

HYSTRIO

trimestrale di teatro e spettacolo

HY

testi:

IL SOLE AL GRANICO
di Ferruccio Troiani

LA PRIMA VOLTA DI CLARA
di Eva Franchi

VAIOLO
di Edoardo Erba

dossier
RADIOTEATRO

Che fine ha fatto la ricerca
Intervista a Philippe Lacoue-Labarthe
teatromondo agenda festival
critiche libri teatrora
cinema lirica humour

in coproduzione con
WIENER FESTWOCHEH

7 - 28 Maggio 1998
LISBONA BARCELONA VIENNA

QUESTA SERA SI RECITA A SOGGETTO

di **LUIGI PIRANDELLO**
regia di **LUCA RONCONI**



in collaborazione con

sommario

editoriale		3
vetrina	Lo Stabile sloveno di Trieste e quello italiano di Rijeka: difendere identità e tradizione attraverso la cultura teatrale del proprio paese d'origine - Bilancio della prima stagione del Nuovo Teatro Giovanni da Udine - La nuova legge su Accademie e Conservatori: una prima riflessione - Riapre con Bob Wilson il Teatro della Fortuna di Fano - <i>di Ilaria Lucari, Francesco Tei, Elio Testoni, Pierfrancesco Giannangeli</i>	4
dossier	Teatro in radio: i cinquant'anni via etere della scena europea - L'esperienza italiana dal Terzo Programma ai "Teatri alla Radio" di Luca Ronconi - Le interviste: Roberta Carlotto, Giorgio Pressburger e Alessandro D'Amico - Il teatro radiofonico in Francia, Germania e Inghilterra - <i>di Antonio Audino, Ugo Ronfani, Antonella Melilli, Ilaria Lucari, Pierfrancesco Giannangeli, Carlotta Clerici, Francesca Paci, Gabriella Giannachi</i>	12
intervista	Glauco Mauri alla guida del Festival d'Autunno di Vicenza - <i>di Simona Bertuzzi</i>	30
il punto	Ricerca nel ghetto: quelli a cui giova - <i>di Ugo Ronfani</i>	32
nati ieri	<i>Le Baccanti</i> del Teatro del Lemming - Fanny e Alexander alla Limonaia di Sesto Fiorentino - Carta d'identità: Casa Babylon Theatre - Rassegne: <i>Impronte</i> a Milano e <i>Teatri Invisibili</i> a Caserta - <i>di Massimo Marino, Paolo Ruffini, Patrizia Rappazzo, Anna Ceravolo</i>	36
teatromondo	Australia: il Black Theatre degli aborigeni - Stanislas Nordey: un trentenne alla guida di un teatro parigino - Wuttke: i Berliner allo sbando - New York: i musical di Broadway e le scene dell'Off - Edipo e il filosofo ad Avignone: intervista a Philippe Lacoue-Labarthe - <i>di Lorenzo Perrona, Carlotta Clerici, Claudia Cannella, Roberto Nisi e Federico Nicolao</i>	40
exit	Addio a Sandro Sequi - <i>di Ugo Ronfani</i>	52
teatrodanza	Pinocchio secondo Karole Armitage - Jan Fabre al TeatroVascello di Roma - <i>di Domenico Rigotti e Paolo Ruffini</i>	53
musical	La febbre da musical contagia il Giubileo - <i>di Domenico Rigotti</i>	54
cinema	<i>Teatro di guerra</i> : intervista a Mario Martone e Iaia Forte - <i>di Patrizia Rappazzo, Marco Pistoia, Fabrizio Caleffi</i>	56
lirica	<i>Lady Macbeth</i> al Maggio Musicale Fiorentino e <i>Il franco cacciatore</i> scaligero - <i>di Claudia Cannella e Stefano Jacini</i>	60
humour	Foyer - <i>di Fabrizio Caleffi</i>	62
critiche	<i>Ecuba</i> e <i>Le Baccanti</i> a Siracusa - <i>Donna del mare</i> secondo Wilson - il nuovo <i>Bestiario veneto</i> di Marco Paolini - Gli spettacoli in scena in Italia	64
teatoragazzi	Il convegno "Il gioco del teatro" a Torino - Rassegne: "Segnali" a Pavia e Vigevano - <i>di Laura Bevione e Piergiorgio Nosari</i>	90
biblioteca	Le novità editoriali	92
testi	<i>Il sole al Granico</i> , di Ferruccio Troiani - <i>La prima volta di Clara</i> , di Eva Franchi - <i>Vaiolo</i> , di Edoardo Erba	94
la società teatrale	Tutta l'attualità nel mondo teatrale - Teatro amatoriale - <i>a cura di Anna Ceravolo</i>	112
agenda festival	Calendario sintetico dei festival dell'estate - <i>a cura di Anna Ceravolo</i>	122
in copertina	Radioteatro, immagine digitale di Alberto Stefani, 1998	

Punti vendita di Hystrio



Rivista fondata da Ugo Ronfani

Editore: Hystrio - Associazione per la diffusione della Cultura Teatrale, via Voltorno 44, 20124 Milano.

Direzione - redazione: Roberta Arcelloni, Claudia Cannella (responsabile), Ivan Groznoj Canu (art director), Anna Ceravolo.

Consulente editoriale: Ugo Ronfani.

Collaboratori: Simona Bertuzzi, Elena Riccardi, Natalina Fracasso (redazione) - Paola Abenavoli, Daniela Bruna Adams, Carmelo Alberti, Costanza Andreucci, Donizetti, Chiara Angelini, Giovanni Antonucci, Daniela Ardini, Cristina Argenti, Nicola Arrigoni, Antonio Audino, Georges Banu, Carlotta Barilli, Raffaella Battaglini, Massimo Bertoldi, Laura Bevione, Magda Biglia, Andrea Besicchia, Marco Brogi, Fabrizio Caleffi, Angela Calocchio, Nicoletta Campanella, Valeria Carraroli, Mirola Caveggia, Pino Censi, Rita Charbonnier, Paola Cinque, Franco Cordelli, Filippo Crispo, Domenico Danzuso, Rudy De Cadaval, Maura Del Serra, Renzia D'Inca, Federico Doglio, Rocco D'Onghia, Fabio Doplicher, Vico Faggi, Stefano Fava, Gilberto Finzi, Franco G. Forte, Eva Franchi, Franco Gamero, Sandro M. Gasparetti, Luisa Gazzero Righi, Gastone Geron, Gigi Giacobbe, Pierfrancesco Giannangeli, Livia Grossi, Cristina Gualandi, Paolo Guzzi, Stefano Jacini, Raffaella Ileri, Carlo Infante, Lia Lapini, Luciana Libero, Giuseppe Liotta, Iaria Lucari, Paolo Lucchesini, Carlo Manlio, Giuseppe Manfredi, Silvio Manini, Stefania Maraucci, Massimo Marino, Anna Luisa Marrè, Silvia Mastagni, Laura Meini, Antonella Mellini, Rossella Minotti, Simona Morgantini, Federico Nicolao, Roberto Nesi, Pier Giorgio Nosari, Valeria Ottolenghi, Vincenzo Maria Oreggia, Isana Orsini, Fabio Pacelli, Carlo Maria Pensa, Lorenzo Perrona, Alfio Petri, Marco Pistoia, Angelo Pizzuto, Paolo Emilio Poesio, Gianni Poli, Mario Prospero, Giorgio Pullini, Paolo Puppa, Eliana Quattrini, Patrizia Rappazzo, Domenico Rigotti, Gianfranco Rimondi, Maggie Rose, Paolo Ruffini, Danilo Ruocco, Luca Scarni, Aldo Selleri, Ubaldo Soddu, Stefano Sole, Luigi Squarzina, Matteo Tarasco, Francesco Teri, Elio Testoni, Martina Treu, Cristina Ventrucci, Giovanna Verna, Ettore Zocaro.

Dall'estero: Carlotta Clerici (Pang), Gabriella Giannachi e Maggie Rose (Londra), Francesca Paci (Germania), Maria Teresa Zoppello (Budapest), Giacomo Oreggia (Stoccolma), Giusi Danzi (Buenos Aires), Denise Agirman Onvielo (Montréal).

Direzione, redazione e pubblicità: viale Daniele Ranzoni 17, 20149 Milano, tel. 02/40073256 e 02/48700557 (anche fax).

Iscrizione al Tribunale di Milano (Ufficio Stampa), n. 106 del 23 febbraio 1990.

Pellicole: CSE S.r.l., Via Cola di Rienzo, 26, 20144 Milano.

Stampa: Arti Grafiche Milanesi S.r.l., Corso Lodi 109/1, 20139 Milano.

Distribuzione: Joo - via Filippo Argelati 35, 20143 Milano, tel. 02/8375671.

Abbonamenti: Italia L. 40.000 - Estero L. 50.000 Versamento su c/c postale n. 40692204 intestato a: Hystrio - Associazione per la diffusione della cultura teatrale, via Voltorno 44, 20124 Milano.

Un numero L.12.000, arretrati L. 24.000.

Manoscritti e fotografie originali anche se non pubblicati non si restituiscono.

ANCONA

Feltrinelli - C.so G. Garibaldi, 35 - tel. 071/2073943

BARI

Feltrinelli - Via Dante, 91/95 - tel. 080/5219677

BENEVENTO

Libreria Masone - V.le dei Rettori, 73 - tel. 0824/317109

BOLOGNA

Feltrinelli - P.zza Ravennana, 1 - tel. 051/266891
Feltrinelli International - Via Zamboni, 7/B - tel. 051/268070

BRESCIA

Feltrinelli - Via G. Mazzini, 20 - tel. 030/3776008

CATANIA

Ricordi Mediastores - Via Sant'Eupilio, 38 - tel. 095/310281

FERRARA

Feltrinelli - Via G. Garibaldi, 30 - tel. 0532/248163

FIRENZE

Feltrinelli - Via Cerretani 30/32 R - tel. 055/2382652
Libreria Marzocco - Via Martelli, 24/R - tel. 055/282874

GENOVA

Feltrinelli - Via XX Settembre, 233 - tel. 010/540830
Feltrinelli - Via P.E. Bensa, 32/R - tel. 010/207665

MESTRE

Feltrinelli - P.zza XXVII Ottobre, 80 - tel. 041/940663
Ricordi Mediastores - c/o Centro Commerciale Le Barche - P.zza XXVII Ottobre - tel.041/950791

MILANO

Anteo Service - Via Milazzo, 9 - tel. 02/67175
Edicola - Via Filodrammatici
Feltrinelli Baires - C.so Buenos Aires, 20 - tel. 02/29531790
Feltrinelli Europa - Via Santa Tecla, 5 - tel. 02/86463120
Feltrinelli Manzoni - Via Manzoni, 12 - tel. 02/76000386
Feltrinelli Sarpi - Via P. Sarpi, 15 - tel. 02/3490241
Libreria dello Spettacolo - Via Terraggio, 11 - tel. 02/86451730
Marco Sedis - Galleria Passarella, 2 - tel. 02/76023315
Marco - Via C. Menotti, 2/a - tel. 02/76110500
Mondadori - Corsia dei Servi, 11 - tel. 02/76005832
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

PADOVA

Feltrinelli - Via San Francesco, 14 - tel. 049/8754630

PALERMO

Feltrinelli - Via Maqueda, 459 - tel. 091/587785

PARMA

Feltrinelli - Via della Repubblica, 2 - tel. 0521/237492

PESCARA

Feltrinelli - C.so Umberto, 5/7 - tel. 085/295288

PISA

Feltrinelli - C.so Italia, 50 - tel. 050/24118

PORDENONE

La Rivisteria - P.zza XX Settembre, 23 - tel. 0434/20158

REGGIO EMILIA

Libreria Vecchia Reggio - Via C.S. Stefano, 2/F - tel. 0522/453343

ROMA

Feltrinelli Argentina - L.go Torre Argentina, 5 - tel. 06/68803248
Feltrinelli Babuino - Via del Babuino, 39/40 - tel. 06/36001891
Feltrinelli Orlando - Via V.E. Orlando, 84/86 - tel. 06/484430

SALERNO

Feltrinelli - P.zza Baraccano, 5 - tel. 089/253631
Ricordi Mediastores - C.so Vittorio Emanuele, 131/3 - tel. 089/230889

SARONNO

S.E. Servizi Editoriali - C.so Italia, 29 - tel. 02/9602287

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

VARESE

Marco Sedis - C.so Matteotti 2/A - tel. 0332/288912

VERONA

Libreria Rinascita - Corte Farina, 4 - tel. 045/594611

Arredi teatrali



1997

mancano
le poltrone...

1998

...tutto
esaurito



vetrina

Slovensko Stalno Gledalisce

Si parla sloveno sulle scene di TRIESTE



di Ilaria Lucari

Tecnicamente è un Teatro Stabile italiano, con sede fissa a Trieste. Ma in realtà, fin dalla sua fondazione, opera nella dimensione ricca di stimolanti contraddizioni, di luci ed ombre del teatro di confine, in cui si specchia e si riconosce una minoranza: quella degli sloveni in Italia. Al Teatro Stabile Sloveno (Slovensko Stalno Gledališce) si recita in lingua slovena; si mettono in scena classici, autori sloveni, ma anche tanti italiani tradotti; si organizzano tournée oltre confine; si realizza - secondo il concetto mitteleuropeo cui si erano ispirati Giorgio Strehler e Paolo Grassi - l'utopia di un teatro con compagnia stabile, rinnovabile "dall'interno". Abbiamo chiesto al direttore dello Stabile, Miran Kosuta, di parlarci della storia passata e presente di questa istituzione.

HYSTRIO - *Come e quando è nato il Teatro Stabile Sloveno di Trieste? Quali sono state le tappe significative della sua storia?*

KOSUTA - A Trieste, il teatro sloveno realizzato da una compagnia di filodrammatici è presente fin dalla seconda metà del secolo scorso. Da questo gruppo si formò nel 1907, ancora sotto l'Impero Austroungarico, il Teatro Stabile Sloveno di Trieste, nella logica dei teatri mitteleuropei e non delle compagnie itineranti italiane: al centro di un vasto bacino d'utenza, cui facevano riferimento non solo gli sloveni della città (molto più numerosi di oggi), ma anche quelli dell'Istria e di una larga zona dell'attuale Slovenia. Nel 1920 il teatro ottenne una propria sede, inserita in un polo che comprendeva una banca, un albergo e diversi spazi per i circoli culturali sloveni: purtroppo nello stesso anno fu bruciata, prima azione fascista in Italia, reazione alle manifestazioni anti-italiane a Spalato. Fra le due guerre le cose peggiorarono, fino alla proibizione di parlare sloveno in territorio italiano; ma l'attività riprese nel '45 a cura di una compagnia privata, che ebbe poi il riconoscimento del governo militare alleato. Nel 1954, l'Italia e la Jugoslavia firmarono il Memorandum di Londra: uno degli articoli prevedeva la ricostruzione di una sede per il Teatro Sloveno di Trieste, consegnata nel '64. La compagnia privata negli anni Settanta venne riconosciuta Teatro Stabile dalla Regione, poi dal Comune e dalla Provincia di Trieste e nel '77 finalmente anche dal Ministero per il Turismo e lo Spettacolo. La struttura stabile, ottenuta formalmente così tardi, ci è sempre stata naturale e necessaria.

È uno dei tre Teatri Stabili del capoluogo giuliano e ha quasi un secolo di vita - Una storia travagliata, ma di grande rigore culturale, per difendere identità e tradizione attraverso la lingua - Il rapporto con le istituzioni slovene e italiane

H. - *Una struttura che avete creato dal nulla e che oggi continua a funzionare...*

K. - Il Teatro Sloveno doveva dare alla minoranza rimasta in Italia quel forte senso di appartenenza che viene trasmesso dalla lingua.

Abbiamo un grande amore per la madrelingua: tutelarla, usarla, significa salvare la nostra identità, la cultura, la tradizione. I primi attori della compagnia stabile hanno costruito le basi di un teatro tuttora vitale: ha il suo pubblico; si rinnova nel repertorio, che è aperto alle esigenze di tutta la minoranza che vive sul confine da Trieste a Tarvisio; conta su un gruppo d'interpreti cui costantemente si aggiungono nuovi talenti. Nelle scorse stagioni riuscivamo a organizzare una nostra scuola di recitazione, ma ora abbiamo dovuto rinunciare per problemi economici, così siamo costretti a dirottare i giovani più promettenti

sull'Accademia di Lubiana, garantendo loro che una volta diplomati lavoreranno nel nostro teatro.

H. - *Da cosa dipendono questi problemi economici?*

K. - Probabilmente da una crisi che interessa in generale il teatro italiano: il nostro è un teatro di lingua slovena, ma italiano a tutti gli effetti. Risentiamo dunque dei ritardi nella distribuzione dei contributi, degli interessi passivi ecc. In passato avevamo alle spalle la significativa pressione della Jugoslavia, ma dopo gli anni Ottanta la situazione è diventata incerta e i finanziamenti hanno iniziato a diminuire. Come in ogni teatro questo significa programmazione incerta, scelte faticose, diminuzione dell'organico (e poiché non si licenzia, si è ridotti a non sostituire chi va in pensione). E poi ci sono i tagli, che riguardano soprattutto la ristrutturazione della nostra bella sede, iniziata nel '92 e per ora sospesa.

H. - *Com'è adesso il vostro rapporto con la Slovenia?*

K. - È molto migliorato rispetto agli ultimi anni di tensione. Dopo la guerra ci sono stati atteggiamenti rigidi, questioni politiche delicate. Artisticamente eravamo abituati a un rapporto di scambio: abbiamo sempre ospitato in cartellone loro spettacoli e fin dal '45 siamo andati in tournée in Jugoslavia facendo conoscere soprattutto autori italiani, là dove non erano ancora stati tradotti. Abbiamo avuto un ruolo rilevante come diffusori della cultura italiana: Ruzante, De Filippo, Dario Fo sono arrivati nei paesi dell'est per nostro tramite.

H. - *E con le istituzioni italiane di Trieste?*

K. - C'è un assurdo decreto degli anni Sessanta, che proibisce di

Rijeka-Fiume

C'è uno Stabile italiano che vive al di là del mare

di Francesco Tei

Il Dramma Italiano di Rijeka-Fiume è attivo fin dagli anni Cinquanta e si mantiene grazie alle sovvenzioni dell'Università Popolare di Trieste e dei governi sloveno e croato - Il repertorio: Goldoni e Pirandello, ma anche autori contemporanei come Ghigo De Chiara, di cui è stato recentemente messo in scena *Uomo in mare*

Esiste un Teatro Stabile italiano che è al di fuori dei confini nazionali, anche se in pochi lo sanno: è il Dramma Italiano di Rijeka (Fiume), una delle istituzioni che si impegnano per far restare vitale l'identità linguistica e culturale degli italiani che vivono nei territori dell'Istria e della Dalmazia, oggi suddivisi tra i due nuovi Stati di Slovenia e di Croazia. Trentaseimila, secondo le stime, sono i cittadini di quelle due nazioni che sono di etnia e lingua italiana: di questi 7.000 circa a Rijeka-Fiume. Il Dramma Italiano è attivo fin dagli anni Cinquanta, e ha attraversato dei decenni difficili. Condivide la sede con il Teatro Nazionale Croato di Rijeka, all'interno di un prestigioso e imponente edificio teatrale austroungarico, intitolato a Ivan Zajc, operista croato emulo, fatte le debite proporzioni, del nostro grande Verdi.

Il Dramma Italiano ha un suo gruppo stabile di attori professionisti, di buona qualità, a cui si aggiungono, di volta in volta, dei colleghi

provenienti dall'Italia a seconda delle esigenze dell'allestimento. È accaduto, per esempio, a Roberto Della Casa, Claudio Trionfi e Chiara Colombo che, da febbraio ad aprile, hanno partecipato alle prove e alla messinscena di *Uomo in mare*, allestimento - diretto dal regista Nino Mangano - di una commedia mai rappresentata di Ghigo De Chiara (pubblicata, a suo tempo, su *Hystrio* n. 1/1992). Il Teatro «Ivan Zajc» ospita, in genere, la prima - una serata di gala, un momento di riconoscibilità importantissimo per tutta la comunità italiana dell'ex-Jugoslavia - e poi ha inizio una tournée, che tocca tutte le località di Slovenia e Croazia dove ci siano italiani, con possibili "sconfinamenti" anche nelle città dell'interno (Zagabria compresa) o in Friuli-Venezia-Giulia. Le sovvenzioni che consentono al Dramma Italiano di sopravvivere vengono dall'Italia, attraverso l'Università Popolare di Trieste, e dai governi sloveno e croato.

