - Poi l'abbiamo portata a casa.

Enzo - Da quel giorno non è uscita più.

Giuseppe - L'abbiamo vista una volta, ma non rideva più.

Giovanni - Era come se le fosse morto un parente stretto.

Enzo - Poi l'abbiamo beccata a quella festa di compleanno.

Giuseppe - Dove facevano vedere i filmini più belli dell'estate.

Giovanni - Al quarto filmino c'eravamo noi e Ofelia.

Enzo - Tu avevi mandato il filmino, no?

Giovanni - Eh.

Enzo - Quella volta hai esagerato, però, Giovà. C'era tutta quella gente...

Giovanni - Ma hai visto come è piaciuto, come guardavano? Li hai sentiti i commenti che facevano?

Enzo - Sì, questo è vero.

Giuseppe - Pure Ofelia, hai visto come lo guardava?

Enzo - Ah. La scena era la stessa.

Giovanni - Si sentiva pure il caldo che faceva quel giorno.

Enzo - E quell'odore di sudore.

Giovanni - L'odore di sudore era perché prima avevamo giocato a pallone.

Giuseppe - Ofelia ha guardato tutto il filmino, interessata.

Enzo - Forse aveva nostalgia di quel giorno perché a 'nu certo punto s'è messa a piangere.

Giuseppe - Si vedeva che le mancava quel periodo.

Giovanni - Da allora è sempre triste, non parla più con nessuno.

Enzo - E quando parla dice un sacco di stronzate o grida come una pazza.

Giuseppe - Forse ce la portiamo un'altra volta al mare.

Enzo - Così forse si riprende un poco.

Ofelia scompare sotto il coperchio della bara. Buio. Risaltano i tanti lumini accesi come in un campo-santo.

FINE

In apertura una scena di *Kitsch Hamlet*, testo e regia di Saverio La Ruina (foto: Tommaso Le Pera).

Kitsch Hamlet è stato realizzato in forma di spettacolo nel 2004, con la regia dello stesso Saverio La Ruina e l'interpretazione di Dario De Luca, Rosario Mastrota, Fabio Pellicori, Oriana Lapelosa, Giovanni Spina, Guglielmo Bardi, luci e fonica di Danila Blasi, prod. Scena Verticale (Castrovillari, Cs). Dopo una lunga tournée, che ha toccato, tra le tante tappe, Roma, Cagliari, Catanzaro, il Festival delle Colline Torinesi, Reggio Calabria, Bologna, Bari e Napoli, ecco dove è ancora possibile vederlo:

Caltanissetta, Teatro Margherita, 10 febbraio 2006.

Terranuova Bracciolini (Ar), Centro Culturale Le Fornaci, 31 marzo 2006.

Aldeno (Tn), Teatro Comunale, 2 aprile 2006.

Milano, Teatro Libero, dal 4 al 15 aprile 2006.

Gioiosa Jonica (Rc), Gioia Tauro (Rc), Crotone, Cotronei (Kr) e Soverato (Cz): date da definire.

Per informazioni: Scena Verticale, 0981.27734, info@scenaverticale.it, www.scenaverticale.com.

La società teatrale

notiziario

a cura di Roberto Rizzente



RONCONI, quale domani?

di Roberto Rizzente

Ci aveva ormai abituati ai grandi numeri. Dall'*Orlando Furioso* (1969) a *Gli ultimi giorni dell'umanità* (1990) fino al recente *Infinities* (2000), ma questa volta si è superato. Mai, prima d'ora, aveva diretto un macchinario di una tale portata. Stiamo parlando di Luca Ronconi. Lo spettacolo, meglio, gli spettacoli, *Domani*, cinque come i cerchi olimpici, commissionati da Walter Le Moli, sono il momento culminante delle celebrazioni per le Olimpiadi Invernali 2006 (Info: tel. 011.5216451, 011.4361023, informazioni@tstdomani.it, www.teatrostabiletorino.it.) Le cifre sono da capogiro: duecento artisti coinvolti, cento tecnici, quattro spazi dismessi, fra Torino e Moncalieri, due drammaturgie originali, un testo classico, uno contemporaneo e un adattamento per diciotto ore complessive di programmazione: neppure il *Mahabharata* di Peter Brook era arrivato a tanto. *Domani* si presenta come una vera e propria *summa* del lavoro ronconiano, di più, una riflessione sul passato, una sfida al futuro, alle infinite possibilità del teatro. Se *Troilo* e *Cressida*, lo spettacolo che inaugurerà l'evento il 2 febbraio agli studi Lumiq, è un omaggio a Shakespeare, alla tradizione, con il successivo *Atti di guerra: una trilogia*, da Edward Bond (3 febbraio-12 marzo al cinema Astra), siamo già ai confini della narrazione, corpo a corpo con fantasie, visioni, impensabili su di un palcoscenico tradizionale. Né è da meno *Il silenzio dei comunisti*, rielaborazione dell'epistolario di Vittorio Foà, Miriam Mafai e Alfredo Reichlin (dal 5 febbraio al 12 marzo alle Fonderie Teatrali di Moncalieri): la rilettura di Ronconi affida al teatro un compito sproporzionato: quello di raccontare i segreti, i tradimenti, le utopie personali di un'ideologia che voleva cambiare il mondo, e che è finita sconfitta dalla Storia. Ma la vertigine della sperimentazione ronconiana resta legata soprattutto alle due drammaturgie inedite, supervisionate dalla Fondazione Sigma

Tau, già referente per *Infinities*. *Lo specchio del diavolo* di Giorgio Ruffolo (6 febbraio-11 marzo agli studi Lumiq), con i suoi 45 attori, è un coraggioso tentativo di indagare la storia dell'economia, dal Paradiso terrestre ai giorni nostri, restituendo all'arido linguaggio della finanza ironia e leggerezza. *Bioetica. Dizionario per l'uso* di G. Corbellini-P. Donghi-A. Massarenti (14 febbraio-10 marzo, Teatro Vittoria) è un corpus di 40 lemmi sul tema della ricerca scientifica, recitati o registrati, e ascoltabili in più ambienti secondo percorsi personalizzati, grazie al concorso di tecnologie multimediali. Ma in questo tripudio di linguaggi, idee, tecniche, strategie, non bisogna perdere di vista il filo conduttore. Perché un filo c'è, ed è di grande attualità: *Domani* è innanzitutto una riflessione coraggiosa sul presente, segnato da viltà e disinganno, un «interrogativo aperto tra speranza e timore», che fa i conti con la tradizione e guarda al futuro. Una possibilità in più, per noi cinici disillusi, di obliare le prefiche dei benpensanti, e aprirci estatici al nuovo che viene. ■

NUOVO CDA PER LA SCALA - È stata al centro di una vera e propria bufera politica. Ora, la Scala ha un nuovo consiglio d'amministrazione. Confermato, accanto al sindaco di Milano Gabriele Albertini, presidente per statuto del cda, e al sovrintendente Stéphane Lissner, il vicepresidente Bruno Ermolli, rappresentante della Camera di Commercio. Entrano Francesco Micheli, presidente del Conservatorio Giuseppe Verdi e rappresentante della Pirelli, Renato Ravasio, segretario generale della Fondazione Cariplo, e Paolo Scaroni, amministratore delegato dell'Eni. La Regione Lombardia ha designato l'ex rettore della Bocconi Carlo Secchi, mentre Fiorenzo Tagliabue, presidente e amministratore delegato di Sec-Relazioni pubbliche e Istituzionali, è il rappresentante del Ministero per i Beni e le Attività Culturali.

RIPARTONO GLI ARCIMBOLDI - È stata presentata lo scorso novembre la stagione 2005/2006 del Teatro degli Arcimboldi. Il programma, che fonde il cartellone di cinque fondazioni teatrali e musicali di Milano - i Pomeriggi Musicali, l'Orchestra sinfonica Giuseppe Verdi, il Piccolo Teatro, il Franco Parenti e la Scala - alterna, accanto alla tradizione operistica, il jazz, il musical, la danza e l'opera rock. Una grande opportunità di rinascita per il nuovo Teatro, che prelude alla nascita di una specifica Fondazione, nelle parole dell'Amministrazione comunale; un'occasione sprecata per confermare quanto di buono era stato fatto in passato, nell'opinione di noi innamorati delusi.

L'ITALIA DEI FESTIVAL - È stato siglato lo scorso novembre in Confindustria a Roma il protocollo d'intesa tra Italiafestival e l'Astori-Associazione Tour Operator Italiani per la promozione del turismo culturale internazionale. Secondo l'accordo, Italiafestival si impegnerà a comunicare tempestivamente tutte le informazioni relative ai festival organizzati dai suoi 26 associati all'Astori, che provvederà a diffonderle presso i suoi iscritti, favorendo l'organizzazione, la promozione e la commercializzazione di pacchetti turistici mirati. Info: Italiafestival, tel. 06.88473375, www.italiafestival.it, Astoi tel. 02.76014497.

RESIDENZE TEATRALI - Il territorio piemontese si è arricchito di nuove residenze multidisciplinari: quella denominata Dal Monferrato al Po, costituita da Casa degli Alfieri e Faber Teatro nel chivassese e nell'astigiano; lo Stabile Teatrale

Folengo di Avigliana, diretto da Eugenio Allegri e dalla sua compagnia Artquarium; la residenza del Territorio Pedemontano, con sede presso il teatro S. Coassolo di Cantalupa (To) e gestita dal Teatro delle Dieci; quella della Valle Strona, in provincia di Verbania, affidata a Onda Teatro; e, ancora, la Residenza Teatrale delle Valli di Lanzo, assegnata a Cast. Un sistema sempre più articolato che, auspichiamo, si tramuti nella rinascita di realtà artistiche e culturali neglette e non in una nuova modalità di acritica distribuzione dei fondi regionali.

I NUOVI VERTICI DELL'ANCT - Sono stati nominati, in occasione dell'assemblea annuale tenutasi a Riva del Garda lo scorso dicembre, i nuovi rappresentanti dell'Associazione Nazionale Critici di Teatro. Giuseppe Liotta è stato confermato presidente; membri del Direttivo Nazionale, accanto ai vice Valeria Ottolenghi e Giulio Baffi, Caterina Barone, Pier Giorgio Nosari, Silvana Zanovello e Francesco Tei, mentre Enrico Marcotti, Gianni Poli, Leonardo Franchini ed Ermanno Caccia sono i nuovi responsabili, rispettivamente, dei Premi della Critica, dei rapporti con l'Associazione Internazionale dei Critici, delle relazioni internazionali e dei rapporti con gli enti e le istituzioni teatrali italiane. Nel corso dell'assemblea, si è discusso delle nuove realtà emergenti, del futuro della critica e del sistema-teatro in Italia, e sono state programmate iniziative di sensibilizzazione e di protesta a livello nazionale, in collaborazione con le associazioni musicali e della danza.