Il repertorio? Per molti anni si sono alternati commedie dialettali istriane (di grande successo, sembra, anche se è un repertorio un po' datato) e classici italiani, con prevalenza di Goldoni e Pirandello. Anche i registi, di solito, vengono dall'Italia: tra i più noti ricordiamo Tonino Conte e Franco Però. Alcuni diventano *habitués*, proprio come Nino Mangano.

Ma una nuova, ambiziosa scommessa sembra impegnare, da poco, il Dramma Italiano, particolarmente importante per il suo nuovissimo direttore Sandro Damiani (italiano di etnia, croato di passaporto, giornalista e critico teatrale attivo per parecchi anni a Firenze): la scommessa di portare l'attività della compagnia di Fiume-Rijeka ad assumere un suo rilievo e una visibilità anche... ad ovest del mare Adriatico. Vanno proprio in questa direzione scelte come quella della "prima" postuma del lavoro di De Chiara, che non poteva non destare interesse anche nel mondo teatrale italiano; e infatti, per la prossima stagione, sono già sicure delle recite a Roma, e si sta progettando una mini-tournée nei circuiti regionali toscano e marchigiano. Ma per il pubblico e gli addetti ai lavori italiani potrebbe essere opportuna anche una scoperta di autori croati da noi poco noti, se non del tutto sconosciuti, come Miroslaw Krleza, Marinkovic, Matkovic e Soljan, che proprio il Dramma Italiano, ponte ideale fra i due mondi teatrali e culturali, sarebbe il più adatto a portare da noi fuori dai

confini della ex Jugoslavia. Ben curata e bene interpretata, con garbo e misura e con un accorto equilibrio di toni tra l'amaro e il leggero, il melanconico e l'ironico, la messa in scena di Mangano di *Uomo in mare*, parabola sul filo dell'immaginazione di un quasi settantenne De Chiara, merita di essere ospitata anche sui palcoscenici nostrani. Del resto, Mangano è un vero e proprio specialista del teatro di De Chiara, del quale era anche grande amico. E lo spettacolo merita anche al di là dei pregi del testo, che descrive - con gusto e humour, tra introspezioni forzate imposte da un psicoanalista (Trionfi), sogni impossibili di evasione, cedimenti a un immaginario volutamente da cartolina - la crisi, la rinascita interiore e la fine di un manager "senza qualità" (Della Casa) già in età matura. Determinante l'apporto allo spettacolo delle scenografie di Dora Argento. ■



il Nuovo Teatro Giovanni da Udine

Da WILSON a NEKROSIUS per un teatro di confine

di Ilaria Lucari

I teatri antichi sono i maestosi testimoni delle grandi civiltà del passato: ma anche oggi, la nascita d'un teatro è un evento fortemente significativo nella vita culturale, sociale e politica d'una comunità. È stato così per la città di Udine che dopo vent'anni di progetti, cantieri, polemiche, ha finalmente inaugurato il Nuovo Teatro Giovanni da Udine: struttura molto moderna, funzionale, provvista di torre scenica; vetro e marmo

A conclusione della prima stagione, Renato Quaglia, consulente artistico per la prosa della struttura friulana, traccia un bilancio del lavoro svolto: programmazione, risposta del pubblico, rapporti con le altre istituzioni teatrali della regione

considerato che vi affiancavate a istituzioni teatrali già esistenti?

QUAGLIA - Siamo partiti in un clima concitato, ottenendo l'incarico a solo un mese dall'inizio della stagione, in una città che da vent'anni aveva un pubblico teatrale stabilizzato sulla prosa tradizionale e un numero crescente di spettatori nel nostro settore, quello del teatro di ricerca (Renato Quaglia dirige il Centro Servizi e Spettacoli di Udine n.d.r.). Obiettivo del Comune era confermare la partecipazione di quel pubblico

all'esterno e una sala capiente - 1224 posti - e "calda" (effetto dei rivestimenti lignei che assicurano la qualità dell'acustica).

Il Comune, che gestisce il Giovanni da Udine (finanziato dalla Regione), ha affidato l'organizzazione dell'attività artistica a due consulenti: Carlo de Incontrera per il cartellone musicale e, Renato Quaglia per la prosa, con cui abbiamo tracciato il bilancio del primo anno di lavoro.

HYSTRIO - Qual'è stato l'impatto della nuova struttura sul pubblico,

pubblico alla stagione da noi proposta. Abbiamo fatto un lavoro di promozione innovativo, esteso all'intera stagione teatrale, raddoppiando il pubblico d'abbonati e registrando costantemente un gran numero di spettatori che sceglievano di sera in sera d'acquistare il biglietto (una media del 50%): un esito davvero eccezionale.

H. - Passiamo all'ambito artistico: avete ospitato grandi nomi del teatro italiano e alcuni eventi internazionali. Quali scelte vi hanno dato maggior soddisfazione?

Q. - Fin dall'inizio abbiamo perseguito la linea del "teatro di confine". Dunque confine tra generi, e sia in musica che in prosa sono stati lambiti i generi che hanno segnato il teatro del '900: teatro di regia, d'attore, d'immagine, di parola, la multimedialità, la danza. E in cartellone allora si giustificano la presenza della grande scuola russa e il minimalismo di quella americana (Dodin e Wilson) oppure le aree d'influenza più critiche della cultura europea (la Lituania di Nekrosius); e poi il grande teatro di stili diversi con Luca Ronconi, Maurizio Scaparro, Alfredo Arias o il rigore d'attrice di Mariangela Melato. Sottolineo che ogni spettacolo è stato ospitato per una scelta coerente, di cui siamo soddisfatti: abbiamo attraversato una "biblioteca di generi" riguardanti questo secolo in modo programmatico, non casuale.

In questa pag., il cantante rock Andrius Mamontovas, Amleto per la regia di Eimuntas Nekrosius.



H. - *E come ha reagito il pubblico davanti a una rosa così articolata di proposte?*

Q. - Lo scopo di un teatro pubblico non è quello di riempire qualche serata, bensì d'essere occasione di crescita: allora agli spettacoli in cui lo spettatore si è immediatamente riconosciuto si sono mescolati altri che proponevano qualcosa di più, e lo spiazzamento - non forzoso - ha fatto sì che progressivamente l'orizzonte d'attesa e di gusto si spostasse in avanti. Credo che il pubblico di Udine, a fine stagione, sia diventato un po' più curioso rispetto a quando è entrato la prima volta in questo teatro.

H. - *Dunque non condivide la posizione di chi ritiene che la ricerca e la sperimentazione non siano adatte ai "teatri grandi", pubblici?*

Q. - Non si può condividere quest'idea, conoscendo l'evoluzione del teatro italiano negli ultimi quindici anni. Dal punto di vista artistico, la ricerca non è più una stagione circoscritta nella vita di un artista, né uno spazio settorializzato che vuol destrutturare il sistema. È finita quella ricerca antagonista che selezionava spazi e spettatori, teorizzandone addirittura l'assenza: questo tipo di teatro è cresciuto generazionalmente, è stato assorbito. Luca Ronconi (che è un ricercatore) dirige il primo teatro italiano, Massimo Castri è diventato uno dei nostri massimi registi, così Leo de Berardinis. E anche il pubblico non si divide più, come negli anni Sessanta, in disponibile o refrattario alle novità:

è stato talmente sollecitato alla crescita dal teatro e dai media, che sa porsi in relazione critica con le proposte.

H. - *Questo teatro è nato in un clima teso: ora la situazione è cambiata? E qual'è l'atteggiamento nei confronti del Teatro Stabile e delle altre istituzioni private presenti in Friuli Venezia Giulia?*

Q. - Tutta la vicenda del Giovanni da Udine è stata costellata di polemiche che, nel nostro caso, hanno oltrepassato la tensione cittadina, diventando occasione per un confronto tra il passato teatrale della città e del Friuli e il possibile futuro. I risultati che abbiamo ottenuto in questi mesi rispondono alle tensioni conservatoristiche meno positive. Per quanto riguarda i teatri di produzione regionali, già in passato con il Centro Servizi e Spettacoli avevamo trovato la disponibilità a creare un sistema teatrale armonico, ove lavorare come un'orchestra e non da solisti spazientiti. Il Nuovo Teatro è arrivato in un momento di crisi generale del sistema italiano, che attende una legge di riforma ancora non chiara, che è preoccupato per lo stanziamento di fondi pubblici alla cultura, che risente - almeno in certi luoghi - d'una crisi di pubblico e di progettualità e della necessità di trovare un'identità culturale e non commerciale. In tal clima, alcuni hanno visto il nostro teatro come portatore di ulteriori concorrenzialità e conflitti. Sbagliando: difendiamo il diritto-dovere di Udine di avere un teatro pubblico di produzione, che secondo me può coesistere benissimo col Teatro Stabile e con il Teatro La Contrada di Trieste. ■

Festival Nazionale d'Arte drammatica

Pesaro

direttore artistico Eva Franchi

1948 - 1998
Cinquantunesima Edizione

Programma:

Compagnia RIBALTA VENETA di Marghera:
IL SIOR TODERO BRONTOLON di C. Goldoni

Compagnia TEATROSPAZIO di Padova:
IL VOLPONE di B. Johnson

Compagnia GIORGIO TOTOLA di Verona:
I PARENTI TERRIBILI di J. Cocteau

Compagnia LA FORMICA di Verona:
LA CAGNOTTE - A PARIGI, A PARIGI di E. Labiche

Compagnia I CATTIVI DI CUORE di Imperia:
IN CUCINA di A. Ayckbourn

Compagnia LA TRAPPOLA di Vicenza:
DIECI PICCOLI INDIANI di A. Christie

Compagnia SULLE ALI DEL TEATRO di Cerveteri:
LE VOCI DI DENTRO di E. De Filippo

Fuori concorso:

Compagnia IL GIULLARE di Salerno:
SEI PERSONAGGI IN CERCA D'AUTORE di L. Pirandello

Compagnia TEATRO MUSICA NOVECENTO:
FOLLIE D'OPERA (Testi di Stefano Orsini, Musiche di F. Lehár,
V. Ranzato, G. Pietri)

Teatro Sperimentale - Pesaro
29 Settembre - 15 Ottobre 1998

Sede: Festival Nazionale d'Arte Drammatica - via Zanucchi 13 -
61100 Pesaro Tel./Fax: (0721) 64311



19 settembre - 10 ottobre

Teatro Festival 1998
a Parma e Reggio Emilia
con la cultura ebraica

Teatro Festival a Reggio Emilia

Teatro Ariosto - Teatro della Cavallerizza
IL TEATRO DELLA CUCINA EBRAICA a cura di I. Aharoni
THROUGH THE GATE OF ADEN con M. Oved e B. Marshall
Ex garage ATC
ENERZIK prod. Zik Group - Gerusalemme
Sinagoga
L'ECCLESIASTE nella versione di G. Coronetti, a cura di F. Però con O. Antonutti
Teatro Ariosto
UMM KULTHUM con Z. Ben
Sinagoga
Mostra di pittura THE STETL di M. Bernstein

Teatro Festival a Parma

Teatro Due - Spazio Bignardi
IL SOGNO YIDDISH lezione spettacolo dell'Israeli Yiddish Theatre condotto da M. Ovdia
Teatro Due - Spazio Grande
THE ORCHARD/DUET/WAPPED regia, scene e costumi di I. Pinto, prod. S. Della
Centre for Dance and Theatre - Tel Aviv
Teatro Due - Spazio Bignardi
AUNT LEAH
EMMA GOLDMAN'S WEDDING regia e costumi di B. Marshall, coro: M. Oved
Teatro Due - Spazio Grande
MURDER di H. Levin, regia di O. Nitzan, prod. Teatro Cameri - Tel Aviv
Teatro Due
MOSTRA MULTIMEDIALE SULL'OLOCAUSTO in collaborazione con il Centro
Documentazione Cultura Ebraica di Milano
THE ANTOLOGY regia di D. Maayan, con S. Yaaron, M. Yosef, prod. Akko Theatre
Centre
Teatro Due
L'AMANTE di A. Yehoshua con E. Pozzi
NISHMAT HASHMAL Chasidic Singspiel Celebration con R. Paci Dalò, prod. Giardini
Pensili (luogo da definire)

Per informazioni: Teatro Due di Parma - tel. 0521.230242 - fax. 0521.281426
ore 10-13 e 17-19,30

legge&teatro

Accademia "Silvio D'Amico": una riforma *work in progress*

di Elio Testoni

L'obiettivo delle note che seguono è quello di verificare, limitatamente a taluni aspetti dell'assetto istituzionale, la congruità delle disposizioni del disegno di legge n. 2881 - di riforma delle Accademie d'arte, degli Istituti artistici, dei Conservatori e degli Istituti musicali - rispetto al ruolo ed ai compiti dell'Accademia nazionale di arte drammatica "Silvio D'Amico".

Il disegno di legge, già approvato dalla Camera dei deputati, è ora all'esame della Commissione Istruzione del Senato che, conclusa la discussione generale, ha proceduto, in sede di comitato ristretto, ad una serie di audizioni dei rappresentanti delle istituzioni interessate, tra cui quelli dell'Accademia. Ritengo tale procedura corretta e saggia; corretta perché è razionale e conforme alla funzione propria del Parlamento acquisire il parere dei soggetti destinatari di una riforma complessa e dagli effetti rilevanti; saggia perché dal contenuto del provvedimento e dai rilievi critici formulati dal relatore Lombardi Satriani e da altri senatori nel corso della anzidetta discussione generale, emerge la necessità di un più approfondito dibattito sulla materia oggetto del disegno di legge.

In Commissione è stata evidenziata l'esigenza di distinguere la normativa relativa alle Accademie da quella relativa ai Conservatori e agli altri istituti; mentre il disegno di legge n. 2881 prevede che tutti questi enti, unitamente, in una seconda fase, alle scuole enogastronomiche, confluiscono in istituti regionali di istruzione superiore di grado universitario, denominati Istituti superiori delle arti (Isda). Tali istituti, e non le loro singole articolazioni tra cui l'Accademia "Silvio D'Amico", avrebbero personalità giuridica, autonomia statutaria, amministrativa, didattica, scientifica, finanziaria e contabile. Gli Isda rilasciano diplomi universitari di primo livello e distinti diplomi di laurea.

Le disposizioni del provvedimento peraltro non definiscono i contenuti di qualità della formazione e della ricerca artistica, limitandosi a promuovere gli attuali istituti in facoltà universitarie senza preoccuparsi degli sbocchi formativi e lavorativi. Esse, inoltre, non sembrano tenere in adeguato conto la specificità e la peculiarità dell'Accademia nazionale di arte drammatica, che, invece, a mio avviso, vanno riconosciute in modo precipuo, in quanto: a) la fisionomia professionale di un attore o di un regista è differente da

quella di un musicista, così come diverso è l'accesso al percorso formativo; b) l'Accademia svolge un'attività di produzione, connessa alla didattica e finalizzata alla promozione delle metodologie adottate, nonché un'attività di sperimentazione e ricerca, anche sul piano della formazione; c) è sviluppata la collaborazione con strutture produttive e di formazione, con teatri stabili pubblici e privati, sia per forme di coproduzione che per attività di formazione. E tale collaborazione è destinata ad incrementarsi poiché il provvedimento di disciplina generale dell'attività teatrale, ora all'esame della Commissione cultura della

Il disegno legge sulla riforma di Accademie e Conservatori, già approvato dalla Camera dei deputati, necessita di disposizioni più consone allo specifico teatrale della "Silvio D'Amico" - Alcune riflessioni in attesa che si concluda l'esame della Commissione Istruzione del Senato

Camera, all'articolo 9, già approvato, prevede che l'Accademia possa istituire nuove sedi e sottoscrivere accordi con scuole di teatro, nonché, sulla base di convenzioni con teatri stabili o con altri soggetti teatrali, effettuare corsi preliminari all'organico inserimento nel mondo del lavoro. Lo stesso articolo 9 stabilisce che con regolamento governativo si provveda al riordino dell'Accademia. Dunque le disposizioni del disegno di legge n. 2881 si pongono in contrasto sia con le funzioni specifiche svolte dall'Accademia, sia con la normativa prevista nel provvedimento di disciplina generale del teatro che tali funzioni implicitamente riconosce e per l'Accademia propone una soluzione legislativa autonoma, legata alla riforma dello statuto in modo che l'attività dell'Accademia possa finalmente svolgersi senza i vincoli e le restrizioni risalenti a

sessanta anni fa.

La riforma dello statuto del 1938, richiesta fin dal 1954, è considerata essenziale al fine dell'attribuzione della personalità giuridica e dell'autonomia organizzativa, finanziaria e contabile. Tale attribuzione è preclusa dal disegno di legge n. 2881 in quanto esso, come si è detto, include l'Accademia in maniera indistinta negli Isda. Ma rischia di essere pregiudicata anche l'autonomia didattica e di ricerca poiché per la definizione delle linee generali in materia il disegno di legge prevede il concorso del Consiglio nazionale delle arti, istituito con decreto ministeriale, nel cui ambito è presente su 21 membri, in prima applicazione, un solo rappresentante dell'Accademia, che dunque non potrebbe far valere compiutamente la specificità dell'Accademia stessa. Essa viene ulterior-

mente penalizzata poiché il disegno di legge, attribuendo determinate prerogative esclusivamente ai docenti di ruolo, non tiene conto del particolare ordinamento dell'Accademia che affida l'insegnamento di materie fondamentali, come recitazione e regia, a "scritturati", con contratto privatistico, anziché a docenti di ruolo.

Dunque il pur necessario superamento della "secondarizzazione", come configurato nel disegno di legge n. 2881, non appare conforme alle reali esigenze dell'Accademia. Tuttavia la "universitarizzazione" dell'Accademia, unitamente ad una sua diffusione sul territorio e all'istituzione di borse di studio per i fuori sede, è un problema che va affrontato già in sede di riforma dello statuto, che sembra la via migliore da seguire, immaginando una configurazione di alta scuola sul modello, ad esempio, della "Normale" di Pisa. ■

Fano

La terza vita del TEATRO DELLA FORTUNA

Edificato nel 1677 su progetto di Giacomo Torelli, fu ristrutturato in stile neoclassico e riaperto nel 1863 - Distrutto dai bombardamenti nel 1944, ha festeggiato in aprile la sua rinascita con *Wings on Rock* di Bob Wilson

di Pierfrancesco Giannangeli

Una splendida struttura è tornata agli antichi fasti nelle Marche. Si tratta del Teatro della Fortuna, che sorge a Fano in un luogo singolare della cittadina rivierasca: si erge infatti all'interno delle mura del Palazzo del Podestà, nella piazza principale. Cioè laddove la consuetudine avrebbe dovuto porre il cuore del potere politico. A Fano è invece accaduto il contrario ed il teatro ha imposto le sue ragioni, appropriandosi di uno spazio importante e «scacciando l'istituzione originaria come fa il cuculo con l'ospite», secondo l'immagine restituita dall'assessore alla cultura della città,

Martino Branca. La data di nascita del Teatro della Fortuna risale al 1677. Il progetto per la sua costruzione si deve al geniale fanese Giacomo Torelli, un ingegno poliedrico della scena e dello spettacolo, che lasciò la bella impronta del suo lavoro soprattutto a Venezia e a Parigi. Nella sua città costruì un teatro a struttura barocca, che sopravvisse fino al 1845. In quell'anno la municipalità fanese decise di affidare al modenese Luigi Poletti la ristrutturazione della sala. Il teatro riaprì nel 1863, presentandosi al suo pubblico con un vestito nuovo, che seguiva le regole del neoclassicismo. Distrutto dai tragici bombardamenti del 1944, è rimasto chiuso per cinquantaquattro anni. Per festeggiare l'inizio della sua terza vita, il Teatro della Fortuna ha invitato, dal 21 al 23 aprile, un ospite di riguardo: Bob Wilson, che ha messo in scena, per un'anteprima mondiale, *Wings on rock*, (nella foto, a destra) lo spettacolo che gli è stato commissionato dal festival francese di Saint-Denis. Due figure - interpretate da Marianna Kavallieratos e da François Chat, che vestono i costumi di Kenzo Takada - si muovono per un'ora nel silenzio riempito solo dagli eleganti fraseggi musicali di Pascal Comelade. Lentamente, in un tempo rarefatto e dilatato, vanno a conquistare il loro spazio, a costruire una storia ispirata a *Il piccolo principe* di Saint-Exupéry, al mito di Parsifal e alle leggende del popolo Sioux. Il rito di *Wings on rock* viene celebrato nel segno del rigore formale, anche se la resa dello spettacolo è meno emozionante rispetto ad altre prove di Wilson. Al Teatro della Fortuna nei prossimi mesi si terranno i festival del barocco musicale, del jazz, di musica contemporanea (diretto da Battiato) e la stagione di prosa firmata da Massimo Puliani (che in apertura ospiterà il debutto del nuovo spettacolo di Moni Ovadia). ■



dal 1951 ad oggi

Il fa del



scino discreto teatro in ONDA MEDIA

Giuseppe Patroni
Griffi, Lidia Motta,
Ippolito Pizzetti e
Alessandro D'Amico
tra le firme di
punta di quel Terzo
Programma che, negli
anni Cinquanta, lan-
ciò il teatro in
radio - Mattatori e
giovani promesse
alla prova dell'ete-
re - La scoperta di
Beckett, Pinter e
Dürrenmatt - La
riforma del 1975 e
il primato della tv

di Antonio Audino

Due luoghi lontani e apparentemente diversi. Il teatro e la radio. Resi però contigui da una caratteristica: entrambi sono due luoghi della parola, nella sua purezza più assoluta. E proprio per questo sono due canali della comunicazione, forse fra i più diretti che esistano, dove la distanza fra chi parla e chi ascolta è sicuramente minore di quella creata da media più complessi. Proprio per questo la radio e il teatro si incontrano immediatamente, quando le prime emissioni sulle onde medie cominciano ad arrivare in quelle curiose scatole di legno nei salotti delle case degli italiani. Non soltanto i discorsi del Duce, le celebrazioni del Regno e poi dell'Impero, insieme ai notiziari dal fronte o alle radiocronache del giro d'Italia. Isa Barzizza, Cinico Angelini, il Quartetto Cetra, l'Eiar porta musica e parole, e fra queste parole ci sono quelle delle commedie, trasmesse in diretta perchè nessuno ha ancora perfezionato i sistemi di registrazione. Pochi attori davanti a un microfono, con un copione sul leggio, lasciando che quelle battute si perdano nell'aria, trattenute soltanto nella memoria degli ascoltatori. Mentre la maggiore popolarità spetta a un genere drammaturgico nuovo, nato proprio per il mezzo radiofonico, lo sceneggiato a puntate che appassiona le famiglie riunite intorno all'apparecchio, uno per tutti (è proprio il caso di dirlo) *I tre moschettieri*.