IL CARNEVALE DELLA BIENNALE - Si intitolerà *Il drago e il leone* e sarà interamente dedicato alla Cina. È il nuovo progetto di Maurizio Scaparro, da

poco nominato direttore della Biennale Teatro, per il Carnevale veneziano 2006. Dal 23 al 28 febbraio, l'Arsenale, i teatri storici (Teatro La Fenice, Teatro Malibran, Teatro Goldoni), gli spazi cittadini (Ateneo Veneto, Teatro Fondamenta Nuove, Teatro dell'Avogaria, Ca' Farsetti), il Teatro Aurora a Marghera e la Tenda S. Giuliano a Mestre, saranno animati da spettacoli a tema, incontri, concerti, mostre e proiezioni cinematografiche. Largo spazio è riservato ai bambini, protagonisti di un fitto calendario di eventi - favole, giochi, trucchi, teatro delle ombre - in programma fino a martedì grasso negli spazi dell'Arsenale. Info: tel. 041.5218898, dmt-segreteria@labiennale.org, www.labiennale.org.

EXTRACANDONI: TEATRI IN RETE - È stato presentato a Udine lo scorso novembre il Progetto *ExtraCandoni* per la nuova drammaturgia. Sette teatri, il Csa del Friuli Venezia Giulia, il Kismet Opera di Bari, il Nuovo Teatro Nuovo di Napoli, il Litta di Milano, l'Eliseo di Roma, il Teatro delle Moline-Nuova Edizione di Bologna e l'Arca Azzurra di San Casciano (Fi), coopereranno per rilanciare il Premio Candoni Arta Terme, contribuendo alla produzione, promozione e diffusione delle opere commissionate ad autori emergenti o affermati. Per la prima edizione, la commissione per la scrittura è stata assegnata a Renato Gabrielli: il suo testo, *Salviamo i bambini*, verrà prodotto e presentato dai teatri convenzionati nella stagione 2005/2006. Sempre nell'ambito del Progetto, sono stati presentati nelle giornate udinesi sette progetti di scrittura scenica, commissiona-

ti di anno in anno a sette autori, selezionati per la sezione "Nuove idee drammaturgiche". Info: tel. 0432.504765, www.cssudine.it.



RITORNA LA CLASSE MORTA - Lo spettacolo-manifesto del Cricot2 rivive alla Triennale di Milano in occasione della mostra *La classe morta*. *Disegni, installazione, video-evento* (foto sopra). Per la prima volta verranno presentati, grazie al contributo del Crt Artificio, 24 disegni originali, due installazioni di Tadeusz Kantor e un video-documento, curato da Anna Halczak e Franco Laera, che ricostruisce lo spettacolo nella sua versione integrale, seguendo la traccia scritta da Kantor. La proiezione del video, in programma tutti i pomeriggi dalle 14.30 alle 20.30, verrà accompagnata da testi di Kantor, in parte inediti, letti e interpretati da uno degli attori "storici" del Cricot2, Giovanni Battista Storti. Fino al 5 febbraio. Info: tel. 02.724341, info@triennale.it, www.triennale.it.

RUDOLF NUREYEV ALLA SCALA - È stato presentato lo scorso novembre al Teatro La Scala il documentario *Rudolf Nureyev alla Scala*. Prodotto da Alexandra Della Porta Rodiani e realizzato da Dino e Claudio Risi, con la collaborazione della Fondazione Nureyev, l'allora sovrintendente della Scala Carlo Fontana e il sindaco Albertini, il video ripercorre le tappe salienti della vita e della carriera del grande ballerino (nella foto). *Rudolf Nureyev alla Scala* verrà diffuso da Raitrade e, dopo le anteprime al Festival di Cannes, l'Opéra di Parigi, il Covent Garden di Londra e il Metropolitan di New York, verrà probabilmente destinato al circuito dei cinema d'essai.



Il teatro di Tor Bella Monaca

Alla fine di novembre, migliaia di manifesti verdi affissi lungo le vie di Roma hanno annunciato l'apertura del nuovo Teatro di Tor Bella Monaca. Nel comunicato stampa, peraltro, si parla di questa inaugurazione come di «un evento di straordinaria importanza» che darebbe il via al grandioso progetto del Comune di Roma e della Regione Lazio per la creazione di un sistema di teatri "di cintura" in grado di collegare l'offerta culturale del centro con quella dell'hinterland metropolitano. C'è da festeggiare, insomma. Eppure, ad onore del vero, sarà bene informare che questo "nuovo" Teatro è lì, al suo posto, da molti anni; e che inoltre, non più di qualche stagione fa, lo stesso teatro è stato sottoposto a un'imponente opera di ristrutturazione che gli ha conferito, almeno esteriormente, l'aspetto attuale. Tutto ciò rende lo slogan «Dal 9 dicembre Roma ha un nuovo teatro» per lo meno inesatto. Ma perché dunque questa strana inaugurazione benedetta dall'Eti? Qual è il senso di un'operazione del genere? Speriamo solo che dietro la scusa di un po' assistenziale di portare cultura in periferia non si nasconda la volontà di sottrarre alla comunità uno spazio significativo; che, ad esempio, nel corso delle ultime estati ha ospitato una rassegna importante e intelligente come *Nuovi Scenari Italiani*. Se così fosse si sarebbe persa l'occasione di difendere un polo libero che, per di più, è già da tempo ben integrato nella storia culturale del quartiere. Info: www.teatro-torbellamonaca.it.

IL PRINCIPE RESTAURATO - Dopo trent'anni il video del *Principe costante* di Jerzy Grotowski, sincronizzato nel 1975 da Ferruccio Marotti sulla traccia audio registrata a Spoleto nel 1968, è stato restaurato con tecnologie digitali e sottotitolato in italiano, inglese, francese e polacco. La presentazione è avvenuta a Roma lo scorso novembre, in occasione di un convegno di studi promosso dall'Università La Sapienza. Per visionare il video è possibile rivolgersi alla Biblioteca Mediateca del Dipartimento di Arti e Scienze dello spettacolo, tel. 06.49914116 (solo per studenti), o su appuntamento alla Videoteca del Centro Teatro Ateneo, tel. 06.4991.

PREMIO TUTTOTEATRO.COM - È andato a Maurizio Camilli per *Ccelera!* il Premio Tuttoteatro.com alle Arti Sceniche "Dante Cappelletti". Selezionato da una giuria presieduta dal sindaco Walter Veltroni e composta da Roberto Canziani, Gianfranco Capitta, Massimo Marino, Renato Nicolini, Laura Novelli, Aggeo Savioli e Mariateresa Surianello, lo spettacolo si aggiudica una borsa di 6000 € per la scrittura agile, nervosa, specchio multiforme del disagio di un giovane operaio del Nord-est, irretito dal mito di Gilles Villeneuve e della velocità. Segnalazioni della giuria sono andate anche a Eva Cambiale per *Cry Baby*, Carlo Besozzi e Flavio Parenti per *Rum*, e Pierpaolo Palladino per *La battaglia di Roma*. Il premio speciale è andato a Riccardo Caporossi, «figura esemplare dell'innovazione nel teatro italiano».

in breve DALL'ITALIA

CIRQUE DU SOLEIL - Dal 23 febbraio al 26 marzo è di scena a Milano *Alegria!*, il nuovo spettacolo del Cirque du Soleil. Dopo il successo di *Saltimbanco* dello scorso anno, il circo del Québec torna in Italia con un lavoro ispirato al tema del potere e della libertà, della giovinezza e della fantasia. Info: www.cirquedusoleil.com.

IL ROCKY HORROR VA ALL'ASTA - È stato il musical del secolo. Ha appassionato milioni di fan in tutto il mondo, alimentato un flusso ininterrotto di studi, documenti, pubblicazioni, trasformandosi in fenomeno di costume. Ora, *The Rocky Horror Picture Show*, nato nel lontano 1973 da un'intuizione di Richard O'Brien, va in pensione (nella foto una scena dell'omonimo film). L'ultima del musical è andata in scena a novembre al Teatro Ciak di Milano, con repliche straordinarie

al Teatro Nazionale. Per l'occasione, a fine spettacolo, gli oggetti e i costumi di scena sono stati messi all'asta, e il ricavato, € 4500, è andato alle associazioni di beneficenza Save The Children e Vida. Ma per i fan più accaniti è in serbo una sorpresa: secondo indiscrezioni, il musical, rinnovato nello spirito, nei lustrini e nell'ironia trasgressiva, sarebbe pronto a ritornare nel 2008.

RICORDANDO BARBARA - A pochi mesi dalla scomparsa della sua fondatrice, il Teatro della Limonaia di Firenze dedica una rassegna a Barbara Nativi. Il progetto è articolato nelle sezioni "Nuove promesse", "Barbara 2005" e "Barbara in scena". Si comincia il 4 febbraio con l'assegnazione del Premio Gabriele Venturi e la presentazione del laboratorio di scrittura *Under & Over*. Il 5 febbraio, spazio ai giovani, con *11/10 in apnea* di Teatro Sotterraneo e *The movements of love* di Kanterstrasse. Dal 10 al 12 febbraio è di scena *Twins*, ultimo lavoro di Barbara Nativi, presentato nella versione definitiva. Tre gli appuntamenti della sezione "Barbara in scena" che indagheranno, attraverso uno spettacolo, un convegno e una pubblicazione, il percorso artistico di Barbara Nativi e lo stato della nuova drammaturgia in Italia. Una mostra fotografica, allestita dal direttore artistico del Teatro della Limonaia, Dimitri Milopulos, accompagnerà fino al 26 febbraio la rassegna. Info: tel. 055.440852, info@teatrodellalimonaia.it, www.teatrodellalimonaia.it.

LA DANZA DELLE AVANGUARDIE - L'incontro tra la danza e le arti visive, dalla Parigi di fine Ottocento alle ultime tendenze del teatrodanza, è al centro della mostra *La Danza delle Avanguardie. Dipinti, scene e costumi da Degas a Picasso, da Matisse a Keith Haring*, curata da Gabriella Belli ed Elisa Guzzo Vaccarino, in programma al Mart di Rovereto fino al 7 maggio. Info: 0464.438887, info@mart.trento.it, www.mart.tn.it.

IL LIBRO DELL'ANNO - *Storie di uno scemo di guerra* (Einaudi) di Ascanio Celestini è stato giudicato libro dell'anno secondo il referendum di *Fahrenheit*, il programma di Radio Tre dedicato alla letteratura. Tra gli

I 250 anni di Mozart

In occasione delle celebrazioni europee per il 250° moztariano, il Piccolo Teatro di Milano ospiterà dal 27 marzo al 13 aprile il *Festival Mozart delle Marionette*, promosso dal Comune di Milano in collaborazione con l'Associazione Grupporiani/Compagnia Marionettistica Carlo Colla e Figli. Questi gli spettacoli in programma, ispirati al repertorio mozartiano e prodotti da compagnie provenienti da tutta Europa: *Don Giovanni all'opera dei pupi*, Compagnia Figli d'Arte Cuticchio (27 e 28 marzo); *Il Sogno di Scipione*, Compagnia Marionettistica Carlo Colla e Figli (30 marzo/2 aprile); *Il flauto magico*, Amsterdam Marionettentheater (4/6 aprile); *Le nozze di Figaro*, Salzburg Marionettentheater (7/9 aprile); *Il ratto dal serraglio*, Lindauer Marionettenopera (10 e 11 aprile); *Don Giovanni*, Teatro Nazionale delle Marionette di Praga (12 e 13 aprile). Per l'occasione, durante il festival, verranno allestite nei foyer del Teatro Grassi e del Teatro Strehler le mostre *Teatri di Marionette di Palazzo del '700 e Melodramma, Mozart e Marionette*. È prevista inoltre una giornata di studi sul tema "Il teatro di marionette e il melodramma in Europa". Info: tel. 02.72333222, info@piccoloteatro.org, www.piccoloteatro.org.

altri classificati, *Molto forte incredibilmente vicino* (Guanda) di Jonathan Safran Foer, *Lo strano caso del cane ucciso a mezzanotte* (Einaudi) di Mark Haddon, *La virgola nell'orologio* (Einaudi) di Toni Fanchini e *Libri e cazzotti* (Pironti) di Tullio Pironti.

I TRENT'ANNI DEL CRT - È stato pubblicato on-line il catalogo della videoteca del Crt di Milano. Si tratta di un archivio imponente, sovvenzionato dalla Regione Lombardia, l'Etì e la Fondazione Cariplo, suddiviso in cinque sezioni: Fondo Kantor e Fondo Grotowski, Raccolta teatro di ricerca, Raccolta danza, Teatro popolare e tradizioni orientali, Film, documentari e convegni. La videoteca è consultabile presso la sede del Crt, su prenotazione. Info: tel. 02.881298, www.teatro-crt.org.

I PICCOLI DI PODRECCA - Proseguono gli appuntamenti della Casa dei Teatri a Roma con la mostra *La fabbrica dei sogni. La Compagnia romana dei Piccoli di Podrecca (1914-1959). Marionette e materiali scenici dalla Collezione*



Signorelli, in programma fino al 22 gennaio. Curata da Giuseppina Volpicelli la mostra, unitamente al progetto espositivo *Magico teatro. I Fantocci di Maria Signorelli*, in programma alla Sala Santa Rita fino al 13 gennaio, contribuisce a far luce sulla cultura figurativa italiana del Primo Novecento, aperta al confronto con la tradizione e sensibile alle istanze innovatrici dell'Avanguardia. Info: Biblioteche di Roma, tel. 06.45430968, casadeiteatri@bibliothediro.ma.it. Urp: tel. 06.67105568, www.culturaroma.it.

ÇA IRA: UN'OPERA PER LA RIVOLUZIONE - È stata presentata lo scorso novembre a Roma, presso l'Auditorium Parco della Musica, *Ça ira*, opera lirica in tre atti dell'ex Pink Floyd Roger Waters. Ambientata nella Parigi della Rivoluzione Francese, *Ça ira* racconta, con suggestioni da Berlioz, Prokofiev e Brahms, l'ondata antimonarchica del 1789 e il Terrore che, di lì a pochi anni, avrebbe insanguinato le strade della capitale. Dopo l'anteprima romana, *Ça ira* sarà presentata in forma di concerto negli Stati Uniti nella primavera del 2006, e, secondo indiscrezioni, il prossimo 7 luglio nella città di Poznan in Polonia, nell'allestimento completo. Info: www.roger-waters.com.



LA MORTE VA IN SCENA - Portare dei cadaveri in scena per trasformarli negli inconsapevoli protagonisti di una performance. È accaduto nella sala settaria dell'Istituto di Anatomia Patologica dell'Università, presso l'Ospedale Molinette di Torino, nell'ambito della Triennale di arte contemporanea T1 - *La sindrome di Pantagruel*, in programma fino al 19 marzo nelle maggiori sedi espositive della città. L'artista si chiama Araya Rasdjarmrearnsook. È thailandese, da anni porta avanti un discorso incentrato sul tema della perdita, la paura, il mistero dell'esistere. *The Class* va oltre. Sola, in scena con dieci cadaveri, adagiati al suolo su tavole anatomiche, la Rasdjarmrearnsook impartisce agli "studenti" una lezione sul significato della morte, interrogandoli sul Paradiso, l'aldilà, il senso della vita. Per la prima volta, la performance è stata realizzata in presenza del pubblico, che ha assistito all'evento dietro una parete di vetro.

PREMIO ADAMO CADUTO - Gastone Geron è il vincitore dell'edizione 2006 del Premio al Critico Drammatico *Adamo Caduto*. Studioso di Goldoni,

Geron è stato critico teatrale del *Gazzettino di Venezia*, del *Corriere d'informazione* di Milano e del *Giornale*. Tra le sue pubblicazioni, *Dove va il teatro italiano* e *Chi fu di scena*. Il premio verrà consegnato il 4 marzo al Teatro Manzoni di Milano. Info: Teatro della Fede, tel. 099.5667501, 328.9599684, 340.1774769, teatrodella-fede@email.it, www.teatrodellafede.it.

I FIGLI DELL'URANIO - Dal 6 agosto 1945, quando Hiroshima venne rasa al suolo dalla bomba atomica, il mondo non è più stato lo stesso. A sessant'anni di distanza, la memoria di quei tragici eventi rivive ne *I Figli dell'Uranio*, presentato lo scorso novembre al Museo di Villa Croce di Genova, in occasione del *Festival della scienza*. Ideato da Peter Greenway e diretto da Saskia Boddeke, l'evento-installazione ha guidato lo spettatore in un itinerario alla scoperta degli errori che hanno portato all'atomica, corpo a corpo con i fantasmi, le speranze e le viltà di Newton, Joseph Smith, Marie Curie, Einstein, Oppenheimer, Krusciov, Gorbaciov e Bush, confinati in otto stanze-prigione. Al termine della performance, le stanze con le tracce lasciate dai protagonisti sono rimaste aperte al pubblico, a sottolineare la gravità delle conseguenze delle loro azioni.

LO MONACO CENSURATO - La legge Sirchia sul divieto di fumo del 16 gennaio 2003, si sa, ha cambiato le abitudini degli italiani. Ma che, a causa di un sigaro, venisse sospeso uno spettacolo, ha certamente dell'incredibile. È accaduto a novembre al Teatro

Toniolo di Mestre, dove le proteste di una signora in sala hanno costretto Sebastiano Lo Monaco, interprete del nicotinomane Eddie Carbone, a interrompere la rappresentazione di *Uno sguardo dal ponte*. Dopo qualche minuto di pausa, lo spettacolo è ripreso. A sigaro spento, naturalmente.

'900 CIVILE - Dopo l'ormai collaudata esperienza di "Akropolis" a Udine, Teatro Club, insieme ad Assopros, promuove a Pordenone "900 civile", 5 storie per 5 giovani talenti del teatro italiano (Ascanio Celestini, Mario Perrotta, Emma Dante, Davide Enia, Giuliana Musso). A partire da febbraio, gli spettacoli, ripresi dalla Facoltà di Scienza Multimediali, verranno distribuiti in dvd, 180000 copie, da *L'Unità*. Con la supervisione registica di Marco Rossitti, questi "incivili" spettacoli ("incivili" per le storie che vi sono contenute e l'assenza di retorica) entreranno così nelle case degli italiani.

WALKIE-TALKIE 05 - Per il terzo anno consecutivo, la Paolo Grassi di Milano ha ospitato *Walkie-Talkie*. *Incontri tra testo e scena*, organizzato dal gruppo Teatro Aperto. Dopo *Il Dramaturg* (2003) e *Drammaturgie nascoste nella forma romanzo* (2004), protagonista è la *Parola poetica*, al centro di un dibattito che ha coinvolto, tra gli altri, Edoardo Gullone, Maurizio Cucchi, Aldo Nove, Tiziano Scarpa, Franco Loi, il Teatro delle Albe, Stefano Scodanibbio, Claudio Collovà, Marcido Marcidorjs e Famosa Mimosa, coordinati da Renata Molinari e accompagnati da letture performative al Teatro i.

OMAGGIO AD ARTAUD

Visionario, irriverente, provocatorio: Antonin Artaud ha stravolto completamente la scena del Novecento. Ora, il genio di Marsiglia è al centro di una retrospettiva a Milano, organizzata dal Pac fino al 12 febbraio. Curato da Jean-Jacques Lebel, con la partecipazione di Dominique Paini, il *montage* multimediale *Artaud, Volti/Labirinti* - dalla combinazione di *montage* (montaggio) e *montrer* (mostrare) - illustra l'intero percorso creativo dell'artista francese, mostrandone le connessioni, i rimandi, le direzioni di ricerca, grazie a un ampio repertorio di disegni, manoscritti, lettere e fotografie. Completano la rassegna estratti dei ventidue film interpretati da Artaud, tra cui *Napoleone* di Gance e *La passione di Giovanna D'Arco* di Dreyer, e un'installazione di Lebel, che ricostruisce la stanza dell'ospedale psichiatrico di Rodez in cui il poeta fu sottoposto a cinquantuno sedute di elettroshock. In occasione dell'evento, Outis proporrà in forma di "xilofonia sonora" la pièce *Per farla finita col giudizio di Dio*, a cura di Annig Raimondi, con Graziano Piazza, commissionata nel 1947 da Radio France per il ciclo *La voce dei poeti* e a lungo censurata per il suo carattere blasfemo e anticonformista. Info: tel. 02.76009085, www.comune.milano.it/pac.



FUORILAUTORE! - Proseguono fino al 5 maggio nel foyer del Teatro Mercadante di Napoli gli incontri, organizzati da Dramma.it e il Circoloattori di Roma in collaborazione con la Cattedra di Storia e tecnica della regia dell'Accademia delle Belle Arti di Napoli e il Teatro Stabile di Napoli, con gli esponenti della nuova drammaturgia napoletana. Questi gli appuntamenti, coordinati da Vincenzo Morvillo: Manlio Santanelli, 18 gennaio; Fortunato Calvino, 15 febbraio; Enzo Moscato, 6 marzo; Eduardo Tartaglia, 3 aprile; Ruggero Cappuccio, 5 maggio. Info: tel. 081.5524214, info@teatrostabilenapoli.it, www.teatrostabilenapoli.it.



PREMIO VIRGINIA REITER - Maria Pilar Pérez Aspa è la vincitrice della V edizione del Premio Virginia Reiter, promosso dall'Ert e dedicato a una giovane attrice distintasi nelle ultime produzioni italiane. Per la sua interpretazione di Andromaca e di una delle cittadine del Coro nelle *Troiane* di Serena Sinigaglia, l'artista di origine spagnola si aggiudica una borsa di 5.000 euro. In occasione della cerimonia, sono stati conferiti due premi alla carriera a Mirella Freni, madrina del premio, e a Franca Valeri.

PALERMO TEATRO FESTIVAL - In occasione della prima edizione del Palermo Teatro Festival, è stata riaperta l'ex Chiesa di Santa Maria di Montevergini. Ristrutturato dalla Set Artisti di Alfio Scudieri e Sandro Tranchino, il complesso, che comprende anche l'attiguo convento, ha ospitato lo scorso autunno produzioni sperimentali di autori palermitani (tra gli altri, Emma Dante e Vincenzo Pirrotta), laboratori (a cura di Marco Baliani e Davide Enia) e "Atelier Montevergini", zona franca di incontro, creazione e aggregazione, pensato per animare, fino a notte fonda, il centro storico cittadino. Info: tel. 091.300301, info@palermosteatrofestival.com, www.palermosteatrofestival.com.