La stagione d'oro

La stagione d'oro del teatro alla radio inizia però negli anni Cinquanta, anzi, esattamente nel 1951 con la nascita del Terzo programma che si unisce alle altre due bande, il canale nazionale, detto anche la rete azzurra, e quella rossa, ovvero il secondo, dove aveva preso piede la rivista e l'intrattenimento leggero. Il Terzo è dedicato alla cultura, con una grande attenzione alla musica classica, programmazioni tematiche su correnti artistiche o singole personalità, e uno spazio cospicuo dedicato alla prosa. Ma anche le nuove sale di registrazione istituite nelle varie sedi di Firenze, Torino e Roma, aprono nuove possibilità per questo meraviglioso palcoscenico costruito nell'aria. A Roma, in

via del Babuino, in un antico palazzo dove aveva sede l'Hotel de Russie, c'è la direzione dei servizi prosa, una struttura unica per le tre reti. Lì si decide la politica della radio nazionale relativamente al teatro, e le possibilità sono infinite, tutte percepite con precisione dai personaggi che abitano quell'ufficio. Il capo servizi è Giuseppe Patroni Griffi, il capo settore

Adriano Magli, drammaturgo attivo sulla scena e studioso. Di lì a poco arriverà Lidia Motta, che ben presto diverrà la signora della prosa radiofonica, governandone le sorti fino agli anni Ottanta. Intorno a loro collaboratori e consulenti come Ippolito Pizzetti, figlio del compositore Ildebrando, in tempi più recenti famoso come raffinatissimo botanico, e versatissimo nelle lingue straniere, qualità che gli consentiva di tener d'occhio la drammaturgia estera. Poi Vittorio Sermoni, Alessandro d'Amico, Andrea Camilleri. Attentissimi, tutti, a cogliere segni e fermenti nuovi nei teatri di tutto il mondo, per riproporli agli ascoltatori. «La prosa era in quegli anni un genere nobile - ricorda Lidia Motta - era considerata alla stregua della musica classica, e poi non c'era la concorrenza con la televisione. Insomma potevamo spendere molto per il nostro settore». Anche perché la radio forniva una possibilità che nessun impresario avrebbe mai potuto avere: quella di formare un cast di altissimo livello, mettendo insieme per qualche giorno in uno studio i migliori interpreti di quegli anni, cosa che non sarebbe mai stata possibile per una tournée, affidando inoltre a quegli interpreti dei lavori

che forse non avrebbero retto a una programmazione prolungata. In radio era possibile rischiare di più, puntando a un altissimo livello artistico e produttivo. E allora quelle straordinarie stagioni di prosa alla radio diventano, per il pubblico e per gli stessi operatori del settore un punto di



riferimento fondamentale.

La voce dell'attore

Se si prova a cercare a caso nei terminali dei computer dell'archivio sonoro della Rai si può avere un'idea di cosa si potesse ascoltare in quegli anni, facendo scorrere l'ago della sintonia fra rumori e sibili lontani e quei tre segnali più decisi dei canali nazionali. Qualche esempio: *I corvi* di Henry Becque, con Tofano, Morelli, Stoppa, accanto ad Adriana Asti, Anna Miserocchi e Alberto Lupo, anno 1957. Irma ed Emma Gramatica in *Gian Gabriele Borkman* di Ibsen, nel '58, o Eduardo e Titina in *Filumena Marturano* nel '51. Ma ci sono veramente tutti, i grandi vecchi come Ruggero Ruggeri con i suoi classici pirandelliani, e i giovani, come un esordiente Luca Ronconi nei panni del figlio nei *Sei personaggi* per la regia di Corrado Pavolini accanto al duo Morelli Stoppa nel '54. E per quello che riguarda le scelte drammaturgiche si passa dalla tragedia classica ai nuovi autori, attraversando la produzione di tutti i paesi, costruendo così edizioni storiche dei drammi di Strindberg, passando per Cechov, senza dimenticare Shakespeare, ma anche indagando fra autori minori o meno conosciuti di tutti i tempi e di tutti i paesi.

Dal punto di vista dell'utilizzazione di quella suggestiva scatola sonora risulta evidente che, nel corso di tutti gli anni Cinquanta il teatro via etere si concentra

sulla figura e sulla voce dell'attore, cerca di riproporre l'incanto dello spazio scenico, cancellandone l'immagine ma conservandone la suggestione, mentre la radio viene ancora vista come un "mezzo", senza indagarne le potenzialità specifiche, come si farà poi in tempi più recenti. Anche se la regia radiofonica conta veri e propri professionisti, con nomi forse dimenticati ma di grande notorietà in quei tempi, come Pietro Masserano Taricco, Renzo Ferrieri o Guglielmo Morandi, altri attivi anche a teatro come Pavolini o Alessandro Brissoni, o figure come quella di Anton Giulio Majano che passerà alla storia per i suoi sceneggiati televisivi. Del resto sono gli anni in cui la parola "regista" comincia anche da noi ad acquisire un suo senso più specifico grazie a Strehler e a Visconti. Ma i due grandi personaggi alla radio non si avvicineranno mai consentendo al grande Luchino soltanto che si riprendesse in studio il suo allestimento de *Il crogiuolo* di Miller, mentre l'altro grande milanese consentirà la registrazione delle sue messe in scena al Piccolo, ma non seguendole direttamente e affidandone la ripresa al suo assistente Battistoni. Più frequenti le presenze di Orazio Costa, Mario Ferrero e Luigi Squarzina.

Sarà la seconda generazione di registi radiofonici, negli anni Sessanta, a capire che l'emissione via etere ha modalità specifiche, che l'ascolto ha tempi e modi diversi, che quel meraviglioso spazio senza figure ha una dimensione sonora particolare, tutta da sfruttare. Si chiamano Giorgio Bandini o Giorgio Pressburger, Paolo Giuranna o Sandro Sequi, Virginio Puecher o Vittorio Melloni, fino ai più arditi, negli anni Settanta, come Carlo Quartucci, attenti ai tempi e alle modalità del montaggio, incuriositi dalla particolare capacità di illusione sonora del mezzo.

E Godot arrivò in radio

Dunque il teatro radiofonico è considerato fra i Cinquanta e i Sessanta alla stregua dei più importanti circuiti teatrali nazionali. Spesso proprio dalla radio arri-



vano alle orecchie degli italiani autori che ancora non avevano attraversato le tavole dei nostri palcoscenici. È il caso di Samuel Beckett, ancora sconosciuto nel nostro paese, con un *Aspettando Godot* nel '56 per la regia di Luciano Mondolfo e con un intero ciclo a lui dedicato nel 1961. Ma anche Harold Pinter arriva da noi grazie a una registrazione de *Il custode* elaborata da Bandini, con Buazzelli e Lionello, così come Dürrenmatt, Adamov o Max Frisch, se non proprio in anteprima assoluta, trovano nella scatola di legno il loro primo momento di notorietà italiana. Sono gli agenti con le loro diramazioni internazionali a proporre i copioni degli artisti emergenti all'estero, a far pervenire le opere sui tavoli della Rai prima ancora che nei teatri, mentre attori e registi cercano consiglio per i propri allestimenti proprio interpellando i dirigenti dei canali radiofonici.

Una stagione d'oro destinata a concludersi con quella riforma che nel 1975 frazionava la programmazione della prosa sulle tre reti, scomponendo il gruppo unico che presiedeva alle scelte. E sono certo ancora Lidia Motta, affiancata da Alessandro d'Amico e Adolfo Pitti a portare sul Secondo canale la loro esperienza, continuando a produrre, seppur con budget ridotti. Ma certo sta cambiando la società italiana, e con essa il posto che sia il teatro che la radio occupano fra le tante nuove forme di comunicazione. Così il primato dell'attenzione passa ad un'altra scatola di legno entrata nei salotti degli italiani, quella con una parete di vetro che si illumina e regala immagini, tra la realtà e il sogno.

Eppure basta riascoltare una di quelle vecchie registrazioni radiofoniche, con voci di attori straordinari che hanno fatto la storia del nostro teatro, per capire come forse proprio quei silenzi, l'intrecciarsi di quei dialoghi, lo sbattere di una porta, il suono di passi in lontananza, allargassero i confini della nostra immaginazione, come proprio quell'ascolto sembrasse restituire alla scrittura e all'interpretazione il suo segno più nitido e profondo, l'idea di un racconto, la possibilità di fermarsi a riflettere su idee, pensieri, emozioni. Possibilità che oggi la radio deve sfruttare nuovamente, contan-

do sulla stanchezza diffusa che la televisione comincia a produrre. E chissà che

il teatro alla radio non riesca a vivere una nuova gloriosa stagione. ■

un esperimento divertente

Troilo e Cressida in musica per la Compagnia dei Giovani

È il 2 aprile 1959. Va in onda *Il cavallo di Troia*. Titolo banale ma accattivante per uno dei più buffi esperimenti tentati nelle sale di registrazione della Rai. Si tratta di una commedia musicale che Gastone Da Venezia e Ugo Liberatore hanno tratto da un romanzo di Christopher Morley, ma le forze scese in campo per questo *divertissement* sono impressionanti. Le musiche sono state composte da Bruno Maderna, firma illustre della nuova musica italiana, ed è lo stesso Maderna a dirigere l'Orchestra di Milano della Radiotelevisione Italiana. La regia è di un nome noto sui palcoscenici, Mario Ferrero, ed il gioco di questo esilarante intreccio di marquette e canzoncine, di dialoghi ironici e spiritosi è affidato a una squadra formidabile di attori. Il nucleo centrale sono proprio loro, i Giovani, la più fortunata e celebre compagnia di prosa di quegli anni, quel gruppo di amici, inseparabili sulla scena e nella vita che ha avuto un picco assoluto di notorietà con centinaia di repliche di quell'intenso e drammatico *Diario di Anna Frank*, nel '56. Di lì a poco, nel '63, affronteranno i *Sei personaggi* di Pirandello in un'edizione memorabile. Per ora si divertono a passare dalla commedia leggera ai testi scritti appositamente per loro, compreso quel *D'amore si muore* di Patroni Griffi o *La bugiarda* di Diego Fabbri. Eppure eccoli lì, immortalati da un rotocalco dietro quei microfoni, come sempre eleganti, sorridenti e divertiti, a comporre questo piccolo capolavoro di ironia radiofonica. La trama intreccia diverse vicende del ciclo troiano, tenendo al centro la storia di Troilo e Cressida di shakespeareana memoria, ma raccontandola un po' in stile Quartetto Cetra, con attualizzazioni e incongruenze storiche, e con coretti e arie leggere. Ecco allora il radiocronista Ferruccio De Ceresa descriverci in diretta il corteo delle milizie che attraversa la città fra acclamazioni e passi di marcia. E poi la Ecuba di Elsa Albani, la Cassandra di Rossella Falk, con il Troilo di Giorgio De Lullo in un esilarante dialogo con il suo amico Pandaro, Romolo Valli, a disprezzare le donne e le loro svenevollezze amorose, mentre la vezzosa

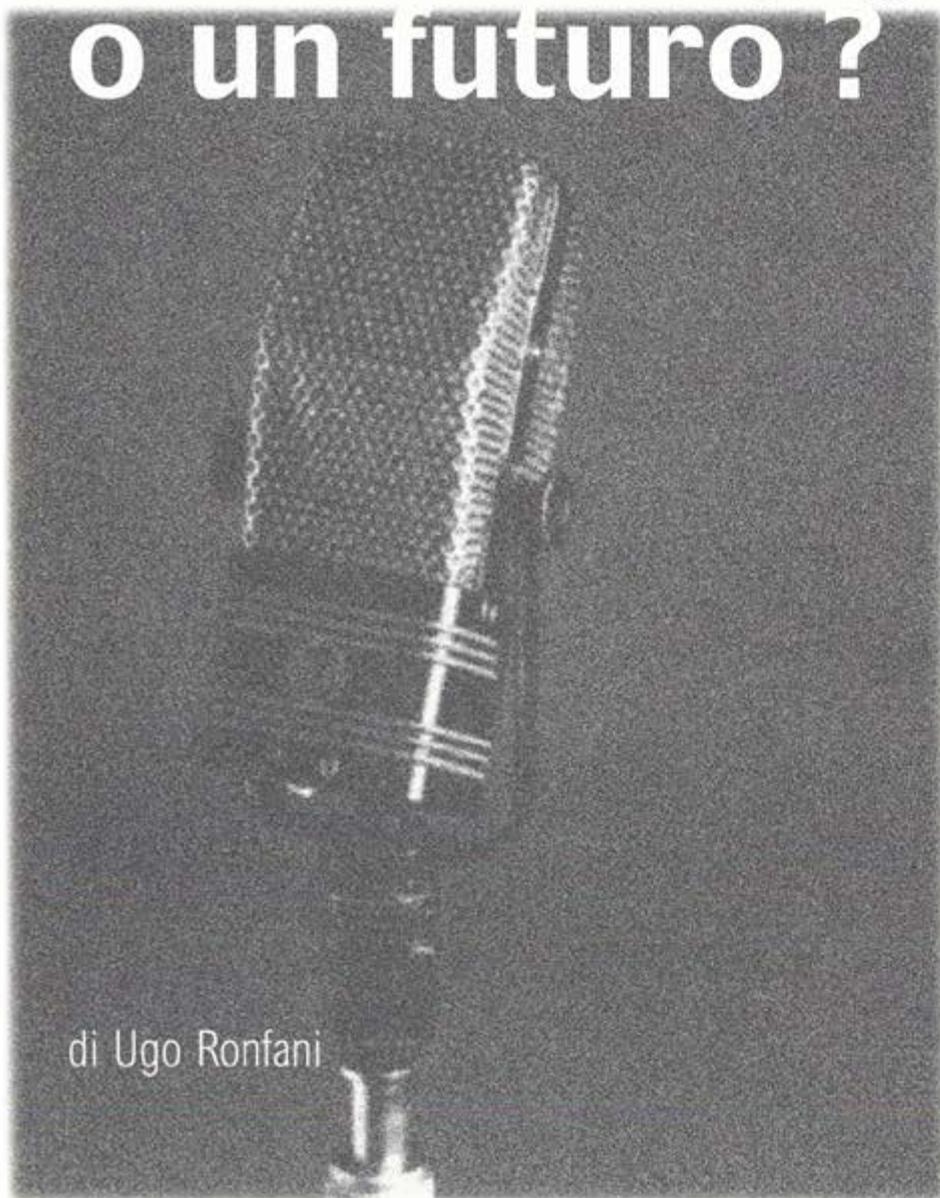
Cressida di Anna Maria Guarnieri intona motivetti frivoli e spassosi, desiderando quel bel guerriero che pensa soltanto alle armi. E intorno a loro Alfredo Bianchini e Gino Pernice, Umberto Orsini e tanti altri, in uno spazio di immaginazione sonora che rende ancor più vivaci i colori di questa divertita avventura radiofonica. Antonio Audino



A pag. 14, in alto, G. Micheletti intervista Dina Galli e Nino Bocozzi a Radio Torino (1924); in basso, un'illustrazione di P. Bernardini per *L'anello di Teodosio* (1929), radiodramma di Luigi Chiarelli; in questa pag., la Compagnia dei Giovani in un'immagine del '58 (la foto è tratta dal volume di Antonio Audino *La Compagnia dei Giovani*, Editalia, 1995. Le foto qui pubblicate sono tratte dal catalogo *La Radio - storie di sessant'anni, 1924/1984*, Edizioni Rai - Crt/Cassa di Risparmio di Torino - Piemonte Viva, 1984.

dopo il ciclone Ronconi

I TEATRI alla radio: un fuoco di paglia o un futuro ?



di Ugo Ronfani

35 opere, 25 registi, 250 attori, una programmazione su due reti: con l'avallo autorevole di Ronconi, qualche margine di improvvisazione e il sospetto di qualche discriminazione di parte, la RaiTv ha ripreso il discorso interrotto sulla drammaturgia radiofonica - Ma la Radio - che ha una sua specificità - non dovrà diventare un'area di parcheggio dei teatranti, per darsi una programmazione coerente in questo campo, un repertorio finalizzato al mezzo, codici espressivi autonomi - Il "teatro da vedere con l'orecchio" può e dev'essere un momento di crescita culturale dei media: ma bisogna che la RaiTv perseveri, con mezzi e competenze adeguati

Non sono sicuro - l'ho già detto in altre sedi - che il ciclo Ronconi dei Teatri alla Radio sia stato meritevole soltanto di elogi. Eterogenee fra vecchio e nuovo, fra superfluo e necessario, le linee tematiche delle opere mandate in onda, prevalentemente del secolo e italiane o tedesche, in teoria con ambizioni programmatiche ma in pratica determinate dalle scelte dei registi invitati a questo convivio via etere (con inclusioni ed esclusioni non sempre comprensibili o, meglio, comprensibili soltanto tenendo conto delle varie distorsioni decisionali in uso - da sempre... - in viale Mazzini, e dalle quali non sono esenti discriminanti di politica culturale o di politica *tout-court*).

Sarebbe troppo facile, su questo tema delle inclusioni e delle esclusioni, fare degli esempi, alcuni abbastanza clamorosi, e da estendere alla scelta - chiusa anche troppo - degli attori. Sarebbe facile, ma abbastanza inutile (perché le pratiche delle discriminazioni, anche in campo culturale, hanno soltanto cambiato segni ma continuano); e sarebbe soprattutto ingeneroso: perché l'impresa dei Teatri alla Radio - fortemente voluta dalla presidenza Siciliano, del che le va dato merito - è stata in definitiva varata in fretta, *à l'improntu* come usa nel nostro Paese, affidata alle intuizioni di un maestro della regia molto occupato, ai suggerimenti non sempre disinteressati di qualche "consigliere del principe" e al solito gap, anche questo "molto italiano", fra il dire e il fare. Senza un preciso disegno - come dire? - didattico, senza una preparazione all'ascolto di un pubblico diseducato dalla chiacchiera mediologica ch'è straripata anche alla radio, senza analisi sul trend dei potenziali fruitori della kermesse radioteatrale. Con mezzi superiori rispetto a quelli, irrisori, riservati al resto del teatro alla radio, ma pur sempre inadeguati rispetto al fine: che doveva essere quello di produrre in condizioni ottimali di ricerca e di allestimento, affinché il ritorno del "teatro dell'orecchio" fosse nel suo complesso evento significativo, di ineccepibili livelli. Mi dicono che un Pressburger, maestro indiscusso di radiofonia, è passato per uno scialacquatore, o quasi, per avere

voluto tempi adeguati alle esigenze della qualità del suo allestimento.