PREMIO FONDI LA PASTORA - Sono stati consegnati a novembre a Roma i Premi Fondi La Pastora 2005. Lorenzo Gioielli è il vincitore della XXXI edizione per la scrittura drammatica con la riflessione sulla morte *Iressa*; autrice emergente Olga Garavelli con *Le spose di Allah*. Il Premio Ulisse alla carriera è andato a Ugo Fancareggi, Mario Prosperi e Sergio Basile, il Premio Ulisse a Daniela Miniucchi.

LA SCOMPARSA DI ANNA LELIO - È scomparsa a Roma lo scorso 3 dicembre, all'ospedale Santo Spirito, Anna Lelio. Discendente da una famiglia di attori, animatori del Teatro Lelio di Palermo, era nata a Chiaramonte Gulfi (Ragusa) il 20 settembre 1923. Tra le sue ultime partecipazioni televisive, *San Pietro*, con Omar Sharif.

LABORATORIUM TEATRO - È stato inaugurato a Roma lo scorso ottobre il Laboratorio Teatro, diretto dall'Associazione Culturale Claudio Gora. Attiva dal 2000, l'Associazione propone un'ampia gamma di iniziative legate al teatro e alla letteratura, con una forte vocazione all'impegno sociale. Info: tel. 06.45477049, info@e-professionespettacolo.it.

MODENA TEATRO FESTIVAL - Julia Varley dell'Odin Teatret è la guest-star del Modena Teatro Festival, organizzato dal Teatro dei Venti - Centro per la ricerca

teatrale di Modena. Nato dalla volontà di riscoprire i valori tradizionali del fare teatro, in relazione alle forme espressive contemporanee, il Festival propone fino a giugno un'ampia rassegna di compagnie modenesi, conferenze e un laboratorio permanente di recitazione per tutte le età. Info: tel. 059.3091011, info@teatrodeiventit.it, www.teatrodeiventit.it.

ZA ONDEKOZA - Debutterà il 5 febbraio al Teatro Storchi di Modena la compagnia di atleti-percussionisti giapponesi Za Ondekoza. Attivo dal 1969, il gruppo fonde la tradizione percussiva giapponese, il Wadaiko, con suoni e suggestioni del mondo contemporaneo. Info: 059.2032993, www.emiliaromagnateatro.com.

UNA RASSEGNA ITINERANTE - Verrà presentata il 5 febbraio a Pieve di Cento la decima edizione della rassegna itinerante "Tracce d'autore", in programma fino al 13 maggio nei comuni della provincia bolognese. In

Premio Vallecorsi

L'ALTA VELOCITÀ DEL TEATRO è di scena a Pistoia

C'era tanta gente quest'anno, famiglie con bambini e addirittura la banda ad accoglierci all'AnsaldoBreda di Pistoia fra vagoni di treni sempre più avveniristici. Si festeggiava, il 27 novembre scorso, il più longevo e unico premio teatrale "aziendale" d'Italia, intitolato a Francesco Vallecorsi, operaio col pallino del teatro che per molto tempo aveva animato la vita teatrale della fabbrica e della città. Trapelano, nei discorsi delle autorità (Roberto Assereto, presidente dell'Associazione Vallecorsi; Riccardo Nencini, presidente del Consiglio Regionale Toscano; Renzo Berti, sindaco di Pistoia; Gianfranco Venturi, presidente della Provincia di Pistoia; Gabriele Zollo della Cassa di Risparmio di Pistoia e Pescia; Massimo Capecchi dell'Associazione Industriali Pistoiesi, Giuseppe Grattacaso, presidente dell'Associazione Teatrale Pistoiese), le difficoltà dell'azienda, ma anche l'orgoglio di una credibilità produttiva ritrovata, la volontà di realizzare a Pistoia un polo di ricerca universitaria e la coscienza di un appuntamento culturale "storico", reso speciale proprio dall'essere nato in una fabbrica e non, come la maggior parte dei premi, da un'élite letteraria. A Carlo Maria Pensa, presidente della Giuria, tocca, in compagnia dei colleghi Giovanni Antonucci e Andrea Bisicchia (Antonio Calenda, Nando Gazzolo, Gastone Geron, Ugo Pagliani e Luigi Squarzina gli altri giurati), aprire la cerimonia di premiazione dedicandola all'indimenticata Valeria Moriconi, mentre in chiusura Moreno Fabbri ricorderà Ennio Almerigogna, ex dirigente e fervente sostenitore del Premio recentemente scomparso. Alla spicciolata salgono sulla pedana-palcoscenico premiati e segnalati, introdotti dalle motivazioni lette da Monica Menchi. Il primo premio (euro 5.000 e pubblicazione del testo sulla nostra rivista, n. 4.05) è andato a Renato Giordano per *Empedocle*, mentre secondo e terzo sono risultati rispettivamente *Come in una goccia di ambra* di Roberto Cavallieri e *La fine di Shavuoth* di Stefano Massini. Tre anche i segnalati: Angelo Lamberti per *Un gorgo di terra*, Mirko Di Martino con *Il peso dell'aria* e Giacomo Guidetti con *Sora Water*. Un altro terzetto, davvero formidabile, si è poi aggiudicato i Premi Speciale della Giuria, destinati agli artisti più significativi della scena italiana: Lucilla Morlacchi, strepitosa Monaca di Monza testoriana nella recente messinscena di Elio De Capitani, Tonino Conte, regista e direttore artistico del Teatro della Tosse di Genova, e Maurizio Micheli. Si chiude così, tra molti applausi festosi, la 54° edizione del Vallecorsi, un premio che da oltre mezzo secolo sa cosa significa rinnovarsi nella tradizione. *Claudia Cannella*

cartellone, tra gli altri, *Il deficiente* della Compagnia Crest, Premio Scenario 2005, *La Maria Zanella*, con Maria Paiato e *Quattro* della Compagnia Decimopianeta, Premio Ustica per il Teatro 2005. Info: tel. 348.8049181, www.traccediteatroautore.it.

LA SOFFITTA 2006 - Si inaugura a gennaio con due progetti dedicati ai Motus (17-18 gennaio) e a Davide Enia (25-26 gennaio) la 18ª stagione del Centro La Soffitta del Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna. Sono previsti, accanto agli spettacoli, incontri, laboratori, convegni, proiezioni video. Fino al 5 maggio. Info: tel. 051.2092413, soffitta@muspe.unibo.it, www.muspe.unibo.it/soffitta.

TEATRO DELLA PAROLA - Proseguono fino al 12 maggio a Grottammare e Ripatransone (Ap) gli appuntamenti del "Teatro della parola". In cartellone, tra gli altri, la rilettura delle liriche di Pascoli, curata da Sandro Lombardi, *Il corpo antico. Percorsi di lettura nel teatro antico* di Luciano Colavero e *Cuore a nudo. Da Tenco a Shakespeare. In viaggio tra canzone d'autore e poesia*, con Mauro Ermanno Giovanardi, voce dei La Crus. Info: tel. 0735.917319, 0735.739238.

MILANO PER I GIOVANI - È rivolto ai giovani il nuovo progetto realizzato dall'Associazione Teatrale Duende in collaborazione con la Scuola D'Arte Drammatica Paolo Grassi e l'Accademia dei Filodrammatici di Milano. "Nuove Espressioni" ha una durata triennale e prevede undici spettacoli di autori esordienti, presentati fino a marzo al Teatro alle Colonne di Milano. Il progetto vincitore avrà la possibilità di essere inserito nel cartellone di un teatro milanese nella stagione 2006/2007. Info: Teatro alle Colonne, tel. 02.58113161, www.teatroallegolonne.it.

VOCI DALL'ALTRO TEATRO ITALIANO 2 - Per il secondo anno consecutivo, gli stagisti del corso di Laurea in Relazioni Pubbliche dell'Università di

Udine collaboreranno con l'E.m.a.c. - Ente Manifestazioni Artistico Culturali Città di Gorizia, e l'E.r.t. - Ente Regionale Teatrale Fvg, all'organizzazione di "Voci dall'altro teatro italiano", in programma fino al 28 marzo al Teatro Kulturni Dom di Gorizia. In cartellone, tra gli altri, *Come un cane senza padrone* dei Motus, *Se questo è un uomo* con Nello Mascia, *Ercole in Polesine*, di e con Natalino Balasso. Info: Kulturni Dom, tel. 0481.33288, www.kulturnidom.it.

FESTARTE - È stata inaugurata a novembre a Roma la terza edizione di "Festante", una rassegna ideata da Lorena Benfatti per mettere a confronto esperienze artistiche contemporanee nell'interpretazione di giovani artisti. Sette progetti, ispirati al tema dell'acqua e del divenire, animeranno fino a maggio la Locanda Atlantide, Rialto Sant'Ambrogio e il Brancaleone. Ogni appuntamento verrà accompagnato da un Dj set a cura della rivista di musica indipendente *Losingtoday*. Info: Studio Alfa, tel. 06.8183579, ufficiostampa@alfaprom.com.

GESTI E ALTRESCENE - Unire diverse realtà per coinvolgere un pubblico eterogeneo e avere una più efficace ricaduta sul territorio. Ci hanno pensato le associazioni Ecco Godot, Officine e il Centro Zo con le rassegne "Gesti" e "Altre scene", in programma presso il Centro di Culture Contemporanee Zo di Catania. Tra gli ospiti presenti, Alessandro Bergonzoni e la compagnia danese dei Lice de Luxe, che il 12 maggio concluderà la stagione all'ex Raffineria Zanucoli. Info: Centro Zo, tel. 095.7463122, info@zoculture.it, www.zoculture.it.

TEATRO E UNIVERSITÀ - L'Università degli Studi di Macerata, in collaborazione con l'Associazione Artistico-culturale 2 Kulture di Macerata, è l'animatrice della "Prima rassegna nazionale teatro universitario". Sei gruppi teatrali non professionisti avranno a disposizione dal 20 al 23 febbraio il palco del teatro Lauro Rossi e del cine-teatro Italia per presentare i

I PREMI UBU 2004 - 2005 Ronconi pigliatutto

È l'anno di Luca Ronconi. Già trionfatore al Premio Eti - Gli Olimpici del Teatro, il suo *Professor Bernhardt* domina la ventottesima edizione del Premio Ubu, promossa dal *Patalogo* della casa editrice Ubu Libri lo scorso dicembre al Teatro Grassi di Milano. Sei i riconoscimenti: miglior spettacolo, miglior regia, miglior scenografia (Margherita Palli, premiata anche per *La Centaura* di Andreini), attore protagonista (Massimo De Francovich, segnalato anche per *Paolo Borsellino essendo stato di Ruggero Cappuccio*), e attore non protagonista (Massimo Papolizio). Anno d'oro anche per Ascanio Celestini (nella foto): *Scemo di guerra* si impone nella sezione nuovo testo italiano; *Bingo* di Edward Bond e *Tre pezzi facili* di Martin Crimp, ex-aequo, in quella straniera. Per la sua interpretazione di Maria Zanella nell'omonima pièce di Sergio Pierattini, è Maria Paiato ad aggiudicarsi il premio come miglior attrice protagonista, mentre Francesca Mazza è attrice non protagonista con *Ada, cronaca familiare - Aqua marina* dei Fanny & Alexander. I premi speciali della giuria sono andati a Giuliano Scabia, «instancabile reinventore di un immaginario teatrale contemporaneo», Marco Baliani, per il lavoro con i ragazzi di Nairobi in *Pinocchio nero*, Fanny & Alexander per la cronaca familiare *Ada* e Hubert Westkemper per la ricerca sonora intorno all'*Elettra* di Hoffmanstahl, diretta da Andrea De Rosa. Robert Lepage è il vincitore della sezione miglior spettacolo straniero presentato in Italia con *The Busker's Opera*, liberamente ispirato all'*Opera del mendicante* di John Gay e *l'Opera da tre soldi* di Brecht.



loro lavori. A conclusione della rassegna, verranno assegnati i premi al miglior spettacolo, migliore regia, scenografia, attore protagonista, attrice protagonista e caratterizzazione. Info: Antonio Lovascio, tel. 339.1280355.

FESTIVAL DELLE MIGRAZIONI - Dall'1 al 12 febbraio il Teatro Greco di Milano ospiterà l'ottava edizione de "L'Altro Festival-Rassegna teatrale delle migrazioni". Prodotto da Coopi-Cooperazione Internazionale e diretto dall'Associazione Mascherenere, il festival è una vetrina sulle realtà teatrali internazionali create grazie al contributo artistico di immigrati. Sono previsti, accanto agli spettacoli serali, incon-

tri mattutini per le scuole, seminari di danza, musica e narrazione, e una mostra a tema. Info: Teatro Greco, tel. 02.6691367. Per i laboratori e le scuole: Coopi, tel. 02.3085057.

IL MONOLOGO IN SCENA - Al via l'undicesima edizione di "Fuori pista", tradizionale rassegna, promossa dal Teatro San Giuseppe e dall'Assessorato alla Cultura del Comune di Brugherio, dedicata al monologo. In cartellone, spettacoli di Carlo Rivolta, Laura Curino, Marco Paolini, Andrea Brambilla, Lucilla Piagnoni e Davide Enia. Info: tel. 039.870181, info@sangiuseppeeonline.it, www.sangiuseppeeonline.it.

BRESCIA: NUOVA CIRCUITAZIONE -

Un progetto per riflettere sul nostro quotidiano, il futuro del teatro. È l'idea che muove "Teatri in terre d'acqua dolce", una nuova circuitazione teatrale, nata da un'intuizione del Teatro Inverso di Brescia per rilanciare l'area tra il Lago d'Isèo e il Lago di Garda. L'iniziativa è sostenuta dai Comuni di Rodengo Saiano, Mazzano, Paderno Francia Corta, Rovato, Villanova sul Clisi, Sale Marasino. Info: Teatro Inverso, tel. 030.3701163, prenotazioni@teatroinverso.it.

PICCOLI PIANETI -

Si inaugura domenica 15 gennaio al Teatro Spazio Reno di Calderara di Reno, Bologna, l'ottava edizione della rassegna di teatro per ragazzi e famiglie *Piccoli Pianeti*. In cartellone, tra gli altri, *Sotto la tenda - Vi racconto il mio Marocco* della Cooperativa Teatro Laboratorio, *Cina del Teatro di Piazza o d'Occasione e X.T.C.2 - Spettacolo d'informazione primaria sull'uso e abuso delle droghe illegali* dell'Associazione Culturale Piacenza Kultur Dom. Info: tel. 051.722700, spazioreno@hotmail.com, www.comunecalderaradireno.bo.it.

LA BANALITÀ DEL MALE -

Sarà di scena nelle scuole di Pavia, Savona, Milano, Brescia, Udine e Crema, dal 13 gennaio all'8 febbraio, *La banalità del male*, lezione-spettacolo di Paola Bigatto, ispirata all'omonimo saggio di Hannah Arendt sulla figura del criminale nazista Adolf Eichmann (foto sotto). Info: tel. 347.9449386.



TEATRO-CANZONE -

Prosegue fino al 22 marzo tra Vergato e Porretta Terme la terza edizione di *Crinali - Teatro Canzone*, ispirata alle tradizioni popolari e al confronto con altre culture. In cartellone, tra gli altri, *Fiori d'amore e anarchia* di Anna Maria Castelli, *Teatro di terra* del Teatro delle Ariette, *Commendador Paradiso - Dall'Ara e il giallo dello scudetto del Bologna* di Giorgio Comaschi e *Far finta di essere G.*, con Davide Calabrese e Lorenzo Scuda. Info: tel. 0534.22021, iat@comune.porrettaterme.bo.it.

MASCHERAFEST -

Si è svolta dal 30 novembre al 3 dicembre a Torino la prima edizione di *MascheraFest*, uno stage, una rassegna di spettacoli e un convegno dedicati alla Commedia dell'Arte. Tema dell'anno, "ZanniOneManShow", un percorso ludico e spensierato nella storia della maschera più nota e multiforme della Commedia dell'Arte.

LE FIGURE DELL'INVERNO -

Prosegue a Torino, dopo il successo della scorsa stagione, la rassegna "Le figure dell'inverno", dedicata al Teatro di Figura. Organizzata dall'Associazione Culturale La Bottega Teatrale in collaborazione con l'Associazione 3NDY e l'Educatore della Provvidenza, la rassegna propone fino al 19 marzo spettacoli ispirati al teatro delle ombre, degli oggetti, dei pupazzi, dei burattini e delle marionette. Info: tel. 347.7627706, labottega.teatrale@fastwebnet.it.

TERMINAL 16 -

Debutterà il 20 gennaio alla Libreria Archivi del '900 di Milano *Terminal 16*, con Fabrizio Caleffi. L'autore, di New York city, si firma "Manhattan Maestro" e l'anonimato è motivato dall'aspra tematica della pièce: il terrorismo, i media, i reality show. I personaggi, presi in ostaggio dopo il dirottamento del volo su cui erano imbarcati, demoliscono la loro credibilità in un gioco al massacro ripreso, a loro insaputa, dalle telecamere. Interpreti, insieme a Caleffi, Beatrice Innocenti, Milena Di Leo, Sergio Coffaro, Angela Pascualino, Graziella De Cicco, Gianfranco Belfumo, Carlo Giarletta, Mauro Izzo, Giulia

Cacopardo, Maria Letizia Bonferraro e Margherita Peluso.

AKROPOLIS 6 -

Giunge alla sesta edizione *Akrópolis*, rassegna di Teatro Civile promossa dal Teatro Club di Udine. In cartellone, tra gli altri, *Il Castello* della Compagnia Triangolo Scaleno di Roma, *Le Troiane* dell'A.t.i.r. per la regia di Serena Sinigaglia, e *Paolo Borsellino essendo stato* dell'Associazione culturale Teatro Segreto. Chiude la rassegna il 18 marzo una produzione Teatro Club, *Sexmachine* con Giuliana Musso e Igi Meggiorin, regia di Massimo Somaglino. Info: tel. 0432.507953, info@teatroclubudine.it, www.teatroclubudine.it.

COMICO ITALIANO -

Arturo Cirillo ha inaugurato con *L'ereditiera* la XIV edizione della rassegna *Comico Italiano*, in programma fino al 10 marzo al Teatro Comunale di Benevento. Tra gli ospiti presenti, Bonus Malus, Targato H, Dario Vergassola (*Interviste impossibili*), Marco Paolini (*Appunti foresti*) e gli otto finalisti del concorso nazionale *Mi faccia ridere*. *Comico Italiano* è un'iniziativa di Solut-Compagnia Stabile di Benevento. Info: 0824.47037, info@solut.it, www.solut.it.

IL TEATRO PER I GIOVANI -

Che il teatro giochi un ruolo fondamentale nella formazione di un ragazzo è noto da tempo. Mancano, spesso, le condizioni per tradurre in pratica le belle parole. La Fondazione di Venezia dà l'opportunità agli studenti, grazie alla *Giovani a Teatro Card*, di andare a teatro con 2.50 euro, scegliendo, per la stagione 2005/2006, tra oltre 150 spettacoli di sedici teatri distribuiti sul territorio. Info: 800.831606, www.giovaniateatro.it.

TEATRO E CARCERE -

...E lo muto disse... di Giorgio Spaziani ha unito, lo scorso dicembre all'Auditorium della Conciliazione, attori professionisti e ragazzi del carcere minorile di Casal del Marmo (Roma). Il lavoro, che ha messo in scena sprazzi di biografie, testimonianze di vita quotidiana, frammenti di realtà, è stato realizzato in collaborazione con l'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica "Silvio D'Amico".

LE SIGNORE DEL PALCOSCENICO -

Il palcoscenico del Teatro Eliseo si tinge di rosa. Proseguono fino al 10 aprile gli appuntamenti di *Sinfonia per corpi soli - Ritratti di donne fra parole e musica*, alchimia di musica, teatro e poesia per indagare l'universo femminile attraverso le parole di grandi autrici del Novecento. Tra gli

spettacoli in programma, *L'amante inglese* di Margherita Duras, con Giuliana Lojodice (nella foto), *Magnificat* di Alda Merini, c o n



Valentina Cortese e *Corpo celeste* di Anna Maria Ortese, con Iaia Forte. Info: tel. 06.488721, info@teatroeliseo.it, www.teatroeliseo.it.

UN BUS TRA I TEATRI DI ROMA -

È stato pensato dall'Atac per venire incontro alle esigenze del pubblico teatrale romano. L'itinerario del bus 116T, tra le 20 e l'1.30 dei giorni feriali, toccherà le aree adiacenti ai principali teatri della città: dal Valle all'Argentina, dal Sistina all'Eliseo, dal Quirino al Teatro dell'Opera. Per il percorso completo: www.atac.roma.it.

DEDICA -

Sarà dedicata ad Anita Desai la dodicesima edizione di *Dedica*. Tra le massime voci della narrativa indiana contemporanea, la Desai è autrice di romanzi, racconti e libri per bambini. Dal 4 al 18 marzo, la scrittrice sarà ospite a Pordenone, e le sue opere saranno al centro di un articolato programma di spettacoli, conferenze, mostre, letture, concerti e proiezioni video, a cura dell'Associazione Thesis. Per l'occasione, verrà presentata la monografia *Dedica a Anita Desai*, di Anna Nadotti. Info: tel. 0434.521217, www.dedicafestival.it, www.assoprosapn.it.

DAL MONDO

CATALOGO ATELIER - È disponibile il catalogo 2005 dell'Atelier Européen de la Traduction, che raccoglie tutti i testi tradotti in italiano, inglese, francese, spagnolo, portoghese, greco, rumeno e sloveno. Alcune delle traduzioni sono realizzate in partenariato con case editrici, altre nascono dalla collaborazione con istituzioni culturali europee, come il Festival Intercity di Firenze o il Carrefour des Littératures Dramatiques en Traduction di Orléans. Per consultare il catalogo e seguire tutte le novità è possibile fare riferimento al sito di Atelier e dei partner del programma. Info: +33.2.38628214, aet@scene-nationale-orleans.com, www.babelurope.com.