L'undicesima musa

Ciò detto, però, come non apprezzare questo ritorno in massa della drammaturgia radiofonica: 35 opere, 20 registi, 250 attori, due cartelloni su Radiodue e Radiotre, il sabato pomeriggio e il venerdì in prima serata? Come non segnare all'attivo una ritrovata intesa fra la scena e lo studio radiofonico, un ravvicinamento della gente di teatro al radioteatro che - incredibile - ai tempi dei suoi fasti, 1946, Jader Jacobelli definiva sul *Radiocorriere* l'«undicesima musa»? Come non vedere in questa "riconciliazione" (a patto, intendiamoci, che non vadano smarrite la specificità e le tecniche del "teatro per l'orecchio": una lingua e uno stile autonomi) una osmosi benefica e per la radio e per la scena? Come non sperare che l'impresa "pirotecnica" di Ronconi, avallata dalla sua autorità, abbia alimentato passioni latenti in registi ed attori, e abbia lasciato qualche segno e qualche nostalgia nella memoria degli ascoltatori? Sicché sparisca il piccolo "ghetto" di un radioteatro di serie B o C, fine a se stesso, *refugium peccatorum* o boa per la sopravvivenza di attori in disarmo?

Certo, occorre che la semina non se la porti via il vento. C'è da temere fortemente che il ciclo Ronconi resti un fatto isolato, che nella Rai (delle emittenti private non è neppure il caso di parlare: presso di loro un teatro radiofonico non è mai esistito) prevalgano quei picconatori che ai vertici, con allegra incoscienza, in questi anni hanno demolito non soltanto quei programmi che non erano più al passo con i tempi, ma anche quanto di buono sussisteva per diffondere la cultura via etere e con la cultura le idee e i sentimenti: paghi di riempire i palinsesti con il blablabla della radio-spazzatura, nel nome di uno spontaneismo comunicativo affidato a direttori di coscienza ignoranti, rozzi e sgrammaticati ma in grado di garantire indici di ascolto commisurati ai livelli più bassi. Basta leggere i programmi della Radiofonia (quando

siano pubblicati, il che avviene sempre più raramente, perché la radio è un optional, il chewing-gum dell'udito) per accorgersi che son fatti di ovvietà comunicative, di echi dell'attualità più trita, delle spiritosaggini di entertainers in disarmo, delle esternazioni di dispensatori di cultura in pillole, di tuttologi aziendali formati sulla pseudocultura dei rotocalchi, e via dicendo.

Molti, troppi segnali fanno temere che non ci sarà un bis dei Teatri alla Radio, con Ronconi o senza Ronconi, anche se in dicembre, nell'euforia del varo del ciclo, erano stati promessi programmi più omogenei per il futuro, una esplorazione più metodica della drammaturgia del secondo Novecento, e segni concreti di interesse per le opere dei negletti autori contemporanei. Siccome l'organicità e la coerenza programmatiche non sono fra le virtù di viale Mazzini (tranne che per i quiz e i varietà, dove diabolicalmente si persiste a riproporre l'improporzionabile, nel nome dei fantasmi della audience), rassegnamoci a prevedere, per il teatro alla radio, il ritorno alla routine, a una casualità delle scelte contrabbandata per spirito di ricerca, a una inconsequente frammentarietà che, mentre non dà conto dei reali orientamenti della drammaturgia del nostro tempo, scoraggia la partecipazione dei nuovi autori.

Un libro meraviglioso

Vorrei ricordare - a rischio di passare per un nostalgico o, peggio, di dare l'impressione di sostenere modelli di un teatro radiofonico legati al vecchio e all'ormai improponibile radiodramma - che dagli anni Trenta fino al boom televisivo i nostri scrittori più importanti avevano accettato di considerare la radio come «un libro meraviglioso, da scrivere con il massimo impegno e da ascoltare con l'orecchio». Qualche nome a caso di autori radiofonici del passato: Linati, Lisi, Angioletti, Meano, Fabbri, Savinio, Dursi, Arbasino, Levi, Fruttero, Alighiero Chiusano, Codignola, Squarzina, Eduardo. Nel '33 Marinetti aveva pubblicato un manifesto futurista della

Radiofonia, due anni prima, a Milano, Enzo Ferrieri aveva diffuso un "Manifesto della Radio come forza creativa". Testimoniavano il loro interesse per il teatro radiofonico commediografi del nostro Novecento teatrale come Luigi Chiarelli (cui si deve il primo radiodramma italiano, trasmesso nel 1929, *L'anello di Teodosio*, in trenta "fonoquadri"), uomini di teatro come Anton Giulio Bragaglia, critici come Silvio D'Amico e poeti come Leonardo Sinisgalli, uno dei promotori dell'ormai mitico "Teatro dell'Usignolo", che del mezzo radiofonico parlava come di «un medium cosmico capace di sommuovere le coscienze». I giornali, allora, recensivano i radiodrammi, che occupavano le serate senza video degli italiani, ed esistevano periodici che pubblicavano testi radiofonici: *Repertorio*, *Radioquadrante*, *Radiodramma*.

La cieca di Sorrento

Anche, e soprattutto, negli altri Paesi il radioteatro (così lo si è chiamato per tanto tempo con espressione non propriamente felice; un'altra definizione corrente e, all'opposto, enfatica era "teatro per sopraudenti", a controbilanciare una formula invece irridente: "teatro per la cieca di Sorrento") era accreditato dall'interesse e dalla passione di scrittori e uomini di teatro di prima grandezza, diciamo Copeau, Artaud, Brecht. Diciamo, citando alla rinfusa, Arden, Dylan Thomas, Wesker, Pinter e Beckett in Gran Bretagna; Romain, Queneau, Adamov, Audiberti, Billeldoux, Nathalie Sarraute, Marguerite Duras, Pinget, Dubillard, De Obaldia in Francia; Boll, Dürrenmatt, Frisch, Hanke, Bernhard in area tedesca; Sastre in Spagna, Mrozeck in Polonia, Miller e Albee negli Stati Uniti. Tutto questo è il passato. Evocato da alcuni storici dei teatri alla radio come, da noi, Enrico Malatini, autore di un compendioso volume, *Cinquant'anni di teatro radiofonico in Italia, 1929-1979*, Edizioni Eri, che i dirigenti di viale Mazzini farebbero bene a rileggere, qualora piacesse loro andare "alla

ricerca" di una cultura radiofonica perduta. Sarebbero anche da rileggere, per un'azione di recupero di idee e principi oggi sottovalutati, o addirittura dimenticati, sulla specificità della radio (che resta ed anzi si riqualifica proprio in un rapporto dialettico con la televisione), opere sepolte negli scaffali della biblioteca, pochissimo consultata, di viale Mazzini: come *The fall of the city* dell'americano Archibald Mac Leish, 1937; *La radio cerca la sua forma* di Rudolph Arnhem, edito anche in italiano, 1937, attento a definire un'estetica del mezzo radiofonico; *Das Horoskop des Horspiels (Oroscopo del radiodramma)*, scritto nella Germania non ancora nazificata da Richard Kolb, che teorizzava sulle diversità fra "l'udibile" e il "rappresentabile"; e dell'italiano Enrico Rocca *Panorama dell'arte radiofonica*, 1938, Bompiani editore, dove si poteva leggere qualche riflessione che non ha perduto la sua validità, come questa: «La normale letteratura e il teatro si fanno spontaneamente; lo sviluppo del radioteatro dipende invece in larga misura dalla buona volontà di chi lo propone. Se un genere non è richiesto, non fiorisce. Se la richiesta è saltuaria, lo sviluppo è ineguale, o compromesso».

È quanto è accaduto con lo sviluppo del cinema - il neorealismo prima, la commedia all'italiana dopo, adesso il comico postmodern - e con il boom della televisione: due fenomeni che sottrassero alla radio, inesorabilmente, mezzi, uomini, energie progettuali e pubblico. Ma questo avvenne (l'esempio della Germania e dei Paesi scandinavi è, al riguardo, sintomatico) non perché la radio "fosse morta", ma perché l'Eiar prima, poi la Rai e infine la RaiTv, non seppero o non vollero distinguere fin dal principio fra specifico radiofonico e specifico televisivo, dunque fra i due linguaggi, dunque fra i potenziali pubblici diversi. Se tale distinzione, tutt'altro che artificiosa, fosse stata fatta la radio, nel decennio Ottanta soprattutto, e fino ai segnali di risveglio di questi ultimi tempi, non sarebbe stata ridotta al ruolo di Cenerentola; ma così purtroppo non è stato.

Visibile e udibile

A proposito di questo discorso sulle specificità negate, o sottovalutate, mi sia permesso di portare qui, invece di citare semiologi e massmediologi, la saggia, illuminata opinione di Giovanni Macchia, in un saggio non recente ma sempre attuale, *Lo scrittore, la radio e la televisione*, che muoveva dal momento in cui «la radio aveva aperto un occhio, si era messa a guardare, la televisione era nata»: «Non ci voleva molto per profetizzare che, partita sommessamente e con aria di svago temporaneo (quasi un giocattolo per grandi), la televisione avrebbe percorso molta strada e sarebbe divenuta in breve una temibile concorrente per la sorella più anziana. Volendo innalzare il contrasto in un'atmosfera epico-allegorica, e cambiando sesso ai due personaggi, la radio e la televisione sono due fratelli nemici, un po' come quelli della tragedia antica. Nell'assedio contro Tebe, nell'eterna Tebe che è il pubblico, sembra che la fortuna dell'uno sia molto legata alla rovina dell'altro [...]. La televisione ha portato il suo contributo all'affermazione di un processo tipico della civiltà moderna o che almeno non appare in altre epoche con la stessa intensità: l'attrazione quasi spasmodica per tutto ciò che si vede, il culto feticistico e delirante per la visione e l'immagine. Realtà vista e realtà riprodotta...una civiltà che desidera allontanarsi dalla concentrazione, dalla meditazione e dal mistero. Cartesio diceva che i ciechi amano vedere con le mani. Oggi si ama toccare con gli occhi [...]. Nessuno di noi oserebbe tuonare, come faceva Bossuet, contro l'eccessiva *concupiscentia oculorum* perché in quella concupiscenza, in quelle immagini è gran parte anche spirituale della nostra vita [...]. Ogni saggio uomo del Seicento riteneva che la nostra miserevole attività non ci lascia il *loisir* di pensare a noi stessi. Per l'uomo d'oggi, per il cosiddetto uomo-massa, il *loisir* sarà quello di pensare agli altri, ai giocatori di una squadra, alle vicende sentimentali di una diva, a ciò che accade nel mondo, alle immagini del rotocalco della settimana e della televisione: a ciò che gli permette di vivere [...]. Vivere con il visibile.

Ma chi pensa più - si chiedeva Macchia - all'invisibile? O meglio, anche l'invisibile sta per divenire visibile, sotto l'impulso della scienza e della fantascienza».

Ecco posta così da Macchia - con un ragionare che richiamava le idee esposte da Rudolph Arnheim in *Arte e percezione visiva* - la questione della radio, come mezzo destinato ieri a proporre e oggi a riabilitare l'"invisibile" (che è poi il visibile dell'invenzione e della creatività individuali). Ed ecco, nell'esigenza non soltanto "secentesca", ma perenne, di pensare a noi stessi non soltanto come uomini-massa, assoggettati alle "visioni degli altri", le ragioni - apparentemente oscure secondo i distratti - di un ritorno di attenzione per la radio, che gli indici di ascolto documentano. Quando questo recupero della radio cominciava a profilarsi, ancorché ignorato o quasi in viale Mazzini, si tenne a Modena - era la fine del 1990 - un seminario nazionale, "La voce del teatro", sulla drammaturgia radiofonica. E furono dette le ragioni per cui cominciavano a manifestarsi una sorta di tranquilla rivolta degli utenti dei nuovi media contro la sovrabbondanza, perciò la banalità, dei bombardamenti comunicazionali, e virtuali, dei mass-media, un recupero di "attenzione" sincrono alla caduta dei muri di Berlino dello spirito, che stava liquidando la cultura di massa a matrice ideologica, o limitata ad una dimensione "sensitiva" e non "mentale". Mentre la radio - si disse a Modena - ridiventava un mezzo più idoneo per guardare il mondo con l'occhio interiore dell'analisi e della riflessione, e dunque andava (ri)proponendosi come un buon mezzo per una riappropriazione personale della conoscenza.

Il discorso del teatro alla radio fu inquadrato - e ancora s'inquadra - in questa recuperata concezione della inalienabile importanza dell'"invisibile", nelle sue capacità di stimolare un "teatro della persona" sulla scena della propria interiorità. L'operazione guidata da Ronconi è stata un invito, non da poco, a recuperare queste semplici, fondamentali verità, al di là della superficiale "visibilità" della televisione, e dall'affanno capzioso per la audience. Ma credere nella validità della sfida lanciata con i Teatri alla Radio signi-

fica continuare nel cammino intrapreso (tenendo conto magari delle osservazioni formulate con spirito costruttivo); significa tenere vicini la scena e il microfono senza però ritenere - il pericolo c'è - che il teatro radiofonico sia soltanto un'area di parcheggio per registi e attori; significa dotare il settore di mezzi e di strutture adeguati; significa riaprire gli spazi ad una nuova drammaturgia radiofonica (da reinventare, certo: e per questo occorre incoraggiare all'interno della Rai la ricerca) che oggi è quasi scomparsa, o ridotta a compiti subalterni, come quello di fare sceneggiature audio di testi di narrativa. Si vuol dire, con questo, che non basta potenziare una struttura burocratica, né indire periodicamente un qualche concorso per testi inediti destinati alla radio, o cercare produzioni all'interno di quel che resta di una piccola sottocorporazione di autori radiofonici in servizio permanente effettivo. Una volta completata la riproposta del grande repertorio teatrale (che abbisogna di adattamenti al mezzo, e di registi e tecnici specializzati, da ricondurre ad una professionalità che nello specifico è scemata), bisogna decidersi ad aprire, con tutti gli incentivi del caso, agli scrittori di seria A, alla nuova drammaturgia, agli uomini di teatro e di radio che credono alla sperimentazione. È vistosa e diffusa, sulla scena di questi anni, la ricerca, multidirezionale, di nuovi

codici teatrali, legati alle tecnologie di punta: e il teatro alla radio dovrebbe beneficiare di questa ricerca. Con prospettive rigeneranti per tutto il teatro: l'*underground* americano, ad esempio, sta rinnovando il teatro di parola proprio puntando su soluzioni che sono anche appropriate alle condizioni di ascolto della radio, puntando su testi di quasi fulminea essenzialità; e sappiamo che in Europa ci son stati i precedenti degli esperimenti surrealisti e futuristi. E così una formula radiofonica come quella del monodramma, in un contesto teatrale che ha visto il ritorno diffuso del monologo, dovrebbe meritare giuste attenzioni.

Si è cominciato, in questi mesi, a riaprire le porte della Radio a maestri della regia. Una rassegna europea del teatro radiofonico dovrebbe essere, a conferma che quanto fatto in questi mesi ha lasciato tracce da approfondire, quasi un compito istituzionale. Ma perché questo avvenga occorre che, accanto ad una (ri)formazione di quadri tecnici e artistici, si attuino strumenti propositivi e filtri selettivi adeguati. Che, in altri termini, un funzionario radiotelevisivo costretto ad un *huis clos* aziendale, e tentato di sostenersi con patronati politici, accetti di buon grado la collaborazione di uomini di cultura esperti. Raccomandazione che sembrerebbe ovvia, ma che in Italia è disattesa. ■

Chi inventò la radio?

«Aperta la scatola, dentro vi trovai un non so quale assemblaggio metallico simile a quello dei nostri orologi, un insieme di non so quali piccole molle e minuscoli meccanismi. Era, quella scatola, un Libro della Verità, ma miracoloso, perché sprovvisto di pagine e di caratteri di stampa. Un libro per la cui conoscenza gli occhi sono inutili, bastano le orecchie».

Questa descrizione, del Libro Miracoloso, si trova in *L'autre monde, ou les états et les empires de la Lune et du Soleil*, scritto nel 1650 da sieur Hector-Savinien Cyrano de Bergerac, il poeta libertino che alla fine dell'800 avrebbe poi acceso l'estro teatrale di Edmond Rostand.

Premonizione di un pre-illuminista. Volendo dare a Cesare quel che è di Cesare, Cyrano de Bergerac è stato il vero inventore della radio. ■

teatri alla Radio



I 35 debutti del cartellone più lungo

Roberto Carlotto, vice direttore del settore radiofonico di RadioRai, ripercorre le tappe e valuta i risultati del progetto "Teatri alla Radio", che ha curato accanto al direttore artistico Luca Ronconi: la scelta del repertorio, il metodo di lavoro, l'interesse degli addetti ai lavori e la "disattenzione" di radio e tv

di Antonella Melilli

È un'autentica stagione teatrale quella avviata da RadioRai a partire dal dicembre scorso, che si è addentrata ad ampio raggio in un repertorio particolarmente attento alla drammaturgia tedesca e italiana del '900 e al tema dell'universo femminile, esplorato nei suoi aspetti psicologici, politici e sociali. E certamente le forze spiegate in campo sono notevoli e punteggiate di nomi di gran peso. A cominciare da quello di Luca Ronconi, che dell'intero progetto ha assunto la direzione artistica e che dichiara di aver accettato l'oneroso incarico (35 gli allestimenti in programma) vivendolo tutto dalla parte del teatro, alla ricerca di una possibile confluenza tra le funzioni di due mondi inevitabilmente distanti e per molti aspetti antitetici. Un lavoro vasto e per molti aspetti anche insolito, dunque, che ha visto misurarsi nella storica sala C di via Asiago, ristrutturata per l'occasione ed attrezzata con le più avanzate tecnologie digitali, un nutrito drappello di registi, teatrali e cinematografici, di origini e orientamenti diversi, oltre a uno stuolo di circa 250 attori, scelti fra i più rappresentativi delle nostre scene. Accanto a Ronconi, la figura, vigile e determinata, di Roberta Carlotto, vicedirettrice del settore radiofonico, da sempre grande sostenitrice del teatro e considerata dai più come l'autentica ispiratrice dell'impresa.

Con lei abbiamo tentato di approfondire pregi e difetti di questi "Teatri alla radio".

HYSTRIO - Lei ha avuto un ruolo determinante all'interno di questo progetto. Ce ne può parlare?

CARLOTTO - C'è stata prima la decisione del Consiglio d'Amministrazione di chia-

mare Ronconi come consulente alla radiofonia per la parte teatro. E, avendo io lavorato a lungo con lui in varie situazioni, soprattutto in televisione, mi è stato più facile avere un rapporto diretto. Abbiamo pensato a un grosso progetto che valesse sia per Radiodue sia per Radiotre e che comprendesse anche delle operazioni che magari il teatro difficilmente è in grado di sopportare, sia per le difficoltà del testo, sia anche per il numero dei personaggi. Per quanto riguarda la programmazione Radiodue, abbiamo pensato a un tema, quello delle figure femminili, intorno a cui cercare dei testi classici, anche se poi c'erano dentro ogni tanto dei titoli un po' più particolari. Fatto questo, abbiamo anche impostato la questione della durata delle commedie, che sono state portate tutte a un'ora e mezzo, con delle riduzioni o a cura del regista o a cura del traduttore, e quindi stabilito dei tempi di produzione. Perché volevamo, sì, che fossero delle operazioni d'autore, ma non così estreme da comportare poi un tempo infinito di realizzazione. Quindi per ogni commedia c'è stata una settimana di tempo per la registrazione e una settimana per il montaggio.



H. - È stata notata nel progetto l'assenza o la presenza marginale di esperti di teatro radiofonico (da Pressburger a Bandini). Saranno coinvolti in future iniziative?

C. - La vera ragione, una delle ragioni del progetto, era quella di far arrivare alla radio dei registi teatrali. O cinematografici, se

c'erano. In quanto, essendo mancata da noi da molti anni una riproposta di teatro radiofonico, di fatto quella generazione di mezzo, che oramai ha in teatro un peso notevole, non aveva mai lavorato alla Rai, se non occasionalmente per alcune riprese di spettacoli. E in questo senso abbiamo in qualche modo, se vogliamo, privilegiato i registi di parola. O che avessero, insomma, una particolare attenzione alla colonna sonora. Lo stesso per il cinema. Mario Martone, Gianni Amelio, Giuseppe Bertolucci hanno sempre avuto, anche nei loro film, una particolare attenzione per il sonoro, l'incrocio delle voci, la musica e sono stati scelti in modo specifico, tutti con quest'attenzione. Dando un pochino per scontato che i registi, esperti di teatro radiofonico, come dire, "sperimentati" lo erano già. Anche se, comunque, ci siamo proposti di prendere i due più bravi. E, almeno dal mio punto di vista, e anche di Ronconi, i due registi che sicuramente hanno segnato con la loro presenza una differenza proprio del teatro radiofonico, sono Pressburger e Bandini e con loro abbiamo fatto un'operazione a testa.

H. - Secondo lei, occorre incoraggiare una specializzazione dei nostri autori per i testi di drammaturgia radiofonica o è superfluo?

C. - Io penso che la Rai avrebbe la possibilità di farlo. E in parte questa cosa si fa in un settore che si chiama, mi pare, "indovina chi viene a pranzo". Se ne potrebbero fare, debbo dire, molte di più e credo che potrebbero venir fuori delle sorprese, ossia delle cose ottime, anche eventualmente poi per il teatro o per la televisione.

In apertura, Luca Ronconi; in questa pag., in alto da sin., Mariangela Melato, Sandro Lombardi e Marina Confalone registrano *L'Arielda* di Testori, per la regia di Giuseppe Bertolucci; in basso da sin., Giancarlo Cobelli dirige Franca Nuti e Giselda Castriani ne *La casa di Bernarda Alba* di Garcia Lorca.



Giorgio Pressburger

Morte e resurrezione del "teatro invisibile"

di Ilaria Lucari

H. - Secondo alcuni, il progetto è sembrato prevalentemente un trasferimento del teatro di prosa in radio (registi, attori, ecc.). Secondo lei il rilievo è fondato? Esiste uno specifico radiofonico rispetto allo specifico teatrale?

C. - Che sia un repertorio teatrale è indubbio. I modi in cui sono stati di volta in volta realizzati i testi sono diversi a seconda delle caratteristiche dei registi. Quindi, sono delle regie non oggettive, molto personalizzate. Non c'è, ma questo per i tempi di produzione molto rapidi, la possibilità di fare un'elaborazione del suono particolarmente sofisticata, se per elaborazione del suono s'intende lo specifico radiofonico. Sennò, non so esattamente cosa si intende. Certo non sono testi scritti appositamente per la radio, non c'è dubbio.

H. - Il progetto ha avuto l'indubbio merito di rilanciare il problema del teatro in radio in Italia. Qual è il bilancio di questa esperienza: consensi, difficoltà, indifferenza, disattenzione?

C. - Direi che ha avuto il vantaggio senz'altro di farci diventare un punto di riferimento per quanto riguarda il mondo del teatro, che sicuramente se n'è accorto. C'è stata una possibilità di riavere delle voci del teatro dentro la radiofonica. E c'è stata una curiosità, un desiderio di partecipare, un interesse di tutti di esserci, sia per quanto riguarda i registi, sia per quanto riguarda gli attori. Per quanto riguarda invece il mondo della radio o della televisione, la distrazione è notevole. Non c'è un'attenzione particolare. Infatti dispiace in qualche misura che si tratti di operazioni che sono andate nella programmazione, ma non sono state pensate poi in rapporto eventualmente anche a un progetto futuro.

H. - L'esperimento dunque continuerà o è una tantum?

C. - Chi lo sa? Tra l'altro le ultime quattro commedie che non sono ancora andate in onda pensavamo di mandarle in ottobre, sospendendo per il mese di agosto. Sono molto interessanti. C'è anche l'ultima regia di Ronconi, l'*Alceste di Samuele* di Savinio, che tra l'altro farà in teatro il prossimo anno. Ecco, le manderemo in onda in ottobre, pensando con questo di chiudere e ripartire. Vediamo. ■

«**H**o iniziato a fare teatro in radio trent'anni fa, e ho continuato a dedicarmi a tale esperienza per una quindicina d'anni. Me ne sono occupato in modo specifico, molto profondamente: ho sperimentato tanto, curando interpretazioni di classici per questo mezzo e scrivendo lo stesso radiodrammi,

per saggiare tutte le potenzialità di questo linguaggio... Negli ultimi dieci, quindici anni non è stato possibile continuare: la radio è stata molto trascurata e nessuno in Italia è stato incentivato a seguire questa strada...». Giorgio Pressburger è uno dei maggiori esperti italiani di teatro radiofonico e parecchie pagine del suo ricco e articolatissimo curriculum vitae sono dedicate a tale genere. Alla luce di questa sua profonda conoscenza, e dei recenti tentativi di rilancio del teatro in radio, gli abbiamo chiesto alcune riflessioni sulla situazione attuale.

HYSTRIO - Come valutare il teatro radiofonico in Italia, rispetto alle esperienze estere di Germania, Francia, Inghilterra e Paesi Scandinavi?

PRESSBURGER - Sono tutti Paesi dove il teatro in radio non è stato trascurato, come invece è accaduto da noi. Ma sono da tener presenti anche l'esperienza di Slovenia e Croazia, stati vicini, dove il genere non è stato mai sottovalutato. In Italia, fino a poco fa, la radio era considerata un mezzo "antieconomico", perché sembrava non ci fosse un apporto sufficiente di pubblicità. Ma ultimamente i fatti stanno dimostrando il contrario, e finalmente ci si rende conto del valore del lavoro che avevamo fatto in passato e che andava riconosciuto e continuato.

Uno dei massimi esperti italiani di teatro radiofonico traccia un bilancio, fra passato e presente, di questa esperienza nel nostro paese: trascuratezza italiana e sviluppo negli altri stati europei, tecnica e arte, "artigianato" ed elettronica, cultura di mercato e riscoperta del mezzo radiofonico

co", perché sembrava non ci fosse un apporto sufficiente di pubblicità. Ma ultimamente i fatti stanno dimostrando il contrario, e finalmente ci si rende conto del valore del lavoro che avevamo fatto in passato e che andava riconosciuto e continuato.

H. - E paradossalmente rivalutiamo la radio in un momento in cui la

tendenza alla fruizione pigra, "facile", per immagini, sembra imporsi in modo deciso...

P. - Certo, la cultura dell'immagine. Ma anche attraverso la radio si possono dare delle immagini: è stata proprio questa la scommessa della mia attività. Un episodio di grande soddisfazione nel mio lavoro in questo campo è stato ad esempio la "traduzione" di un quadro (*Giocchi di fanciulli*) in parole e suoni; un'operazione riuscita e molto apprezzata anche all'estero. Dal "teatro invisibile" che è la radio, ho sempre cercato di trarre visibilità. "Come se si vedesse" questo era il mio gioco, basato sulla volontà di ricostruire attraverso l'udito uno spazio, eventi, oggetti; e anche sulla ricerca di quello che può dare di nuovo, di particolare questo mezzo.

H. - Qual'è la specificità del teatro radiofonico? È stata rispettata nel recente progetto di "rilancio" curato da Ronconi per la Rai?

P. - Il teatro radiofonico ha una sua specificità e apre l'orizzonte a tante possibilità nuove

rispetto al teatro e al cinema. Richiede una speciale concentrazione, tutto è affidato all'immaginazione dell'ascoltatore e riuscire a stimolarla è il nostro compito. A volte i mezzi visivi ottengono un risultato opposto, limitante, passivo, mentre la radio dà paradossalmente maggiori informazioni. Certo, è un mondo di fantasmi, dove non esiste gesto, volto: ma tutto può essere ricostruito ascoltando.

Non posso però valutare obiettivamente l'operazione compiuta quest'anno da Radio Rai e da Ronconi: non ho avuto modo di seguire nulla di quanto è stato fatto. Credo che si vedrà nel prossimo futuro se sono davvero riuscite a "rivitalizzare" il teatro radiofonico: per ora è un'intenzione lodevole, che mi auguro avrà un seguito.

H. - Forte della sua lunga e preziosa esperienza, quali consigli ritiene di poter dare a Ronconi - o a chi gli succederà - ed ai dirigenti Rai?

P. - Per capire che cosa può offrire un mezzo, bisogna conoscerlo, dedicarsi un po' e non so se tutti abbiano avuto il tempo di farlo. Oggi chi fa radio dovrebbe guardare agli strumenti elettronici, che amplificano molto le potenzialità del mezzo: con l'elettronica si interviene su suoni, voci, musica, si crea qualsiasi effetto. Le nuove strumentazioni, il fatto che si lavori sempre in stereofonia, offrono molte chances esplorative e creative: lo hanno capito bene certi gruppi in voga, come dimostrano i loro dischi. Già *The Wall* dei Pink Floyd sembrava un piccolo radiodramma (porte che si aprono, passaggi di aerei, ecc.).

H. - Dunque suggerisce un più approfondito studio del mezzo radiofonico e delle sue possibilità espressive?

P. - Non solo: di volta in volta si deve riflettere su come queste possibilità possano penetrare profondamente un testo standone il significato nascosto e ultimo. La semplice esposizione non basta, né a livello artistico, né al pubblico. Non era sufficiente nemmeno quando iniziai io, e allora ogni effetto andava preparato sulle basi d'un puntiglioso lavoro artigianale.

H. - Un lavoro che richiedeva disponibilità, inventiva sia da parte del regista che degli attori...

P. - Ho chiesto davvero di tutto agli attori, per dar vita alle mie idee, per fornire agli ascolta-

tori le giuste informazioni. Con l'elettronica, si possono elaborare istantaneamente effetti che allora eravamo costretti a creare con l'ingegno. In *Lezioni d'inglese* ad esempio, ho chiesto a un attore di recitare, pronunciando tutta la parte alla rovescia: così la lingua diveniva quasi incontrollabile, il personaggio di una diversità mostruosa. L'attore studiò molto, poiché pronunciare i suoni alla rovescia richiede una tecnica speciale.

H. - La valorizzazione del teatro radiofonico ha senz'altro un senso artistico, ma può riuscire anche in quell'operazione (fallimentare in televisione) di avvicinamento ed educazione di pubblico nuovo al teatro?

P. - Se in Italia si osserva un calo di spettatori

a teatro sarebbe necessario capirne il motivo, prima di cercare soluzioni. C'è uno stato amebico latente a livello culturale che invade tanti settori oltre al teatro, forse dovuto alla penetrazione di culture extraeuropee, all'imporre d'un concetto di cultura troppo simile al concetto di mercato. Credo che la radio comunque possa aiutare. Tanti grandi autori del '900, come Brecht e Beckett, hanno scritto qualche sceneggiatura e fior di radiodrammi e non hanno creduto nella tv: significa che negli anni Quaranta e Cinquanta la radio era ritenuta più interessante. Anche adesso: che ci si rivolga alla drammaturgia contemporanea o si facciano classici del teatro, la radio, con le sue specificità e i suoi criteri espressivi, ha qualcosa di diverso e inedito da dire. ■

Alessandro D'Amico

Con la legge dell'audience vince sempre il peggiore

«Il teatro radiofonico [...] in quegli anni "faceva teatro" molto meglio dei sovvenzionati stabili, soprattutto per impulso di Alessandro D'Amico...». Così scrive Ferdinando Taviani nella prefazione alla raccolta, di recente pubblicazione delle critiche teatrali scritte negli anni Settanta da Cesare Garboli (*Un po' prima del piombo*, Sansoni Editore, L. 45.000). E allora l'abbiamo voluto ascoltare il professor D'Amico, infaticabile ispiratore del teatro alla radio e degno figlio del grande critico Silvio.

HYSTRIO - Quali sono le ragioni dell'ascesa e della caduta del teatro radiofonico? Come spiega il cedimento della Rai di fronte alla scena trasmessa via etere?

D'AMICO - Il successo del teatro alla radio si deve a una serie di cause. In particolar modo fu decisivo l'incontro tra funzionari sensibili, su tutti la signora Lidia Motta, registi bravi e una drammaturgia nascente (soprattutto inglese e tedesca, meno quella italiana). In quegli anni, dal '60 in poi, si accantonò la discussione circa il fare o meno il teatro radiofonico. Lo si fece e basta, puntando sul repertorio moderno e contemporaneo, sconfinando anche nell'avanguardia. A volte, infatti, alcuni autori vennero rappresentati prima alla radio che in teatro. E poi la signora Motta cercò con successo altre forme di drammaturgia radiofonica: le interviste impossibili, le letture integrali. Spiegare invece gli anni bui significa indagare sull'involuzione generale dell'azienda di Stato, dovuta all'allineamento della Rai alle radio private. Avendo voluto fare concorrenza alle radio private è scesa sul loro terreno. E questa involuzione non riguarda solo il teatro. È la politica che dal 1980 in poi si è affermata sempre più: basare il servizio pubblico sull'ascolto. Così vince sempre la trasmissione più scadente. Nel periodo bello del teatro alla radio questo criterio non esisteva, anzi c'era il difetto opposto: chi lavorava al teatro radiofonico non riceveva alcuna informazione riguardo agli ascolti e non doveva rendere conto a nessuno. Ciò rappresentava un vantaggio ed un vantaggio insieme. Un conto è infatti la libertà d'azione, ben altro è la privazione totale di vincoli.

H. - Qual'è il suo giudizio sul progetto di Ronconi "Teatri alla radio" e sul suo esito?

D'A. - Giudico molto bene il progetto radiofonico di Ronconi, perché fa tornare alle origini. In generale va detto che il teatro alla radio ci sta benissimo, funziona molto bene proprio perché non è un'imitazione, un falso come in televisione, dove sta malissimo e dove si tenta di riprodurre l'atmosfera, che diventa falsa, della sala teatrale.

H. - Quali sono le prospettive del teatro radiofonico?

D'A. - Semplice: fare teatro alla radio. Ci sono duemila anni di meravigliosi tosti...Pierfrancesco Giannangeli

da Parigi

La drammaturgia contemporanea è di scena su RADIO FRANCE

di Carlotta Clerici

Il teatro alla radio ha, in Francia, una lunga tradizione. Infatti tra l'inaugurazione del nuovo media e la prima pièce radiofonica, *Mareneto*, di Germinet, nel 1924 trascorrono solo due anni. Fino alla guerra la programmazione teatrale è intensa: nascono i primi autori radiofonici (Colin, Wolf, Christaflour, Deharme) e al dominante repertorio realista a tinte forti si affiancano i tentativi dei surrealisti (di Carlos Larronde soprattutto) di creare un teatro poetico capace di sfruttare la specificità del mezzo. A Parigi si poteva ascoltare teatro alla radio sia sui canali pubblici che su quelli privati, mentre in provincia le stazioni avevano spesso una produzione autonoma, il che consentiva agli autori di usufruire di maggiori opportunità. Dopo l'interruzione durante gli anni del conflitto mondiale, l'attività riprende altrettanto intensa approfittando di tecniche di registrazione più sofisticate e degli esperimenti del cosiddetto "club d'Essai", nato durante l'occupazione e diretto all'epoca della liberazione da Jean Tardieu. Il repertorio è estremamente vario: da un lato è la radio che permette ad alcuni tra

Lucien Attoun ha ideato e dirige, dal 1969, la trasmissione radiofonica "Nouveau Repertoire Dramatique", che attualmente è consacrata a far conoscere gli autori contemporanei viventi - Il metodo di lavoro, le finalità e i segreti di un successo quasi trentennale

gli autori più importanti del dopoguerra di farsi conoscere (si parla di autori come Beckett, Ionesco, Adamov); dall'altro, vengono trasmesse serie radiofoniche e feuilletons per un nuovo pubblico, più vasto.

Oggi, il teatro viene trasmesso essenzialmente sulle frequenze di Radio France (la radio nazionale), sul canale culturale France Culture. La trasmissione più importante è quella di Lucien Attoun, anche fondatore e direttore con Micheline Attoun del Théâtre Ouvert, centro drammatico nazionale consacrato esclusivamente alla scrittura contemporanea.

HYSTRIO - Com'è nata la sua trasmissione "Nouveau Repertoire Dramatique"?

ATTOUN - Ho creato "Nouveau Repertoire Dramatique" nel 1969: è stata la prima trasmissione di teatro del canale radiofonico France Culture. All'epoca era opinione diffusa che in Francia non ci fossero autori degni di nota. La mia scommessa era dimostrare il contrario, presentando testi inediti scritti per il teatro: non teatro radiofonico, ma testi che, scritti per la scena, potessero essere presentati alla radio.

Dalla radio alla scena

H. - Quali sono le condizioni che rendono possibile una trasposizione di questo tipo?

A. - Innanzitutto è necessario che sia il dialogo a portare l'azione. In secondo luogo bisogna evitare le didascalie per non cadere nella trappola del "teatro per ciechi", il soprannome dispregiativo che è a lungo pesato sul teatro alla radio. A volte è necessario modificare i testi e

chiedere agli autori di integrare le indicazioni sceniche. Capita, ad esempio, di dovere aggiungere un personaggio. Il risultato può essere formidabile: ricordo che una volta, per far piacere a Madeleine Renaud, decidemmo di proporre alla radio *Oh, les beaux jours!*, un testo in cui le didascalie hanno un ruolo importantissimo. Roger Blin ebbe l'idea di integrarle nel personaggio di Willie, mentre Beckett stesso raccontava la storia. Un'esperienza unica! Non solo: dalle modifiche apportate per la registrazione radiofonica si possono trarre dei suggerimenti per l'allestimento della pièce. Penso a un testo di Andrée Chedid che prevedeva un primo quadro con ombre cinesi, un secondo con marionette. Furono creati degli effetti sonori che rappresentassero l'equivalente audio di quelle immagini, effetti che vennero utilizzati anche quando la pièce fu messa in scena.

H. - *Lo scopo della sua trasmissione è dunque quello di fare ascoltare e conoscere nuovi autori...*

A. - Non solo: permettere all'autore di farsi ascoltare ma anche di ascoltarsi per la prima volta. Adamov, ad esempio, trasse interessanti suggerimenti dalla trasmissione radiofonica della sua ultima pièce, *Si l'éché revenait*. D'altro canto, la radio può aprire le porte a testi che la scena rifiuta, come successe a *Jeu de massacre* di Ionesco, messo in scena da Lavelli in seguito alla trasmissione radiofonica.

H. - *"Nouveau repertoire dramatique" propone esclusivamente un repertorio contemporaneo?*

A. - Inizialmente la trasmissione era settimanale e si presentavano anche i classici. Da quando è bimestrale è consacrata esclusivamente agli autori contemporanei, viventi, spesso giovani e sconosciuti (come lo era Koltès nel '72 quando abbiamo trasmesso *L'héritage*) e non solo francofoni. Abbiamo fatto conoscere Thomas Bernhard, trasmettendo nel '72 *L'ignorant et le fou* ma abbiamo anche presentato diversi autori italiani, come Brusati, Longoni, Manfredi, Moretti, Valeria Moretti, Santanelli. L'intenzione è

quella di tracciare un vero panorama del teatro contemporaneo.

H. - *Come avviene la scelta dei testi?*

A. - Sono io a leggere i testi e a proporre per la mia trasmissione quelli che mi sembrano più adatti, magari dopo avere invitato l'autore a lavorarci sopra. Poi bisogna passare al comitato di lettura e convincere il capo-servizio. Infine, scegliamo il regista: qualcuno che possa essere adatto e interessato ad allestire in seguito il testo. La scelta degli attori, invece, si basa su criteri diversi: la voce, i piani sonori. Sono spesso attori magnifici: Piéplu, Piccoli, Dominique Blanc...

H. - *Cosa si perde in un allestimento radiofonico e cosa si guadagna?*

A. - Lungi da essere un "teatro per ciechi", il teatro alla radio è il trionfo dell'immaginario e in quanto tale richiede nel pubblico una grande capacità di immaginazione. Il problema è che l'allestimento di una pièce alla radio richiede tempi strettissimi.

In diretta da Avignone

H. - *Lavorate mai in presa diretta?*

A. - Ci sono testi che possono essere realizzati solo in studio ma, a volte, registriamo delle pièce in diretta e in presenza del pubblico. In questi casi si organizza la rappresentazione in studio e si fanno venire degli spettatori che, muniti di cuffie, assistono al processo di creazione in fieri. Alla voce degli attori si sovrappongono gli effetti sonori e la colonna sonora. Il pubblico stimola gli attori. Come a teatro, si tratta di un evento unico che non si può rifare, modificare, correggere. La registrazione in diretta introduce alla radio la magia del teatro. Un attore come Michel Aumont, dopo 30 anni di attività radiofonica, racconta di essere stato preso dal panico in occasione di una registrazione in diretta.