PLATFORMS - Proseguono fino ad aprile al National Theatre di Londra gli appuntamenti di *Platforms*, incontri, dibattiti e letture per conoscere da vicino i segreti e i retroscena degli spettacoli in cartellone. Tra gli ospiti, il commediografo Ned Sherrin (19 gennaio), il comico Eric Sykes (28 febbraio), l'attrice

Anne Kaufman (9 marzo), il drammaturgo Peter Shaffer (28 aprile) e il regista Mike Leigh, Leone d'Oro 2004, che presenterà al pubblico *Two Thousand years*, in programma al National Theatre fino al 31 gennaio. Numerosi gli omaggi, tra cui *Remembering Arthur Miller* (13 febbraio), il reading di *Love's Comedy* di Ibsen (16 gennaio) e la presentazione del secondo volume delle lettere di Tennessee Williams (31 marzo). Info: +44.20.74523000, www.nationaltheatre.org.uk.

F.I.N.D.6 - Prenderà il via a marzo allo Schaubühne di Berlino la sesta edizione del Festival Internationale Neue Dramatik (F.i.n.d.). Dopo Sarah Kane, al centro di una retrospettiva nel 2005, protagonista è il Medio Oriente. Saranno ospitati artisti israeliani e palestinesi, nel difficile tentativo di cooperare alla costruzione della pace, movendo da una più approfondita conoscenza dell'arte e la cultura di popoli spesso noti solo per le vicende legate al conflitto e al terrorismo. La rassegna proporrà anche spettacoli dell'Est Europa, Ungheria, Romania e Bulgaria, da poco entrati o prossimi a entrare nell'Unione Europea e ancora sconosciuti in Occidente. Info: Schaubühne, tel. +49.30.890020, www.schaubuehne.de.

I PREMI DELL'OFF-OFF

Per lungo tempo è stato considerato il figlio minore e un po' degenero di Broadway. Ora, il teatro off-off indossa l'abito di gala. Si è tenuta a settembre al Lucille Lortel Theatre la cerimonia di consegna dei New York Innovative Theatre Awards, premio nato nel 2004 per sostenere gli oltre 40.000 artisti annualmente impegnati nelle produzioni off-off. East River Commedia ha fatto la parte del leone, aggiudicandosi i premi per migliore attore protagonista, Troy Lavalley, miglior regia, Paul Bargetto, e miglior spettacolo, *Serenade & Philosopher Fox*. Due i premi allo storico gruppo dei La MaMa E.t.c.: attore non protagonista, Nicky Paraiso, e attrice protagonista, Carolyn Goelzer. Sara Thigpen è migliore attrice non protagonista, *It's Karate, Kid! The Musical*, miglior musical. Tra gli altri riconoscimenti: coreografia Jennifer L. Mudge, drammaturgia Kelly McAllister, musica Quentin Chiappetta. I premi speciali della giuria sono andati a Ellen Steward, Basil Twist e Inverse Theater. Si tratta di un'iniziativa importante che, ci auguriamo, contribuirà a conoscere più da vicino la realtà dell'off-off, matrice prima, da Richard Foreman a Bob Wilson, dall'Open Theatre al Mabou Mines, fino al Bred&Puppet, di numerose, significative sperimentazioni nel campo della scena internazionale.

PREMIO NACIONAL 2005 - È andato alla compagnia madrilenana Animalario per la messinscena di *Hamelin* di Juan Mayorga, spettacolo-denuncia sul tema della pedofilia, il Premio Nacional de Teatro 2005. Segnalato da una giuria presieduta da José Antonio Campos, direttore generale dell'Istituto Nazionale delle Arti Sceniche e della Musica, il gruppo si aggiudica un riconoscimento di 30.000 euro. Non è la prima volta che Animalario è impegnato su temi civili: dalla fondazione, 1996, il gruppo di André Lima si è specializzato in un teatro popolare, fortemente compromesso con l'attualità e di grande coinvolgimento per il pubblico. Attualmente, Animalario è in tournée in Spagna e in Sudamerica con *Le ultime parole di Fiocco di neve* di Juan Mayorga, ispirato al gorilla albino, da poco scomparso, simbolo di Barcellona.

OMAGGIO A PIPPO DELBONO - Pippo Delbono è stato al centro di una retrospettiva a Parigi. Da *Enrico V* (1993), a *Esodo* (2000), da *Il silenzio* (2000) a *Gente di plastica* (2002), fino al recente *Urlo* (2004), il Théâtre du Rond-Point ha ricostruito a novembre la vicenda umana e la carriera di un artista che ha saputo raccontare con accenti di autentica poesia il dramma della diversità e dell'emarginazione.

BÄRFUSS AUTORE DELL'ANNO - È stato pubblicato in Germania l'annuario 2005 di *Theater Heute*, la più importante rivista tedesca specializzata. Tra gli argomenti trattati, la rosa degli spettacoli dell'anno, prodotti dal teatro nazionale e selezionati da una rosa di trentotto critici: *Der Bus* dello svizzero Lukas Bärfuss si aggiudica il premio per la drammaturgia, mentre Anja Hilling è autrice emergente con *Mein junges idiotisches Herz*. Per la sua interpretazione di Krimilde nella saga dei Nibelunghi, diretta da Andreas Kriegenburg, Wiebke Puls è attrice dell'anno, mentre Ulrich Matthes si aggiudica il premio come miglior attore per *Chi ha paura di Virginia Woolf?*, prodotto dal Deutsche Theater di Berlino. Migliore spettacolo *Ivanov* di Cechov,

diretto da Dimiter Gotscheff al Berlin Volksbühne, e *Othello* di Stefan Pucher, prodotto dal Deutsche Schauspielhaus di Amburgo.

KRISTIN È L'IGNOTA - Ancora teatro per Kristin Scott Thomas (foto sotto). Dopo le *Tre sorelle* di Cechov a Londra e *Bérénice* di Racine a Parigi, la protagonista de *L'uomo che sussurrava ai cavalli* interpreta l'ignota nella riduzione di Hugh Whitmore di *Come tu mi vuoi* di Luigi Pirandello, in scena fino al 22 gennaio al Playhouse Theater di Londra col titolo *As you desires me*, per la regia di Jonathan Kent. Nelle vesti dello scrittore Carl Salter, un altro grande del cinema, Bob Hoskins.



UNDER THE RADAR - Il Public Theatre di New York festeggia il 50° anniversario della sua fondazione con la seconda edizione di *Under the radar*, rassegna internazionale di teatro di ricerca, in programma dal 19 al 23 gennaio. Quattordici gli spettacoli selezionati, tra cui *Rehearsal.Hamlet* della compagnia brasiliana Cia dos Atores; *Shadows* di William Yang, ritratto della vita di un immigrato tedesco e di un aborigeno in Australia; *Amajuba: Like Doves We rise* di Yael Farber, Sudafrica, sul tema dell'apartheid; la performance multimediale di Ibrahim Quraishi, *Five Streams*, Indonesia e *My Arm* di Tim Crouch, rivelazione del Festival di Edinburgo 2003. Tra le produzioni statunitensi, *The seven*, rilettura di Will Power dei *Sette contro Tebe* e l'epico *The Myth Cycle: Ahrahsak* di Rubén Polendo. Info: tel. +1.212.539.8643, press@publictheater.org, www.publictheater.org.

I 25 ANNI DEL NAYD - L'Associazione Nazionale per il Giovane Teatro Irlandese (Nayd) ha festeggiato il 25° della sua fondazione riunendo membri degli oltre cinquanta Youth Theatre sparsi per il Paese per realizzare al Castello di Dublino, lo scorso novembre, una performance alla presenza del Presidente d'Irlanda, Mary McAleese. Attiva dal 1980, l'Associazione promuove rassegne, convegni, pubblicazioni e laboratori per sostenere il giovane teatro irlandese.

AUGURI MAJA - Ha diviso l'Occidente. Ha incantato le platee di tutto il mondo. La sua interpretazione di Odette/Odile ne *Il lago dei cigni* è entrata nella storia. La regina del Bolshoi, Maja Plisetskaja, ha compiuto 80 anni lo scorso novembre. A celebrarla, una grande festa al Cremlino, voluta dal presidente Putin alla presenza delle maggiori star internazionali della danza, della musica e della moda.

COSÌ PER SPORT - Riprendono a marzo, presso il Teatro Sociale di Bellinzona, gli appuntamenti della rassegna *Così per sport. Tutto lo sport scena per scena*, organizzata dal Festival SportOpera di Napoli e dagli Amici del Teatro Sociale. Dopo il calcio e la boxe, protagonista è la corsa. Si comincia il 30 marzo con *Il Nivola-ovvero Tazio Nuvolari all'Alfa Romeo*, di e con Claudio Di Palma. Il 31 marzo e il 1 aprile sarà la volta di *Maratona di New York* di Edoardo Erba e *Il mio doping*, monologo-denuncia di Emanuele Arrigazzi sul mondo del ciclismo. La rassegna si concluderà il 9 aprile con *Una Topolino alle mille miglia* di Edoardo Erba, ispirata alla storia reale di due ragazzini che negli anni Cinquanta stupirono l'Italia iscrivendosi clandestinamente alle Mille Miglia con

una Topolino sottratta al padre. Info: Bellinzona Turismo-Palazzo Municipale, tel. +41.91.8254818.

MOZART PER KENNETH - Kenneth Branagh (foto sotto), il celebrato attore e regista di *Amleto*, *Enrico V* e *Molto rumore per nulla*, si cimenta con la lirica.

Inizieranno in gennaio a Shepperton le riprese de *Il Flauto Magico* di Mozart, su libretto tradotto in inglese da Emanuel Schikaneder e sceneggiato da Stephen Fry. Il film, ambientato durante la prima guerra mondiale, racconterà la storia di un soldato al fronte, incaricato di salvare la figlia della Regina della Notte dal malva-

gio Sarastro. Nel cast, Joseph Kaiser e Ben Davis, già interpreti de *La Bohème* di Baz Luhrmann a Broadway, Rene Pape, Lyubov Petrova e l'esordiente Amy Carson.

IL MITE TAMERLANO - Christopher Marlowe se ne sarebbe probabilmente risentito. Il suo *Tamerlano*, potente ritratto di un uomo malvagio, antesignano di tanti dittatori moderni, è stato mutilato. In tempi di politically correct, sono stati censurati tutti i passi potenzialmente offensivi per l'Islam. È accaduto al Barbican Theatre di Londra, nella versione scenica di David Farr, con Greg Hicks e Rachael Stirling.

MEDAGLIA D'ORO A GÓMEZ - José Luis Gómez, è stato insignito a novembre dal Ministero della Cultura della Medaglia d'Oro al merito per le Belle Arti. Figura eclettica di attore, regista, impresario, Gómez è il fondatore (febbraio 1995) del Teatro de La Abadía di Madrid.

AMLETO, PRINCIPE DEL TEXAS - Tra birra, sceriffi, barbecue e violenza si consuma nella cittadina di Lemarque,

gemellata con Elsinore, l'eterna tragedia di Adair Telmah, istigato alla vendetta dal fantasma del padre assassinato. È l'idea di *Texas Lullaby*, rivisitazione in chiave contemporanea di *Amleto*, diretta dal fotografo e regista pubblicitario Malcom Menville e interpretata da John Malcovich, Ellen Barkin, Bruce Willis e Alison Lohman. Le riprese sono iniziate a dicembre in Texas e Shreveport, Louisiana.