Il 18 luglio prossimo registreremo ad Avignone, in diretta e in presenza del pubblico, *Plus vite plus haut plus fort* di Elfriede Jelinek. Sarà una serata di teatro non stop: tutte le altre trasmissioni

verranno interrotte tranne il giornale radio che sarà diffuso in diretta (e ri-registrato) nella corte del Museo Calvet dove verrà rappresentato lo spettacolo. La scelta non è casuale: si tratta di una pièce sullo sport e sui tifosi e speriamo che il giornale radio trasmetta notizie sportive. A dir la verità ne siamo certi, dato che il 18 luglio c'è il Tour de France.

H. - *Quali sono gli indici d'ascolto della trasmissione?*

A. - Non ho cifre esatte, ma posso affermare che una pièce trasmessa alla sera su France Culture ha tanti spettatori quanto uno spettacolo che sta in scena a Parigi per una intera stagione teatrale. La radio raggiunge quei piccoli comuni, di 5/10.000 abitanti, privi di strutture in grado di accogliere spettacoli. Riceviamo lettere di persone che ci dicono che le pièce di France Culture sono l'unico contatto che possono avere con il teatro. Il teatro alla radio svolge anche questa importante funzione di collegamento con l'insieme del paese.

H. - *Qual'è il guadagno dell'autore di una pièce trasmessa alla radio?*

A. - I diritti d'autore si calcolano in rapporto ai minuti di trasmissione e si traducono in introiti maggiori di quelli ottenuti con qualunque rappresentazione. Inoltre, per quanto riguarda "Nouveau repertoire dramatique", gli autori beneficiano di un premio per le pièce inedite che raddoppia i diritti. Diciamo che un giovane autore guadagna, in una sera, quella che non arriverebbe a guadagnare con un anno di repliche. Un buon sostegno perché possa consacrarsi alla scrittura!

H. - *Che rapporto c'è tra la sua attività di direttore di "Nouveau repertoire dramatique" e quello di direttore del Théâtre Ouvert?*

A. - La stessa politica di promozione della drammaturgia contemporanea, delle pièce inedite, anche se si tratta di lavori distinti. Nella trasmissione, ad esempio, non parlo degli spettacoli del mio teatro. Tra le due attività possono esserci delle connessioni, mai della confusione. ■

dalla Germania

Da **WEIMAR** all'elettronica i mille volti dell'Hörspiele

di Francesca Paci

Apartire dal primo ventennio del '900, la radio - sviluppatasi enormemente durante la guerra del '15-18, quando era stata utilizzata nelle prime linee come mezzo di coordinamento e di controllo delle truppe - divenne uno strumento di trasmissione fondamentale per la cultura teatrale germanica. La Repubblica di Weimar dominava allora la scena politica tedesca e, con essa, l'illusione di una socialdemocrazia internazionalista capace di sedare le spinte espansioniste della Grande Germania coltivava il sogno di una cultura critica e nazionalpopolare. La radio sembrò allora il mezzo più appropriato per un processo divulgativo prima ancora che creativo che coinvolgesse, tanto per cominciare, i classici della letteratura teatrale occidentale. Nacquero così i cosiddetti Sprechöre, una forma narrativa corale di matrice espressionista nella quale la voce principale leggeva dei brani ed il coro li commentava prima e poi recitava autonomamente altri passi del testo.

Si trattò soltanto, all'inizio, dell'interpretazione di poesie o di monologhi famosi tratti dal repertorio classico (*Amleto*, *Faust*, *Riccardo III*, etc.) in una sorta di "messa in scena per ciechi", ma in brevissimo tempo il neonato "teatro radiofonico" divenne un genere autonomo con una propria produzione drammaturgica. Autori principali di questi primissimi esemplari di radiodrammi furono tra gli altri Broger, Grisar, Barthel, Thieme, Claudius e Schonlank, nomi desti-

nati lentamente a sbiadire nei manuali di storia del teatro un po' come la memoria affidata al tramandarsi orale.

Il disimpegno dada

Sin dall'inizio degli anni Venti comunque, la formula fortemente "divulgativa" degli Sprechöre di marca Spd, iniziò a cedere il passo a soluzioni più disimpegnate e in un certo senso più laiche: nascevano finalmente gli Hörspiele (i radiodrammi veri e propri). Il primo effettivo Hörspiele registrato con questo preciso nome fu lo *Zauberei auf dem Sender* (*La magia dal trasmettitore*), un brano di Hans Fleschs trasmesso il 24 ottobre del 1924 dalla radio di Francoforte, nel quale l'utilizzo dei rumori e degli effetti sonori in chiave di stimolo per l'ascoltatore si ricollegava direttamente all'esperienza ludica ed innovativa del dadaismo tedesco di

Kurt Schwitters.

Intanto, insieme allo sviluppo tecnico delle possibilità radiofoniche, si andava ampliando anche l'interesse per il nuovo mezzo di comunicazione. Intorno al 1925 Walter Benjamin, una dei più lucidi critici del nostro secolo, si avvicinava per la prima volta alla radio, quasi per caso, attraverso la conoscenza con Ernst Schön, l'allora direttore della Südwestdeutsches Rundfunk di Francoforte impegnato nel tentativo di contrapporre lo strumento radiofonico alla cultura con la "c" maiuscola nella gestione dell'istruzione popolare. Il 1929 è l'anno di produzione dei suoi primi "modelli d'ascolto", una sorta di radiodrammi sperimentali di natura didattica dei quali sembra sia rimasto conservato solamente uno: *Aumento di stipendio? Ma scherziamo!*. Con Walter Benjamin, il primo fra l'altro a cimentarsi in questo genere di teatro nel duplice ruolo di autore e di osservatore critico, si verifica

anche la prima vera rottura degli schemi drammaturgici radiofonici precostituiti in direzione di una disponibilità massima verso il nuovo strumento, una ricerca destinata a rimanere congelata negli anni del Terzo Reich fino alla rinascita culturale del secondo dopoguerra.

Con l'approssimarsi degli anni Trenta e l'ingloriosa fine della Repubblica di Weimar, infatti, si va lentamente esaurendo la prima gloriosa stagione dell'era del teatro radiofonico tedesco: la produzione di radiodrammi fra il

Fin dalla Prima guerra mondiale, la radio divenne uno strumento fondamentale per la diffusione della cultura teatrale tedesca - I radiodrammi didattici di Benjamin e il fugace passaggio di Brecht - Il radioteatro di propaganda nazista e la coscienza civile del dopoguerra - Il '68, la sperimentazione sul linguaggio e la rinascita degli anni Ottanta

1933 e il 1939 diminuisce bruscamente fino ad un terzo, dopo aver avuto un notevole incremento nel periodo tra il '29 e il '33.

Da Brecht al Terzo Reich

Alla fase di passaggio fra la propaganda della cultura e la cultura della propaganda di marca nazionalsocialista, una fase cui appartiene la fioritura dei primi reportage radiofonici di eventi commentati in differita, va ricondotta anche la breve incursione di Bertolt Brecht nel mondo dei radiodrammi con il suo *Il volo di Lindenberg*, un Hörspiel del 1929 musicato da Kurt Weill e Paul Hindemith.

L'ora zero dell'ascesa del Terzo Reich annulla subito però la continuità con gli autori drammatici della Repubblica di Weimar e blocca definitivamente l'evoluzione creativa degli Hörspiele assestandosi su una produzione di drammi didattici-reportage rigidamente controllati dalla macchina di propaganda nazista.

La differenziazione fra agitazione e propaganda - che pure aveva caratterizzato il periodo precedente - ed il passaggio alla propaganda di regime è un momento fondamentale di questa fase. Con l'acquisizione della forma propagandistica nel linguaggio radiofonico, si estende infatti il potenziale comunicativo a tutti gli strati della società e la forma drammatica torna, dopo la parentesi dell'epicità brechtiana, a rinchiudersi nel dramma. Anche la radio, come tutti i mezzi di comunicazione, passa negli anni Trenta sotto il controllo nazionalistico del ministro per la propaganda di Goebbels e i radiodrammi si uniformano tematicamente all'idea ufficiale di patria-nazione.

La storia del teatro radiofonico tedesco così, come quella della radiofonia in generale, nonostante da un punto di vista tecnico migliorino gli studi di registrazione e trasmissione, attraversa una fase oscura di una decina di anni circa, dopo la quale molti autori che erano riusciti a sopravvivere al Reich ricominciano, lentamente ad uscire allo scoperto. Tra loro, particolare menzione merita Fred von Höscheimann ma soprattutto Gunter Eich. Gli anni sono quelli intorno al 1945. I teatri ed i cinema erano stati in massima parte distrutti dalla guerra. La radio dava la possibilità di realizzare buoni

prodotti popolari a basso costo. In contrapposizione al centralismo che aveva caratterizzato l'organizzazione della propaganda del Reich però, la produzione radiofonica si frammenta in differenti centri autonomi.

Gli anni Cinquanta segnano in qualche modo la fine del radiodramma "classico" che evolve quasi naturalmente una forma più lirica, più intimista, una forma che maggiormente si presta a raccontare senza immagini l'uomo tedesco del dopo nazismo. Il nome più rappresentativo di questa nuova fase è certamente Gunter Eich, un autore che con la scelta di problematiche legate al rapporto fra individuo e società del dopoguerra riesce a raccogliere intorno ai suoi lavori una grande porzione di pubblico. Il primo hoerspiel trasmesso a guerra conclusa è nel 1948: un lavoro di Eich tratto da una fiaba di Hans Christian Andersen.

La parodia dello svizzero

Caratteristica principale e comune di tutti i radiodrammi degli anni Cinquanta è comunque una regia ridotta al minimo, un nuovo utilizzo del monologo che rispetto al teatro naturalistico acquisisce qui una dignità autonoma, ed un'attenzione all'ascoltatore chiamato a concentrarsi con la sola forza della propria capacità di rappresentazione. Fino al 1961, inoltre, le tematiche affrontate dal teatro radiofonico sono quelle della sfera privata e della coscienza degli individui, comuni un po' a tutta la produzione culturale contemporanea: l'insensatezza di una guerra le cui conseguenze si scoprono giorno dopo giorno, il problema della rottura fra Germania dell'est e Germania dell'ovest, la questione della resistenza interna, le responsabilità storiche dell'antisemitismo, il senso di colpa collettivo, il problema dell'identità con il proprio passato.

Chi offre una nuova possibilità espressiva al radiodramma di lingua tedesca sul finire degli anni Cinquanta è lo svizzero Friedrich Dürrenmatt, il quale, insieme al connazionale Max Frisch, pone all'interno dei suoi lavori una quotidianità amara priva di ogni residua morale, una quotidianità che è la parodia grottesca di quella "colpevolizzata" della Germania occidentale e che ne segna in qualche modo la crisi.

Con l'inizio degli anni Sessanta lo stile lirico ma strettamente connesso alla realtà sociale dell'uomo tedesco di Eich, inizia a perdere terreno e già in *Die Anderen und Ich (Gli altri e io)*, uno dei suoi radiodrammi più famosi, si intravede la possibilità dello sviluppo di uno spazio magico legato alla voce, al puro suono, all'irrazionale abbandono dell'ascolto. Tra i primi ad affermarsi in questa prima fase del mutamento linguistico sono Hans Kasper, Margarete Jehn e Richard Hey.

Gli anni della contestazione politica e la fioritura mondiale di movimenti giovanili antagonisti producono anche in Germania una corrispettiva corrente culturale. Inizia per il teatro radiofonico tedesco la fase sperimentale della ricerca sul mezzo come linguaggio. Tutta l'attenzione è spostata sulla voce, sui toni, sui rumori. Fino a pochi anni prima la radio era stata semplicemente un veicolo letterario come un altro, ora - come teorizza Friedrich Knilli nel suo libro *Das Hörspiel, Mittel und Möglichkeiten eines totalen Schallspiel (Il radiodramma, mezzi e possibilità del dramma sonoro)* - diventa un puro gioco di tecnica assemblativa di materiale acustico. La produzione radiofonica di autori come Gerhard Ruhm, Konrad Bayer, Reinhard Dohl, Jürgen Becker, H.G. Helms, Ernst Jandl, Bernd Alois Zimmermann e Mauricio Kagel riscopre la pratica dei collage (visivi ma anche sonori) del dadaista Kurt Schwitters.

Il ritorno all'ordine che sul finire degli anni Settanta soffoca un po' il sogno di una rivoluzione mondiale del pensare comune, porta però anche in campo culturale ad un certo ridimensionamento degli obiettivi, i nuovi radiodrammi di Peter Handke, Max Bense, Reinhard Dohl, Jürgen Becker, Peter O. Čotjewitz, Ferdinand Kriwet, Michael Scharang, risentono della sperimentata discrepanza fra linguaggio e verità.

Negli anni Ottanta la radio ritorna, come era avvenuto già nella prima metà del secolo, ad essere la testa di ponte delle nuove frontiere linguistiche. E l'avvento dell'elettronica con l'emancipazione dei rumori, con lo stravolgimento dell'uso degli strumenti e delle voci, con la produzione di suoni in laboratorio, passa proprio attraverso la radio ed i radiodrammi prima di irrompere nel teatro vero e proprio. ■

Gran Bretagna

E l'Inghilterra scoprì il RUMORE del SILENZIO



La Bbc grande artefice della promozione e produzione di drammi radiofonici dagli anni Venti ad oggi - *Cockney, mumerset* e *northern*: tre nuove lingue per il radiodramma realista - *A Slight Ache*: la "rivoluzione" senza parole di Pinter

di Gabriella Giannachi

Nella prima metà degli anni Venti la Bbc iniziò a incoraggiare la produzione di drammi radiofonici. All'interno di un piccolo ma geniale nucleo di scrittori interessati a questo nuovo genere troviamo Richard Hughes, autore del controverso *Danger* (1924) che narra come un gruppo di minatori, sopravvissuti ad un tragico incidente, fosse rimasto isolato dal resto del mondo all'interno di una desolata e pericolosissima miniera di carbone. In sé *Danger* non è probabilmente un testo da ricordare. Quel che invece non va dimenticata è la reazione del pubblico che trovò l'esperienza di ascolto traumatizzante. Sollecitati dalla BBC ad ascoltare *Danger* al buio, uomini e donne di diversa estrazio-

ne sociale e culturale si ritrovarono infatti ugualmente sprovvisti di fronte allo straordinario potere di suggestione della parola: *Danger* aveva lentamente trasformato il buio dei loro appartamenti nel buio della miniera, facendo sì che, come gli sfortunati protagonisti del dramma, gli ascoltatori avessero la sensazione di essere letteralmente sepolti vivi.

La "cecità" della radio

Naturalmente *Danger* non rappresentò un caso isolato: basti pensare al panico collettivo provocato dal clamoroso radiodramma di Orson Welles *The war of the worlds* (1938), dove, nonostante la pièce fosse stata regolarmente trasmessa durante lo spazio dedicato alla fiction,

la maggioranza degli ascoltatori credette veramente ad un'imminente invasione extraterrestre. *Danger*, così come, quattordici anni dopo, *The war of the worlds*, rivelarono quindi che il settore radiofonico era di fatto riuscito ad arrivare dove nessun altro genere artistico poteva verosimilmente giungere. Per dirla con le note parole di Welles, era proprio la "cecità" del genere radiofonico a costituire la sua arma principale, un'arma micidiale e al tempo stesso completamente imprevedibile.

La maggior parte dei drammi radiofonici trasmessi nella seconda metà degli anni Venti e nella prima metà degli anni Trenta cercarono quindi di venire a patti con questa rivoluzionaria scoperta. La Bbc, allora, decise innanzitutto di esplorare e (re)imparare la differenza tra vedere e ascoltare. Per questo iniziò a sperimentare con generi anti-naturalistici per capire, ad esempio, se era possibile sbarazzarsi della preziosissima ma obsoleta figura del narratore la cui funzione era di comunicare al pubblico le indicazioni di regia ritenute indispensabili per la comprensione del radiodramma. Al tempo stesso era chiaro che per raggiungere il grande pubblico bisognava eliminare la declamazione teatrale, considerata troppo artificiale per il genere radiofonico. Infine era necessario sfruttare al massimo la "cecità" della radio che permetteva al pubblico di abbandonare il mondo reale per penetrare la psiche dei suoi personaggi. Il cinema offriva già un modello alternativo al teatro e molte delle prime sperimentazioni radiofoniche si basavano proprio sulle tecniche cinematografiche. Fu però solo dopo il 1928, quando la scoperta di nuove possibilità tecniche permise alla Bbc di iniziare ad utilizzare dissolvenze e superimposizioni spazio-temporali, che vennero scritti i primi grandi drammi radiofonici, come, ad esempio, lo straordinario montaggio di parole e suoni di Lance, *Sieveking Kaleidoscope* (1928), o il capolavoro di Tyrone Guthrie *The flowers are not for you to pick* (1930), in cui un uomo ricorda i momenti salienti del proprio passato mentre, privo di futuro, affoga nel bel mezzo dell'Oceano.

All'inizio degli anni Trenta, la radio doveva diventare il mezzo più popolare e a maggiore diffusione nel mondo occidentale. La Bbc decise quindi che era giunto il momento di espandere ulteriormente la produzione di drammi radiofonici ed esplorare diversi generi drammatici, incluso quello realista. Lo *standard english* utilizzato per le classi nobili e medio-alto borghesi non risultava però adeguato alla rappresentazione di altri ceti sociali. Invece di utilizzare i dialetti e gli accenti locali esistenti, la Bbc decise di crearne di nuovi: il *cockney* per la classe operaia del sud dell'Inghilterra, il *mumerset*, che rappresentava l'ambiente rurale, e infine il *northern* dell'Inghilterra del nord. Mentre la Bbc decideva le sorti della lingua inglese, gli indici di ascolto aumentavano sempre più, incoraggiando un crescente numero di giovani autori, votati alla ricerca e alla sperimentazione linguistica e formale, ad interessarsi al genere radiofonico. Fra gli esiti più interessanti, vanno certamente ricordati i radiodrammi di Louis McNeice, accompagnati dalle composizioni di Britten e Walton; lo straordinario "pezzo per voci" epico-espressionista *Under Milk Wood* (1954) di Dylan Thomas e le sardoniche opere di Gilles Cooper che, in un tono sospeso fra il sogno e la realtà, denunciavano il declino dell'Inghilterra coloniale.

Una bomba a orologeria

Fu però solamente in seguito all'interessamento al mezzo radiofoni-

co di drammaturghi quali Samuel Beckett e Harold Pinter che, verso la fine degli anni Cinquanta, la radio scopri di avere a disposizione la varietà di stili, accenti e costruzioni drammatiche a cui siamo abituati oggi. Fra le tante novità di questo periodo, quella che curiosamente segnò uno dei momenti più rivoluzionari all'interno della breve storia del dramma radiofonico fu la scoperta del silenzio. Per un mondo in cui tutto è parola e ciò che non è parola non è in grado di dimostrare la sua esistenza, il silenzio ebbe l'effetto di una bomba a orologeria. Basti citare l'esempio di *A Slight Ache*, scritto da Pinter nel 1959, in cui una coppia medio-borghese, Edward e Flora, riceve una misteriosa visita da parte di un misterioso e silenzioso personaggio chiamato Matchseller. La *pièce*, che era stata anche messa in scena in teatro, descriveva il progressivo annichilimento delle personalità dei due personaggi principali che, incapaci di penetrare il silenzio del misterioso Matchseller, perdevano la capacità di riconoscersi nel mondo circostante. Ma mentre in teatro è chiaramente possibile vedere il personaggio silenzioso, in radio questi non risulta essere altro che il frutto di un'allucinazione. In altre parole, mentre in teatro il pericolo che minaccia la psiche di Edward e Flora sembra giungere dall'esterno, in radio non è altro che il prodotto della loro immaginazione. Se a questo si aggiunge che nella versione radiofonica del testo, trasmessa nel 1959, il personaggio silenzioso venne di fatto "interpretato" da un certo David Baron, nome di scena dello stesso Pinter, *A Slight Ache* assume una dimensione pirandelliana nella quale l'autore stesso diventa responsabile dell'annichilente smantellamento intellettuale dei suoi personaggi.

Dopo aver prodotto radiodrammi come *A Slight Ache*, la Bbc si vide costretta a rivedere l'idea che in radio la parola è tutto. Gli anni Settanta e i primi anni Ottanta vennero così dedicati a nuove esplorazioni drammaturgiche, ad esempio il curioso *The Revenge* (1978) di Andrew Sachs, che consiste di soli suoni. E mentre la Bbc, che produceva ormai oltre trecento radiodrammi all'anno, diventava uno dei più potenti produttori radiofonici del mondo occidentale, la radio veniva sempre più identificata come un genere in grado di penetrare il silenzio della mente, delle nostre paure collettive e del mondo al di fuori del reale che ci circonda. Se così, da un lato, il potere di suggestione della parola continuava a penetrare le case di milioni di cittadini inglesi, il potere di suggestione del silenzio iniziava a invadere la psiche, ricordandoci che è proprio nel silenzio che il pubblico cessa di essere passivo e diventa esso stesso creatore dell'opera d'arte. ■

A pag. 28, ritratto di Orson Welles con il manifesto del film *La guerra dei mondi*; in questa pag., il drammaturgo inglese Harold Pinter.