CORSI

ACCADEMIA LA SCALA - L'Accademia La Scala di Milano organizza la prima edizione del Master in Informatica applicata alla scenografia e del Master in Fotografia di scena. Le lezioni, articolate in tre mesi, avranno inizio alla fine di gennaio. La quota di partecipazione è di 4000 €. Sono previsti laboratori, esercitazioni pratiche e Open Days informativi; materiali didattici e supporti tecnologici sono forniti dall'organizzazione. Info: Christian Silva, tel. 02.854511830, www.accademialascula.org.

SILVIO D'AMICO - Sono aperte le iscrizioni ai corsi organizzati dall'Accademia Nazionale di Arte

Drammatica Silvio D'Amico per il 2006. "Audition" (scadenza 10 febbraio), è rivolto agli attori che intendano approfondire la conoscenza delle modalità e della pratica di un'audizione cine/televisiva. "La macchina del teatro italiano" (scadenza 3 febbraio) analizza le diverse strutture produttive e distributive che governano il sistema in Italia; "Teatro di Figura (burattini, guarattelle, opera dei pupi e cunto)" (scadenza 18 febbraio), coordinato da Mimmo Cuticchio e Guido Di Palma, è articolato in due parti, un modulo propedeutico a Roma, presso i laboratori dell'Accademia, e un modulo didattico di specializzazione nelle diverse sedi di Palermo, Modena e Napoli. Il Master in critica giornalistica (scadenza 18 febbraio) è finalizzato alla formazione di professionisti nei settori del teatro, il cinema, la televisione e la paraletteratura (pubblicità, fumetti). Info: tel. 06.8543680, info@silviodamico.it, www.silviodamico.it.

KOPFKÖRPERÄUME - Recuperare il legame tra recitazione, costume e scenografia. È il filo rosso che lega i tre appuntamenti di "Kopfkörperäume-Spazi di testa e corpo", laboratorio artistico teatrale condotto a Roma da Nina Danelon ed Elvira Frosini a partire dal 18 febbraio. Info: tel. 06.4747248, 338.3476616, katakliisma@katakliisma.it, www.katakliisma.it.

L'ARTE DEL COMBATTIMENTO - Si terrà al Castello Brancaleoni di Piobbico (Pu) tra il 28 e il 30 aprile un seminario di approfondimento sulle tecniche del combattimento in scena, organizzato dalla Scuola Brancaleoni. Info: ran@scuolabrancaleoni.com, www.scuolabrancaleoni.com.

IL RESPIRO DEL TESTO - Pigreco teatro organizza il laboratorio breve sulla voce "Il respiro del testo", in programma a Napoli, Piazza Portanova 11, dal 13 febbraio al 5 giugno. Info: tel. 081.5635188, teatro@pigrecoemme.com, www.pigrecoemme.com.



PREMI

VALLECORSI - È indetta la 55ª edizione del "Premio Vallecorsi" per un lavoro teatrale in prosa e in lingua. Gli elaborati, in 11 copie, dovranno pervenire entro e non oltre il 31 gennaio alla Fondazione Premio Teatrale Nazionale Vallecorsi, Via Ciliegiole, 110/b - 51100 Pistoia. Il testo vincitore, selezionato da una giuria composta da Giovanni Antonucci, Andrea Bisicchia, Antonio Calenda, Nando Gazzolo, Gastone Geron, Ugo Pagliai, Carlo Maria Pensa e Luigi Squarzina, verrà pubblicato su *Hystrio* e riceverà un premio di 5.000 €. Info: tel. 0573.3701, vallecorsi@ansaldobreda.it.

PREMIO LEO WÄTCHER - L'Accademia Musicale Estiva di Villa Bernocchi e la Pro Loco di Premeno, in collaborazione con il Teatro Filodrammatici di Milano, bandiscono la prima edizione del Premio di drammaturgia "Leo Wätcher" dedicato a opere di genere comico. Il materiale, in 5 copie dattiloscritte e cd-rom, dovrà pervenire entro il 10 aprile 2006 all'indirizzo: Concorso Leo Wätcher, via Roma 9 - 28818 Premeno (Vb). Le opere dovranno avere un massimo di 6 personaggi. Il testo vincitore verrà messo in scena dal Teatro Filodrammatici e inserito nella rassegna "Parco Scenico 2006" a Villa Bernocchi. Info: tel. 0323.587043, villabernocchi@yahoo.it, www.comune.premeno.vb.it.

PREMIO ARTEVEN - L'Associazione Regionale per la promozione e diffusione del teatro e della cultura nelle comunità venete bandisce, in collaborazione con il mensile *Sipario*, la sesta edizione del "Premio Arteven per la scuola", dedicato a opere teatrali inedite e alla rielaborazione dei classici. Il materiale dovrà essere inviato entro il 31 luglio all'indirizzo:

Arteven - Settore Promozione Teatro Ragazzi, via Querini, 10 - 30172 Mestre (Ve). Ai vincitori verrà consegnato un buono da 500 € per l'acquisto di libri sul teatro e un abbonamento annuale a *Sipario*. Il testo migliore sarà pubblicato sulla rivista. Info: tel. 041.5074711, info@arteven.it, www.arteven.it.

DRAMMATURGIA IN SMS - Dopo gli ottimi risultati ottenuti dalla quarta fiera del teatro abusivo romano "Ubu Settete", è stato bandito un concorso provocatorio ma, tutto sommato, gioiosamente goliardico denominato "Drammaturgia in Sms". Chi volesse partecipare può inviare al numero 338.8541737 un testo teatrale completo che non superi lo spazio-caratteri di un unico SMS (160!). I testi vincitori verranno presentati a Roma nel corso della prossima fiera. Info: ubusetete@yahoo.it, www.ubusetete.it.

ATTO SOLO - Il Teatro d'Occasione di Bergamo, in collaborazione con la Biblioteca Circostanziale di Città Alta, bandisce il concorso "Atto Solo" per un atto unico, inedito, non superiore alle 20 cartelle, rivolto ad autori lombardi. Gli elaborati, in 5 copie, dovranno essere inviati entro il 31 marzo all'indirizzo: Biblioteca Circoscrizionale Città Alta, Piazza Mercato delle Scarpe, 24129 Bergamo. I sei testi finalisti verranno rappresentati a Bergamo dagli attori del Td'o. Info: tel. 035.752475, info@teatrodoc.it, www.teatrodoc.it.

PREMIO SABINA GUZZANTI - Bandito il Concorso di Satira "Sabina Guzzanti" (foto sotto). I partecipanti dovranno inviare entro il 30 maggio un monologo satirico, inedito, della durata dai 10 ai 20 minuti, all'indirizzo: dott.ssa Lucia



Lasciarrea - Concorso di Satira - Via Ildebrando Goiran 8, 00195 Roma. I cinque testi finalisti verranno rappresentati presso la Gallerietta del Centro Arte Ugo Betti di Roma. Info: tel. 338.9422029, lucialas48@hotmail.com, www.csugobettioroma.com.

FONDI LA PASTORA - È indetta la 32ª edizione del "Premio Fondi la Pastora" per opere teatrali inedite. Sono esclusi gli atti unici, i monologhi, testi in dialetto o ispirati ad altre opere. Il vincitore riceverà un premio di 6.000 € e verrà segnalato al Festival del Teatro Italiano 2007. Il materiale deve essere inviato entro il 30 aprile al seguente indirizzo: Afti - XXXII Premio Fondi La Pastora 2006, Via di Porta San Lorenzo, 4, 00185 Roma. Info: tel. 06.4455659, afti.fondilapastora@tiscali.it.

PREMIO OMBRA - Bandito il "Premio Ombra 2006" per opere teatrali e sceneggiature, organizzato da Interrete Agenzia Letteraria. Scadenza 30 giugno 2006. Il testo vincitore sarà pubblicato su *L'Assenzio giornale letterario*. Info: concorsi@interrete.it, www.interrete.it.

CASTELLO DI SERRAVALLE - Al via la seconda edizione del "Premio Castello di Serravalle", organizzato dagli "Amici del Castrum" e dedicato al monologo. Il testo, mai rappresentato, deve essere inviato entro il 30 aprile al Festival di Serravalle, Via Roma 21 - 31029 Vittorio Veneto (Tv). Il monologo vincitore verrà presentato al Festival di Serravalle 2007. Info: tel. 0438.57179, premioteatro@serravallefestival.it.

TEATRANO 2006 - L'Associazione culturale Quattro, in collaborazione con il Teatro Oscar di Milano, bandisce il concorso "Teatrano 2006" per atti unici e commedie in due atti. È prevista una lettura scenica dei testi vincitori. Scadenza il 29 aprile. Info: tel. 02.45485050, quattro@fastwebnet.it, www.quattro.net.

CO-SCIENZE - La Cooperativa Le Nuvole bandisce la seconda edizione del "Premio Co-Scienze", concorso di

drammaturgia scientifica. Il materiale dovrà pervenire entro il 20 aprile al seguente indirizzo: Le Nuvole Co-scienze - Via Coroglio, 104 - 80124 Napoli. Il testo vincitore verrà messo in scena dalla compagnia. Info: lenuvole@cittadellascienza.it, www.lenuvole.com.

ATTO(RI)FATTO - Completare una commedia dialettale, e partecipare alla messinscena come aiuto regista: è l'idea del concorso "Atto(ri)fatto", organizzato dall'Associazione culturale Viavai. Il primo atto di *"Felice Condominio... e tanta Invidia!!"* di Massimo Testa è disponibile sul sito www.viavai.freeweb.org. È prevista una sezione per aspiranti attori. Scadenza 31 marzo. Info: tel. 06.290045, 347.9236643.

IDEA DANZA - Si terranno tra marzo e aprile a Torino, Padova, Reggio Emilia, Saronno, Pozzuoli, Grassano, Reggio Calabria, Catania e Roma le selezioni di "Idea Danza. Nuove coreografie 2006" per partecipare alla III edizione del "Galà di danza: il gioco delle forme", in programma il 13 maggio al Teatro Giuditta Pasta di Saronno. Info: tel. 02.96704161, www.teatrogiudittapasta.it.

TEATRO AL FEMMINILE - L'Assessorato alla Cultura del Comune di Imola e l'Associazione Culturale "I Portici" bandiscono l'undicesima edizione del concorso per aspiranti attrici "La parola e il gesto - Premio Fondazione Cassa di Risparmio di Imola", in programma al Teatro di Palazzo Tozzoni a Imola dal 2 giugno al 14 luglio. Il termine ultimo per la presentazione della domanda di iscrizione è il 22 aprile. Sono previsti premi in denaro e una tournée in comuni dell'Emilia Romagna. Info: 0542.27531, info@associazioneiportici.it, www.associazioneiportici.it.

Hanno collaborato:

Marco Andreoli, Valentina Bertolino, Laura Bevione, Claudia Cannella, Barbara Sinicco.