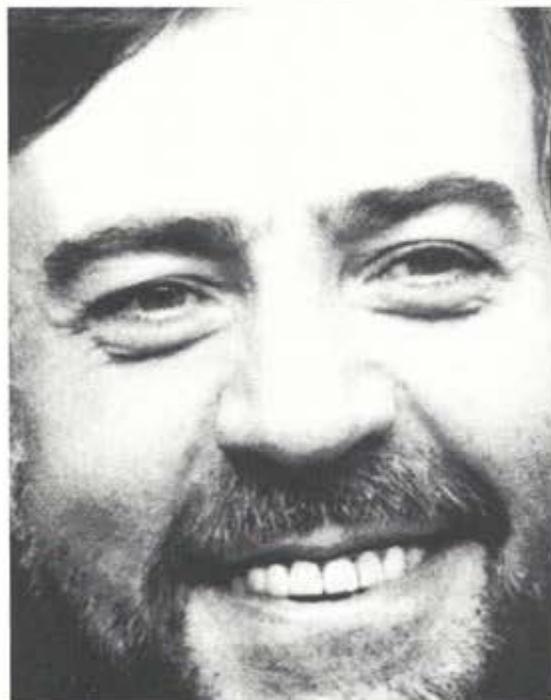
Vicenza

DA EURIPIDE

A

MENEGHELLO

passando per
La Commedia dell'Arte



Glauco Mauri, alla guida del Festival d'Autunno di Vicenza dopo la direzione di Maurizio Scaparro, propone una manifestazione all'insegna della novità: nelle scelte degli spettacoli, dei luoghi di rappresentazione, delle compagnie in cartellone e delle iniziative collaterali

ne con un contorno di rappresentazioni minori. Quest'anno, invece, assisteremo a più spettacoli di un certo livello. Come si spiega una simile inversione di tendenza?

M. - Desidero offrire un caleidoscopio di idee, sia per quanto riguarda gli spettacoli in scena, sia per le attività collaterali quali

Mauri, recentemente nominato "ideatore e progettatore" della manifestazione.

tavole rotonde, dibattiti e il convegno "Metamorfosi del mito fra classico e moderno". A tal fine ho puntato sulla qualità e sull'entusiasmo delle persone coinvolte nell'iniziativa. Certo, la messinscena di rappresentazioni importanti, all'Olimpico di Vicenza e in luoghi non propriamente "tradizionali", comporterà non poche difficoltà e problemi organizzativi ma tutto questo non è stato sufficiente a scoraggiarmi.

di Simona Bertuzzi

Si svolgerà all'insegna del rinnovamento e della sperimentazione il Festival d'Autunno di Vicenza: diverse compagnie calcheranno le scene del Teatro Olimpico e di altri spazi cittadini, mentre rappresentazioni tratte da testi classici e contemporanei si alterneranno per la prima volta nel cartellone di un festival da sempre incentrato sulla tradizione dei classici. Ne parliamo con Glauco

MAURI - Sono convinto che il teatro non debba considerarsi un museo inerte ma una realtà viva, necessaria alla vita e che una struttura di grandi tradizioni quale l'Olimpico di Vicenza possa proporsi come punto di incontro con la sensibilità, la creatività, l'interesse e gli interrogativi dei giovani d'oggi, oltreché assolvere alla funzione di sede privilegiata di rappresentazioni classiche tradizionali. Occorre prendere le distanze dal cliché della tragedia allestita secondo i soliti criteri e offrire ai giovani l'opportunità di affrontare la classicità a partire dal loro specifico modo di intendere e vedere.

H. - *Le edizioni precedenti erano contraddistinte da una grande produzio-*

H. - *A cosa si deve la commistione di testi classici e contemporanei e la presenza di un recital interamente dedicato a Strehler?*

M. - È la prima volta che Marco Paolini si presenta all'Olimpico di Vicenza e lo fa con una messinscena, *L'Orto*, tratta da un bellissimo testo di Luigi Meneghello. Sono sicuro che darà un'impronta parti-

colare alla manifestazione. Dell'ultima rappresentazione in calendario, *Com'è la notte...?...chiara*, debbo dire che era mia intenzione terminare il festival con un omaggio a Strehler che non avesse il rigore di un'omelia funebre o il rigore di una disquisizione accademica, ma fosse il ricordo poetico di un grande uomo di teatro cui il festival è debitore.

H. - *A proposito di "classici", colpisce la presenza di messinscena dai connotati non strettamente filologici. Pensiamo agli Atridi e a Le Baccanti...*

M. - Rinnovare il teatro italiano significa anche rivisitare e reinterpretare i classici. Non vedo perché ad una tragedia come l'*Eracle* non debba affiancarsi gli *Atridi*, libera riscrittura di Michele Di Martino ispirata all'*Oresteia* di Eschilo, particolarmente adatta a dare impulso e vigore alla drammaturgia perché questo intende essere ed è: una drammaturgia. Per quanto riguarda le *Baccanti*, il discorso non cambia: questi giovani meritano

tutto l'appoggio di gente come me, con i capelli bianchi e una lunga esperienza alle spalle.

H. - *Non tutte le rappresentazioni in calendario si terranno al teatro Olimpico...*

M. - Effettivamente, ho sollecitato e ottenuto l'individuazione di spazi alternativi. Il Chiostro dei Proti ospiterà ad esempio *Le ridicolose gesta dello Zanni innamorato*, con la Compagnia della Piccionaia e la regia di Marcello Bartoli. All'Expo Disco Club di Vicenza, invece, verranno rappresentate *Le Baccanti* di Euripide con il gruppo A.T.I. R. e la regia di Serena Sinigaglia. Non si pensi che una scelta del genere nasca dal proposito di scioccare il pubblico, tutt'altro: c'è grande coerenza fra gli intendimenti della regista e il luogo preposto alla rappresentazione.

H. - *Tomiamo a Le ridicolose gesta dello Zanni innamorato. Come nasce l'idea di uno spettacolo in cui il teatro quattro-cinquecentesco incontra e si*

fonde con i "classici"?

M. - L'Ariosto scrisse una commedia, *I suppositi*, da cui presero spunto alcune compagnie della Commedia dell'Arte per elaborare un loro testo, *I suppositi dell'Ariosto*. Partendo dai canovacci di queste compagnie e inserendo brani di Plauto, Boccaccio e Terenzio, Titino Carrara e Carlo Presotto hanno realizzato questo spettacolo, interessante ma "anomalo" rispetto alla tradizione del festival vicentino.

H. - *Ha qualche idea per le prossime edizioni?*

M. - Di progetti ne ho tanti, ma la situazione del teatro italiano è tale da impedire qualunque ipotesi a lunga scadenza. Mi piacerebbe che un'edizione del festival fosse dedicata alle trasposizioni teatrali dei grandi testi classici - dai dialoghi di Platone a Boccaccio - e un'altra vedesse gli esponenti del teatro giovane d'avanguardia cimentarsi con i testi di tre grandi filoni della letteratura italiana: la fiorentina, la napoletana e la veneta. ■

51ª Stagione di Spettacoli Classici FESTIVAL D'AUTUNNO 1998

Teatro Olimpico - Vicenza
Progetto ideato e coordinato da Glauco Mauri

SPETTACOLI

Teatro Olimpico, 4 - 5 - 6 - 7 settembre, ore 21

Il Teatro Olimpico, il Teatro Franco Parenti e il Teatro de Gli Incamminati presentano **ERACLE** di Euripide, traduzione di Dario Del Corno, regia di Andrée Ruth Shammah, scene e costumi di Graziano Gregori, musiche di Michele Tadini, con Franco Branciaroli e Gianfranco Varetta

Chiostro dell'Oratorio Dei Proti, 7 - 8 - 9 settembre, ore 21
Il Teatro Olimpico e La Piccionaia - I Carrara presentano

LE RIDICOLOSE GESTA DELLO ZANNI INNAMORATO, da Ariosto, Terenzio, Plauto, Boccaccio, di Titino Carrara e Carlo Presotto, regia di Marcello Bartoli, collaborazione alla drammaturgia di Mauro Maggioni, scene di Mauro Zocchetta, costumi di Stefano Nicolao, maschere di Donato Sartori, musiche di Stefano Dal Cortivo, con Argia Laurini, Titino Carrara, Marco Artusi

Teatro Olimpico, 11 - 12 - 13 - 14 settembre, ore 21

Il Teatro Olimpico ed il Teatro Argot di Roma presentano **ATRIDI**, di Michele Di Martino, regia di Maurizio Panici, elementi scenici di Arnaldo Pomodoro, costumi di Dalmiro Ferrari, musiche originali di Massimo Nunzi, con Pamela Villoresi e Carlo Alighiero

Teatro Olimpico, 18 - 19 - 20 - 21 settembre, ore 21

Il Teatro Olimpico e Moby Dick - Teatri della Riviera presentano **L'ORTO**, tratto dall'opera di Luigi Meneghetti e altri autori, di e con Marco Paolini

Expo disco Club, 23 - 24 - 25 settembre, ore 21 (fuori abbonamento)

Il Teatro Olimpico e L.A.T.I.R. di Milano presentano **LE BACCANTI**, di Euripide, traduzione di Giulio Guidorzi, regia di Serena Sinigaglia, scene di Maria Spazzi, costumi di Arianna Scommegna e Maria Spazzi, musiche di Davide Casali e Sandra Zoccolan, con gli attori dell'A.T.I.R. e dell'Accademia d'arte drammatica di Tirana

Teatro Olimpico, 27 settembre, ore 21 (fuori abbonamento)

Il Teatro Olimpico e il Piccolo Teatro di Milano - Teatro d'Europa presentano **Progetto Strehler - COM'È LA NOTTE ...? CHIARA**, recital a cura di Gino Zampieri, costumi di Franca Squarciapino, Enzo Frigerio, Luisa Spinatelli, musiche di Fiorenzo Carpi eseguite dal Jess Trio di Vienna, con Andrea Jonasson e la partecipazione di Glauco Mauri

INIZIATIVE CULTURALI

direzione scientifica di Umberto Curi, coordinamento scientifico-organizzativo di Fabio Grigenti e Martina Treu

Auditorium Cannes

Venerdì 4 settembre, ore 17.30

Tavola rotonda: **Eracle di Euripide**, con Umberto Albini (Università di Genova), Alessandro Barchiesi (Università di Verona), Franco Branciaroli (attore), Dario Del Corno (Università Statale di Milano), Andrée Ruth Shammah (regista)

Venerdì 11 settembre, ore 17.30

Tavola rotonda: **Atridi**, rilettura contemporanea del mito di Oreste di Michele Di Martino, con Ennio Coltorti (attore), Michele Di Martino (drammaturgo), Maurizio Panici (regista), Pamela Villoresi (attrice)

Venerdì 25 settembre, ore 17.30

Tavola rotonda: **Le Baccanti di Euripide**, con Massimo Fusillo (Università dell'Aquila), Giulio Guidorzi (Università Statale di Milano), Serena Sinigaglia (regista), gli attori dell'A.T.I.R. e dell'Accademia d'arte drammatica di Tirana

Sabato 19 settembre, ore 9.30

Convegno di Studio **"Metamorfosi del mito fra classico e moderno"**, con Carmelo Alberti (Università di Venezia), Claudio Ambrosini (compositore), Monica Centanni (Università di Venezia), Umberto Curi (Università di Padova), Nadia Fusini (Università "La Sapienza" di Roma), Giovanni Morelli (Università di Venezia), Salvatore Natoli (Università di Bari)

Informazioni: Istituto Italiano di Studi Filosofici, Cannaregio 2593, 30121 Venezia - Tel. 041-717940 - fax: 720510

PROGETTO STREHLER

A cura del Piccolo Teatro di Milano - Teatro d'Europa

Teatro Olimpico, Sabato 26 settembre, ore 17.30

CHI È DI SCENA? RICORDI, TESTIMONIANZE DI VITA E DI LAVORO CON GIORGIO STREHLER
Incontro con Andrea Jonasson, Glauco Mauri, Renato De Carmine, Giancarlo Dettori, Valentina Cortese, Ferruccio Soleri, Nina Vinchi Grassi, Giulia Lazzarini, Franco Graziosi, Pamela Villoresi, Milva, Jack Lang, Patrice Chereau, Peter Stein, Lamberto Puggelli, Enrico D'Amato, Carlo Battistoni, Klaus Michael Grüber, Luis Pasqual

Mostra "Omaggio a Strehler"

Comune di Vicenza - Assessorato ai Servizi Culturali
con il concorso di

PRESIDENZA DEL CONSIGLIO DEI MINISTRI
DIPARTIMENTO DELLO SPETTACOLO

Regione del Veneto - Banca Popolare Vicentina - Banco Ambrosiano Veneto - Fondazione Cassa di Risparmio di Verona, Vicenza, Belluno e Ancona
con la collaborazione di Accademia Olimpica di Vicenza

Informazioni: Comune di Vicenza - Assessorato ai Servizi Culturali, Levà degli Angeli, 11 - 36100 Vicenza - Tel: 0444.222116 - 222154 - 222101 - Fax: 044.222155

questioni teatrali

RICERCA nel ghetto: quelli a cui giova

di Ugo Ronfani

Nonostante le dichiarazioni di attenzione che vengono dai responsabili della Cultura e dello Spettacolo, nonostante il new-look giovanilistico che si è dato l'Eti, la ricerca teatrale resta in Italia quella che è stata dal '45 in poi: un corpo estraneo al teatro ufficiale, quello protetto dalle sovvenzioni - E così il sistema teatrale, riluttante a rinnovarsi, non può beneficiare delle spinte rigeneratrici delle avanguardie, che restano chiuse in se stesse, compiaciute di un orgoglioso isolamento, abituate a comunicare poco con un pubblico diverso da quello delle loro "catacombe" - Mentre profeti, guru e difensori d'ufficio di una sperimentazione che spesso ricicla il vecchio presentandolo per nuovo continuano a profittare dei vantaggi di un "contropotere" esercitato all'insegna dell'intolleranza - È venuto il tempo di un chiarimento: la vera ricerca dev'essere organica rispetto al teatro nel suo insieme e permanente

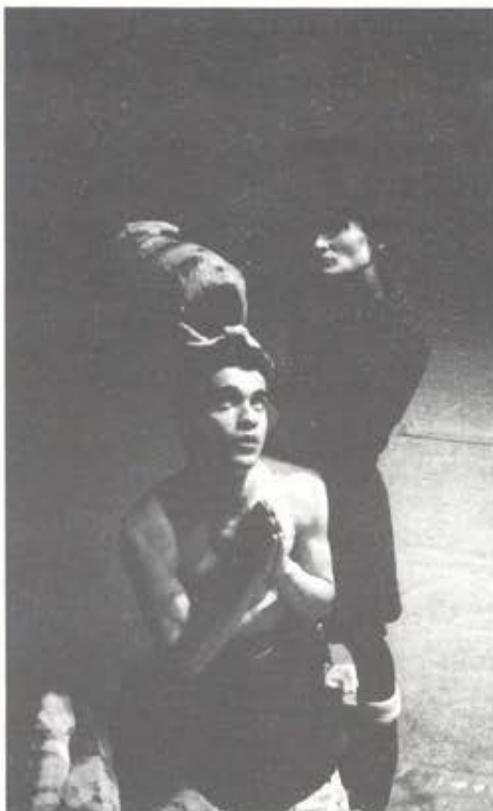
Senza ricerca il teatro languisce. È nella natura del teatro, infatti, rimettersi in discussione in rapporto alla società, modellare la sua lingua, diretta o metaforica, sul tempo storico della rappresentazione. Il paradosso teatrale è che la finzione scenica è "reale", non virtuale; ciò è tanto più vero in un'epoca come la nostra nella quale lo spettacolo "simula" ma non è. Tutto questo è così evidente da non richiedere dimostrazione: se il teatro non è dentro la società (il che anche significa esserle contro,

per cambiarla) diventa cosa inutile. La ricerca è appunto il suo respiro, la sua energia vitale.

Meno chiaro risulta invece - in un Paese come il nostro, di apparenti inquietudini eversive ma di sostanziali immobilismi - il rapporto che dal '45 ad oggi si è stabilito fra la ricerca e, di fatto, la continuità del sistema. Che si adattava al *maquillage* culturale del dopoguerra, inventava le nuove strutture del Teatro Pubblico, trasferiva dall'attore al regista il fulcro della rappresentazione e si apriva al repertorio straniero, ma era refrattario a sovvertimenti radicali. Oggi, a ben guardare il panorama teatrale italiano della seconda metà del secolo, il "cambiamento nella continuità" risulta essere stato, nonostante le tempeste in un bicchiere degli anni Cinquanta e Sessanta, il suo carattere dominante, all'insegna di un "centrismo politico" riluttante ai cambiamenti di fondo, per questo tenuto sotto controllo con l'abile, sofisticato congegno delle sovvenzioni ministeriali a garanzia di una "coesistenza teatrale" magari faticosa ma - in assenza di un quadro oggettivo di regole, cioè di una legge quadro - affidata al controllo rassicurante delle istituzioni e, di fatto, delle maggioranze governative.

Se si schematizza (ma per forza: la storia della politica teatrale dal '45 ad oggi è ancora da scrivere; disponiamo per ora soltanto di rapporti non sistematici, vedi i *Fondamenti del Teatro italiano* del Meldolesi), lo si fa per sostenere che proprio dalla dominante del "cambiamento nella continuità" è dipesa anche la condizione della ricerca: non disconosciuta o sconfessata, certo (come la si sarebbe potuta escludere, con quel che succedeva nel resto del

mondo?), ma tenuta in soggezione, considerata con sospetto in quanto destabilizzante, di fatto ghettizzata. Ecco: si è pronunciata la parola per definire lo stato, nella sostanza, della ricerca teatrale nel secondo Novecento: un teatro "ghettizzato", perché ritenuto incompatibile con l'asserita coesistenza dei vari teatri, senza alcun rapporto che non fosse di contestazione con il resto del sistema, in alcun modo riconosciuto come elemento fisiologico del cambiamento, neppure all'interno delle strutture degli Stabili, i quali, dopo essere stati strumenti di una "pedagogia teatrale" sul territorio secondo il modello del Tnp di Jean Vilar, via via assumevano assetti istituzionali rigidi, perdendo iden-



tità e mordente, fino a parzialmente sovrapporsi e poi a confondersi, nelle sue attività, con l'area del teatro privato. Il convincimento che si vuole qui esprimere, che tale ghettizzazione della ricerca - se c'è stata, come c'è stata - è stata negativa in quanto ha rallentato il processo di rinnovamento, quanto mai necessario, della scena italiana, difatti oggi arrivata a uno stadio di massima involuzione.

Mentre - anche questo si vorrà sostenere - ha giovato e giova a chi si è servito della ricerca emarginata, sottovalutata, inappagata per costruire un "contropotere teatrale" che, lungi dal cercare momenti di confronto, occasioni di dialogo o forme di interazione, ha mantenuto e inasprito le differenze, in tal modo disponendo di strumenti di dominio e di contrattazione, qualche volta di ricatto politico-culturale.

Si dirà che il proprio delle avanguardie è di "restare fuori", se non vogliono rinnegare se stesse, ed è vero. Ma viene il momento in cui esse avanguardie favoriscono, per vasi comunicanti, cambiamenti anche importanti nella cultura e nell'arte: basti pensare agli effetti indotti, nel teatro del secolo, da movimenti come l'espressionismo, il surrealismo, il futurismo, l'assurdo. Mentre non è normale, s'intende fisiologicamente opportuno, che le nostre avanguardie teatrali siano rimaste tali fino all'estrema maturazione e vecchiaia, rifacendo il verso a se stesse, "accademizzandosi", se non raramente confrontandosi con il resto del teatro, con un altro pubblico, con le altre nuove esperienze.

Alimentando, per contro, aspetti di incomunicabilità sbandierati come virtù, arroccandosi su posizioni di autosufficienza in definitiva sterili, muovendosi nei circuiti chiusi di labirinti sperimentali fin a se stessi, e rifiutandosi di sottoporre i loro risultati alle verifiche non del mercato, ma della cultura nel suo insieme.