Punti vendita di Hystrio

ANCONA

Feltrinelli - C.so G. Garibaldi, 35 - tel. 071/2073943

BARI

Feltrinelli - Via Melo, 119 - tel. 080/520751

BENEVENTO

Libreria Masone - V.le dei Rettori, 73 - tel. 0824/317109

BOLOGNA

Feltrinelli - P.zza Ravegnana, 1 - tel. 051/266891
Feltrinelli - Via dei Mille, 12/A - tel. 051/240302
Feltrinelli International - Via Zamboni, 7/B - tel. 051/268070

BOLZANO

Libreria Mardi Gras - Via Andreas Hofer, 4 - tel. 0471/301233

BRESCIA

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

FERRARA

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

FIRENZE

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

GENOVA

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

LUCCA

Libreria Baroni - via San Paolino 45/47 - tel. 0583/56813

MESTRE

Ricordi - P.zza XXVII Ottobre, 80 - tel. 041/950791

MILANO

Anteo Service - Via Milazzo, 9 - tel. 02/67175
La Feltrinelli Libri e Musica - C.so Buenos Aires, 33/35 -
02/2023361
Feltrinelli Duomo - Via U. Foscolo 1/3 - tel. 02/86996903
Feltrinelli Manzoni - Via Manzoni, 12 - tel. 02/76000386
Libreria dello Spettacolo - Via Terraggio, 11 - tel. 02/86451730
Unicopli - Via R. Carriera, 11 - tel. 02/48952101

MODENA

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

NAPOLI

Feltrinelli - Via San Tommaso d'Aquino, 70/76 - tel.
081/5521436
Feltrinelli Libri e Musica - Via Cappella Vecchia, 3 -
081/2405401

PADOVA

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

PALERMO

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

PARMA

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

PESCARA

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

PIACENZA

La Feltrinelli libri e dischi - Via Cavour, 1 - tel. 0523/315548

PISA

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

RAVENNA

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

REGGIO EMILIA

Libreria La Compagnia - Via Migliorati, 1B - tel. 0522/453177

ROMA

Feltrinelli Argentina - L.go Torre Argentina, 5 - tel.
06/68803248
Feltrinelli Orlando - Via V. E. Orlando, 84/86 - tel.
06/484430
Libreria Rinascita - via Botteghe Oscure 1-2 - tel.
06/6797460
Feltrinelli Libri e Musica - Piazza Colonna gall. A. Sordi, 33 -
tel. 06/68663001

SALERNO

Feltrinelli - C.so V. Emanuele, 230 - tel. 089/2580114

SIENA

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

TORINO

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

TRENTO

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

TRIESTE

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

VERONA

Libreria Rinascita - Corte Porta Borsari, 32 - tel. 045/594611

VICENZA

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

ABBONAMENTI

Italia € 30 - Estero € 45

Versamento su c/c postale n. 40692204

intestato a:

Hystrio - Associazione per la diffusione della cultura
teatrale, via Volturmo 44, 20124 Milano.

Oppure:

bonifico bancario

COMIT, GRUPPO BANCA INTESA AG. N. 6

via De Amicis 26, 20123 MILANO

(CIN J; ABI 03069; CAB 09458;

C/C 625006976022).;

Oppure:

on line (www.hystrio.it).

In caso di abbonamenti tramite bonifico bancario, si prega
di inserire l'indirizzo completo del nuovo abbonato e di
inviare la ricevuta al fax: 02.45409483.

Un numero € 9.00, arretrati € 15.

In caso di mancato ricevimento della rivista, la copia deve
essere richiesta entro 45 giorni dalla sua data di uscita.

HYSTRIO

trimestrale di teatro e spettacolo

Rivista fondata da Ugo Ronfani

Editore: Hystrio - Associazione per la diffusione della Cultura Teatrale, via Volturmo 44, 20124 Milano.

Direzione: Roberta Arcelloni, Claudia Cannella (responsabile), Massimo Marino.

Redazione: Albarosa Camaldo, Roberto Rizzente, Marta Vitali (segreteria), Claudia Zambianchi (web).

Grafica e impaginazione: Alessia Stefanini.

Consulente editoriale: Ugo Ronfani.

Hanno collaborato: Marco Andreoli, Valentina Bertolino, Laura Bevione, Simona Buonomano, Gary Brackett, Filippo Bruschi, Fabrizio Caleffi, Giulia Calligaro, Roberto Canziani, Ivan Canu, Fulvio Capparella, Danilo Caravà, Laura Caretti, Anna Ceravolo, Lorenzo Donati, Loredana Faraci, Fabio Francione, Mimma Gallina, Emanuela Garampelli, Gastone Geron, Gigi Giacobbe, Saverio La Ruina, Giuseppe Liotta, Paolo Maier, Judith Malina, Fausto Malcovati, Stefania Maraucci, Antonella Melilli, Remo Melloni, Anna Maria Monteverdi, Andrea Nanni, Giulia Palladini, Dimitri Papanikas, Laura Peja, Gianni Poli, Carla Pollastrelli, Eliana Quattrini, Hanon Reznikov, Domenico Rigotti, Rodolfo Sacchettini, Luca Scarlini, Barbara Sinicco, Francesco Tei, 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: Arti Grafiche Alpine, via Luigi Belotti, 14, 21052, Busto Arsizio (VA)

Distribuzione: Joo - via Filippo Argelati 35, 20143 Milano, tel. 02/8375671.

Manoscritti e fotografie originali anche se non pubblicati non si restituiscono. È vietata la riproduzione, parziale o totale, dei testi contenuti nella rivista, salvo accordi con l'editore.

Su

www.dramma.it

la casa virtuale della drammaturgia contemporanea

puoi avere informazioni su:

Fuorilautore!

il progetto di Dramma.it e Circoloattori che prevede al Teatro Mercadante di Napoli un ciclo di incontri con gli autori: Antonio Capuano, Manlio Santanelli, Fortunato Calvino, Enzo Moscato, Eduardo Tartaglia, Ruggero Cappuccio protagonisti da dicembre 2005 a maggio 2006 degli appuntamenti mensili.

puoi leggere on line tanti nuovi testi teatrali

Oltre 850 sono i copioni pubblicati nella libreria virtuale. In particolare potrai dedicare particolare attenzione ai **drammi del mese** segnalati tra ottobre e dicembre:

“Reality show” di Roberto Traverso un’inquietante commedia di costume,
“Luna di cartone” di Aldo Selleri, un noir/poliziesco con leggende di streghe e serial killer,
“Fatto in casa” di Nino Romeo, dramma replicato da tredici stagioni consecutive

puoi farti un’idea su alcuni nuovi libri

Nella rubrica **il libro del mese** vengono presentati:

“Teatro” di Manlio Santanelli, “Sarah Kane e il teatro degli estremi” di Graham Saunders,
“Città e conflitto Martone regista della tragedia greca” di Alessandra Orsini,
“Lo sguardo che racconta” di Massimo Marino, “Teatro Madre” di Nino Gennaro
“Studi per esseri umani Il teatro di Peter Asmussen”
“Il teatro possibile. Linee organizzative e tendenze del teatro italiano” di Mimma Gallina
“Comunicare spettacolo. Tecniche e strategie per l’ufficio stampa” di Roberto Canziani

puoi leggere le ultime recensioni...

a cura di Maria Dolores Pesce, Daniela Pandolfi, Tiziano Fratus, Vincenzo Morvillo, Maurizio Giordano, Paolo Randazzo, Marcello Isidori:
I canti del mare da Alessandro Baricco, Diario della biennale di Venezia, Il pozzo dei pazzi di Franco Scaldati, Un avatar del diavolo di Antonin Artaud, Fedra 2003 di Polo Pappa, La distruzione di Kreshev di Isaac Singer, Calcoli di Giovanni Clementi, Variazioni sul cielo di Margherita Hack, La vendetta del Gattopardo di Domenico Trischitta, Eduardo 900 da Eduardo De Filippo, Idroscalo 93 di Mario Gelardi, Nel fango del dio pallone di Giulio Baraldi e Alessandro Castellucci,
La concessione del telefono di Andrea Camilleri e Giuseppe Dipasquale, Chanson Colette di Lucia Poli e Valeria Moretti, Operazione rimpatrio di Guglielmo Ferro, Cellophane di Bjork Jakobsdottir, Urfaust di Andrea Liberovici, Disco Pigs di Enda Walsh, Arturo lo Chef di Stefano Angelucci Marino, Comedy Show di Donati & Olesen, Donna Nedda di Carmelo Vassallo, Chisciotte e gli invincibili di Erri De Luca, Pazza, il gioco dell’oca di Totò Cali

...e gli ultimi articoli

“Debutta Fuorilautore! a Napoli” di Giulio Baffi, “Premio Riccione, quale tendenza?” di Marcello Isidori, “Premio Riccione per il teatro” di Maria Dolores Pesce, “ExtraCandoni: l’uovo di Colombo!” di Marcello Isidori, “ArlecchinoVersusFull” di Maria Dolores Pesce, le interviste a Davide Enia, Sabrina Petyx, Emma Dante, Spiro Scimone di Paolo Randazzo, l’intervista a Stefano Massini di Chiara Alessi e quella a Filippo Timi di Alice Calabresi

puoi finalmente avere il tuo nuovo sito

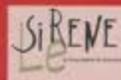
Con l’iniziativa **TOW teatranti on web** il tuo nuovo sito professionale sarà pronto in pochi giorni a condizioni realmente convenienti e sarà segnalato nella pagina speciale di dramma.it!

puoi scaricare i bandi dei premi e dei concorsi
puoi tenerti informato con le notizie di dramma.it
puoi ... fare tante altre cose su

www.dramma.it



Municipio Roma XIII



Comune di Roma
Assessorato alle
Politiche Culturali

teatro del lido

danza musica teatro a Ostia



STAGIONE 2005/2006

Quintorigo • Tosca • Rem & Cap
Paolo Graziosi • Antonio Rezza
Orchestra d'archi Città Aperta
Almalatina • I solisti di Craiova
L'Allegra Banderuola • Teatro Kismet Opera
c.U.T. - Perugia • Elena Bonelli • Gabriele Coen
Ada Montellanico • Lisa Ferlazzo Natoli
Teatro Persona • Valerio Magrelli • Cadira
Maria Rosaria Omaggio • Beatrice Libonati
Mara Baronti • Roberto Latini
Marilù dei Mar(Cido) • Jordi Savall
Concentus Musicus Italiae
Ensemble Terra d'Otranto • Leo Muscato
Hervè Diasnàs • La Differenza • Tiziano Scarpa
Cà Luogo D'Arte
Sistemi Dinamici Altamente Instabili
Danilo Rea • Maurizio Martusciello
Lady Godiva Teatro • Walter Pagliaro
Edoardo Sanguineti • Stefano Scodanibbio
Pianofortissimo Percussion Ensemble
Alfonso Santagata • Fondazione Pontedera Teatro
Antonio Tagliarini • Giorgia Celli
Elisabetta di Terlizzi • Teatro dell'Argine
Teatro delle Apparizioni • Teatro del Lemming
Teatroinaria • Arturo Cirillo • Ars Ludi
Note di Colore • Tanya Khabarova
PrimaMateria • zu • Renegade Theatre



biglietti
intero 8 €
ridotto 5 €

info
06.56339753
www.teatrolido.it

Ostia
via delle Sirene, 22

una produzione
azienda speciale
PALAEPO