Da Ivrea a Bologna

Di quanto si va dicendo abbiamo avuto un esempio sintomatico con quella sorta di "stati generali" della sperimentazione tenutasi a Bologna, nel clima non certo culturalmente corretto della campagna elettorale per le ultime legislative, come una "non stop" dell'emarginazione teatrale (involontaria e volontaria...), le cui conclusioni sono state una radicalizzazione delle posizioni affermate in due riprese ad Ivrea, nel 1967 e nel 1988, fino a posporre la necessità del cambiamento delle regole del fare teatro all'urgenza di affermare una linea di rottura assoluta, ad affermare la decisione di chiudersi nelle "catacombe" della clandestinità quasi che al teatro giovasse la non comunicazione (si parlò molto di "teatri invisibili", non in quanto vittime di processi di emarginazione da denunciare ma come forme di austero, deliberato isolamento). Si attaccarono insieme al governo e alle istituzioni teatrali critici e studiosi colpevoli di non gettare nella pattumiera della storia la tradizione (fino ad irridere al magistero critico di un Roberto De Monticelli); e in un clima che ricordava gli ardori eversivi del

'68 si mandò al rogo l'insieme del teatro italiano. Come c'era da attendersi, si formularono da parte di alcuni guru della ricerca (gli "stati generali" di Bologna erano stati convocati da Leo de Berardinis) proposte e rivendicazioni ultimative, su toni di assoluta intransigenza, per non dire di disprezzo, nei confronti di quanti, senza distinguere, fossero dall'altra parte; e questo atteggiamento si irrigidì ulteriormente quando la nuova maggioranza uscita dalle elezioni, mentre annunciava una politica culturale di movimento e, per il teatro, la novità riformistica della Legge, recuperò nei fatti istituti, pratiche e figure del vecchio teatro.

Valutazioni politiche - sempre secondo la nostra analisi - hanno poi consigliato il "recupero", ma soltanto parzialmente avvenuto, della dissidenza manifestatasi a Bologna; ed è così ad esempio che l'EtI, la cui dirigenza ha prontamente, e con zelo, aderito alle nuove direttive, ha varato nei suoi teatri una stagione posta sotto il segno della sperimentazione. Mentre - sempre a nostro parere - si sta verificando un altro fenomeno, tipico di un Paese come il nostro dove le intese trasversali sono ormai diventate pratiche correnti per conservare, con lo status quo, un ramificato sistema di poteri: la complicità di figure, organismi e testate giornalistiche, ieri all'opposizione ed oggi disponibili per un apparente "bipolarismo" culturale ma soprattutto interessati, sembrerebbe, a intrecciare fruttuosi accordi di collaborazione con chi detiene il potere nella cultura e nello spettacolo. La faccenda è complicata, e riflette bene le ambiguità con cui in Italia si fa politica e cultura.

Ciò detto, sarebbe contrario alla verità sostenere che gli atteggiamenti delle nostre avanguardie teatrali siano stati determinati soltanto, in questi cinquant'anni, da una deliberata volontà di autoisolamento. Che le avanguardie abbiano inteso essere, oltreché "contro", anche "fuori" dal sistema teatrale. Non è stato esattamente

In apertura, sotto il titolo, la ruota della lingua generalissima di Kaputt Neopolis (1964) della Società Raffaello Sanzio; a pag. 33, Romeo Castellucci e Chiara Guidi della Società Raffaello Sanzio in *I fuoribasse della bontà* (1963); in questa pag., dall'alto in basso, Andrea Renzi e Licia Maglietta del Falso Movimento in *Ritorno ad Alphaville* (1966); una scena di *Esercizi sulla tavola di Mendeleev* (1964) di FIAT-Teatro Laboratorio Settimo.

così: valga, a dimostrarlo, il manifesto approvato nel giugno del '67 dai partecipanti al convegno di Ivrea. Vi si affermava che «il teatro è oggi un modo di intervento diretto nel corpo vivo della società e rappresenta il punto d'incontro della collettività, di cui assume le forme più complesse di espressione, i modi caratteristici delle sue modificazioni e gli elementi strutturali». Si proseguiva sostenendo che «il teatro di oggi è quindi teatro collettivo per eccellenza». Ancora, che «il teatro collettivo e il teatro di laboratorio non sono antitetici ma complementari», anche con riferimento al pubblico cui si rivolgono. Ancora, che «le nuove strutture organizzative (del teatro) debbono assolvere alla ricerca e alla formazione, intendendosi in questo senso l'effettiva utilità di un servizio pubblico».



La parte più insofferente e vivace delle avanguardie teatrali si provava allora (eppure il '68 era vicino) a "prendere la Bastiglia" del teatro ufficiale, non però - abbiamo visto - per ripartire da zero e costruire il nuovo muovendo da utopistiche palingenesi, bensì per occupare gli spazi che nella società italiana la ricerca e la sperimentazione rivendicavano per cambiare il corso delle cose. Erano quelli gli anni, del resto, in cui il nuovo teatro - quello che era confluito a Ivrea - si manifestava "in positivo" con progetti, iniziative ed eventi destinati a lasciare il segno, e non con "imprese di demo-

Distruggere o no?

Si potrebbe continuare. E a rileggere il testo *Per un convegno sul nuovo teatro* che era stato all'origine dell'incontro di Ivrea (testo pubblicato alcuni mesi prima, nel novembre del '66, sulla rivista *Sipario* allora aperta alle avanguardie) si incontrano affermazioni anche più esplicite. Questa, per esempio: che «la lotta per il teatro è qualcosa di molto più importante di una questione estetica». Quest'altra: che il fine dev'essere «suscitare, raccogliere, valorizzare, difendere nuove forze e tendenze del teatro, in un continuo rapporto di scambio con le altre manifestazioni artistiche», per cui «non sarà né utile né necessario partire da zero, convinti come siamo che sia possibile essere tanto più precisi quanto più si è coscienti delle esperienze che sono già state iniziate e portate avanti da noi e altrove». Si denunciavano, in quello scritto ch'era firmato dai promotori del convegno, «l'invecchiamento e il mancato adeguamento delle strutture, la crescente ingerenza della burocrazia politica e amministrativa nei teatri pubblici, il monopolio dei gruppi di potere, la sordità di fronte al più significativo repertorio internazionale, la complice disattenzione nella quale sono state spente le iniziative sperimentali a cui si è tentato di dare vita». Di qui la necessità che il nuovo teatro «arrivi alla contestazione assoluta e totale»; però si aggiungeva: «Noi non crediamo alle contestazioni puramente grammaticali; crediamo invece che ci si possa servire del teatro per insinuare dei dubbi, per rompere delle prospettive, per togliere delle maschere, per mettere in moto qualche pensiero. Crediamo - era la conclusione - in un teatro pieno di interrogativi, di dimostrazioni giuste o sbagliate, di gesti contemporanei». Istruttiva, e sintomatica, la lettura dei nomi dei firmatari di quelle dichiarazioni d'intenzioni di trent'anni orsono, perché accanto a nomi scomparsi, come Lerici, Trionfo e Bertolucci, o di registi che sarebbero poi passati a dirigere degli Stabili come Ronconi, Guicciardini e Calenda, figuravano degli "irriducibili" come de Berardinis, Bene, Quadri, Quartucci, Scabia.



lizione": de Berardinis era attivo con la Peragallo nel deserto teatrale del Sud, Ronconi era vicino a realizzare l'*Orlando furioso*, Testori lavorava per una nuova lingua teatrale dopo la scandalosa *Arielda*, Fo e la Rame avevano cominciato a produrre in proprio le loro farse politiche, Bene usciva dalla marginalità dei suoi eccentrici inizi e cominciava a rivisitare l'*Amleto*, Cecchi allestiva il suo Granteatro, Quartucci e la Tatò varavano la loro *Zattera della Medusa*, Giancarlo Nanni avviava il sodalizio con la Kustermann, nasceva a Brescia la Compagnia della Loggetta matrice del Ctb; e nella dinamica di questa presa di coscienza del nuovo teatro, negli anni Settanta, mentre cominciavano a operare i collettivi come quello di Parma e le cooperative, vedi il Gruppo della Rocca, si moltiplicavano i movimenti spontanei e di base, si definivano gli obiettivi del cosiddetto Terzo Teatro, dal Centro di Pontedera, che guardava a Barba e a Grotowski, al Teatro Tascabile di Bergamo al Teatro Potlach, mentre alla Postavanguardia si rifacevano gruppi come Falso Movimento, la Gaia Scienza, Beat 72, il Carrozzone poi Magazzini Criminali e poi Magazzini.

Il catalogo più completo che sia stato compilato, fino al '76, nella cornice generale di una ricerca che abbracciava i massimi esempi stranieri, resta quello pubblicato in quattro volumi, per Einaudi, da Franco Quadri, con ampia anche se difforme documentazione: primo tentativo, condotto con una certa sistematicità, di storicizzare le esperienze più significative e inventario, anche, dei gruppi che

avrebbero agito l'espace d'un matin, com'è spesso destino delle avanguardie: il Teatro Uomo, lo Zoo, il Patagrappo, il Gruppo Ottavia, l'Albatro, I Rozzi poi Studio Mejerch'ld, il Gruppo Stran'amore, I Segni e via dicendo.

Se la "presa della Bastiglia" del teatro ufficiale non c'è poi stata, se l'occupazione degli spazi contestati, stata parziale ed episodica, se vasta è stata l'ecatombe dei gruppi che figuravano nell'inventario di Quadri ma che erano destinati a breve vita (dalla costola della sperimentazione anni Sessanta sarebbero venuti tuttavia nuovi sodalizi come il Teatro della Valdoca, la Raffaello Sanzio, il Teatro Settimo, la Marcido Marcidoris, il Teatro della Limonaia, Ravennateatri etc.; e i festival di chiara connotazione avanguardistica come Santarcangelo o Polverigi; e le compagnie come quella di Santagata e Morganti), se in una parola l'alternanza fra il vecchio e il nuovo non avrebbe cambiato in profondità le sorti del teatro italiano, né determinato un ricambio in profondità del pubblico (per cui si manifestava, vistoso, il fenomeno di una separatezza generazionale, culturale, si potrebbe dire antropologica fra spettatori di tradizione e spettatori dell'avanguardia), questo è dipeso da tante e abbastanza evidenti ragioni. Da un lato, senza alcun dubbio, la ricerca si è compiaciuta di atteggiamenti autocelebrativi (come si vide alla Biennale di Venezia affidata a Quadri), ma dall'altra c'è stato un "blocco difensivo" (culturale, produttivo, distributivo) del teatro ufficiale, c'è stata la scarsa attenzione degli Stabili per il nuovo (repertorio, regie, attori), c'è stata l'impermeabilità verso la sperimentazione di organismi come l'Etì e l'Idì, ci sono stati gli appetiti onnivori del management teatrale intorno al desco delle sovvenzioni. Lo scarso interesse delle Regioni e degli enti locali in genere (si ricordi la lunga, superflua stagione dell'effimero affidata alle incompetenze degli assessori) per le realtà teatrali di territorio, che pure avrebbero dovuto figurare fra i loro compiti istituzionali; l'inerzia di una critica teatrale paurosamente invecchiata sono state altre cause della spaccatura che ancora persiste fra teatro ufficiale e ricerca.

È fin troppo ovvio dire che, anche per questo, occorre ristabilire la circolazione della ricerca autentica all'interno del sistema teatro con il rispetto delle comuni regole del gioco che dovrebbe garantire la promessa Legge organica. Anche perché, se da un lato il vecchio teatro, sordo e cieco come le larve terminali di Beckett, finge di non vedere il nuovo, anzi lo nega, deve anche preoccupare l'impigrirsi degli ultimi gruppi di ricerca. Pensiamo, nel dire questo, a spettacoli poco soddisfacenti veduti in questi ultimi tempi, prodotti da compagnie che pure avevano saputo conquistarci, come la Raffaello Sanzio, il Teatro della Valdoca, o Pontedera: dove ci sono sembrati preoccupanti l'eccesso di autocitazioni, la scarsa attenzione alla comunicazione teatrale, i complacimenti criptici e - ci si consenta il bisticcio - una diffusa propensione per un'"accademia dell'avanguardia". Tutto questo magari sostenuto con "difese d'ufficio" di chi, più o meno coscientemente (c'è anche il calcolo e il dolo, temiamo: per fruire dei vantaggi di un contropotere) fa della ricerca una sorta di "categoria dello spirito", di cartello della perfezione massima, di indiscutibile manuale di stile. Mentre il proprio della ricerca è di essere problematica, soggetta ad illuminazioni ma anche ad errori, impegnata nella verifica continua degli approdi. Ed ora pare a noi che fra gli altri mali oscuri del teatro italiano figurino anche questo: una ricerca che deve ridefinirsi per non soccombere ad una sorta di anemia per-

niciosa e per condurre, rinvigorita, le sue battaglie. ■

EXIT

Ci lascia Thierry Salmon regista geniale e artista *cult*

1983: arriva in Italia, grazie al centro per la sperimentazione e la ricerca teatrale di Pontedera (oggi Pontedera Teatro), uno spettacolo-rivelazione: è *Fastes-Foules*, dello sconosciuto gruppo belga l'Ymagier Singulier, una messa in scena grandiosa e al tempo stesso di estrema semplicità, che si ambienta in stabilimenti industriali, in capannoni abbandonati, convertiti in luogo teatrale. Si fa a Fornacette, vicino a Pontedera, a Modena, a Settimo Torinese. Lo spettacolo che trasforma in teatro elementi narrativi de *Rougon-Macquart* di Zola, sorprende e conquista per la sua enorme freschezza creativa e per la sua ispirata inventiva, lirica e penetrante. Il regista giovane di quel gruppo giovane ha solo ventisei anni, e si chiama Thierry Salmon. Sarà lui a rimanere, in futuro e a collocarsi stabilmente nell'orizzonte del teatro europeo che conta, affermandosi come uno dei maggiori talenti nel campo non soltanto della ricerca. Ma la notte dello scorso 23 giugno, sull'autostrada tra Parigi e Strasburgo, Thierry (nessuno lo ha mai chiamato per cognome) è morto in un incidente stradale: aveva 41 anni. Stava tornando dall'Italia, che lo aveva da subito "adottato", con entusiasmo, con passione, quasi con adorazione, già da quel 1983, dandogli l'opportunità di progettare e realizzare da noi alcuni dei suoi spettacoli più importanti. Per il mondo della scena sperimentale italiana, subito Thierry diventò un artista *cult*, un punto di riferimento, quasi un idolo. Anche se in pochi sono stati - in realtà - all'altezza di raccogliere effettivamente la sua lezione. Salmon non seguiva una formula, uno stile, una "maniera" registica troppo facilmente riconoscibili. Ma se i suoi spettacoli sono stati, via via, abbastanza diversi, costante era la sua capacità di uso originale e fortemente innovativo del linguaggio teatrale come l'abilità nel lavorare in maniera profonda e geniale sulla recitazione dell'attore. Ad un livello di qualità che è raro trovare nel campo del nuovo teatro. Dopo *Fastes-Foules*, Thierry ambientò, ancora con l'Ymagier Singulier, uno spettacolo a Pontedera, sotto un ponte sul fiume: era *Passaggio*. Poi i suoi lavori più memorabili, "storici", con attori italiani: A. da *Agatha* di Marguerite Duras, in due edizioni (1986 e 1994), splendido e di grande suggestione, *La signorina Else* da Schnitzler, l'intero, complesso progetto dedicato a *Le Troiane* (che dopo alcuni studi preparatori allestiti in tutta Europa debuttò nel 1989 alle Orestadi di Gibellina). Un simile lavoro di messa a punto approfondita e articolata nel tempo Salmon lo compì, nei primi anni '90, per *I demoni* di Fiódor Dostoevskij, che diventò lo spettacolo plurilingue *Des Passions* (continuo fu sempre il suo interesse per la trasposizione teatrale di grandi testi della letteratura). Dopo l'esperienza di *Faustae Tabulae*, dove partiva dal rapporto con un'opera lirica, il *Faust* di Gounod, negli ultimi due anni Thierry si era dedicato soprattutto - accanto alla sua attività mai secondaria di corsi e di laboratori - al nuovo "Progetto Temiscira": tre spettacoli differenti, che si servivano come punto di partenza della *Pentesilea* kleistiana. Il tema, il rapporto - inquietante, ambiguo, destabilizzante - tra i sessi. *Francesco Tei*

nati ieri

Teatro del Lemming



Lo spettatore è PENTE0
nell'**orgia** delle menadi

Nove spettatori vengono introdotti nel foyer oscuro. Ognuno deve lasciare giacca, borsa, orologio, scarpe, anelli e orecchini. Deve spogliarsi prima di entrare nella sala del teatro, per assistere alla rivelazione di Dioniso, il dio del

teatro, il portatore della felicità e dell'ebbrezza, della danza e dell'orgia, il terribile contro chi non crede e il dolcissimo per chi gli si abbandona.

So che mi aspetta qualcosa di diverso da un normale spettacolo: il precedente *Edipo* del Teatro del Lemming era un percorso *dentro* la tragedia, per uno spettatore solo alla volta che veniva bendato e diventava il protagonista di un viaggio sensoriale.

Ora siamo privati dei nostri orpelli quotidiani, ed entriamo nella sala teatrale. Sul palco una composizione di corpi, musiche, gesti pacati di gioia: uomini e donne, satiri e menadi, intorno al dio toro e capro. Una donna enorme, nuda, in un angolo del palcoscenico, sacerdotessa immobile. Ci sparpagliamo per la sala, guardando, in attesa. Sospiri e urla intorno all'altare. Il toro-dio-sacerdote ci impone di schierarci seduti in prima fila, mentre i suoi seguaci avanzano, scendendo verso di noi.

Ogni spettatore viene preso per mano da un attore o da un'attrice e portato sul palcoscenico. E qui diventa difficile guardare l'insieme, perché la menade si avvicina sempre di più al mio corpo, mi guarda, mi sorride, mi tocca, prende la mia mano e si schiaccia, mi guarda, mi accarezza, mi liscia, pone le sue labbra calde sul mio collo, sulla mia guancia, cosparge le labbra di miele profumato, ride, mi porta in un angolo buio e poi di nuovo al centro del palcoscenico, invadendo la mia distanza di spettatore, parlando al mio corpo, riscaldando i miei sensi, trascinandomi. Finché non mi distende, insieme agli altri, al centro del palco: un chicco d'uva passa dalla sua bocca alla mia, poi un'altra mano su di me e lei passa alla mia vicina e un altro su di me, ad un passo dall'orgia dionisiaca, mentre ricordi del Living Theatre affiorano (*Paradise Now*). Soprattutto non so dove arriveremo, perché comunque io so di essere il Penteo delle *Baccanti* della tragedia di Euripide, colui che guarda incredulo, che vuole capire e

DIONISO-TRAGEDIA DEL TEATRO. Regia e musica di Massimo Munaro. Con Adriano Baccagliani, Barbara Bellini, Antonio Bertagnon, Cristiano Cattin, Larissa Cloverchia, Roberto Domeneghetti, Massimo Furlano, Alessandro Gasperotto, Martina Monetti, Veronica Mulotti e Fiorella Tommasini. Prod. Teatro del Lemming, Rovigo.

che resiste ai riti e alle delizie del corpo in ebbrezza perché suo peso è il buon governo della città. Io non ho da governare niente, se non la distanza che vivo ogni giorno nello sguardo - che mi avvicina alle cose ed erige muri tra me ed esse, tra il cervello e il corpo.

Penteo si perde, nelle *Baccanti*; il suo sguardo sezionatore viene punito, il suo corpo viene

violentemente dilaniato. Citata l'"orgia" gli attori si trasformano in belve, e ci abbandonano al centro del palco. Sfilano in platea, mentre Agave, la madre di Penteo, colei che in Euripide sbrana il figlio, con frattaglie sanguinolente in mano scandisce parole che si perdono. Gli attori ci applaudono: il sipario si chiude su noi spettatori rimasti al centro del palcoscenico, sguardo rovesciato, portato nel cuore dell'avvenimento.

Questo spettacolo, ancora più di *Edipo*, formula domande sullo statuto stesso dello sguardo, vale a dire su di noi che siamo sempre di più posti in una posizione dalla quale si guardano le cose, gli eventi, le esperienze. Può urtare, perché viola l'antichissimo tabù che nasce quando dal rito si passa al teatro: quello della distanza, della riproduzione del coinvolgimento in un accadere solo interiore. Imbarazza, perché arriva a violare la distanza dei corpi, a sfiorare la sfera del sesso, e può innescare dinamiche difficilmente prevedibili se lo spettatore uscendo dalle difese inizia a giocare pienamente col corpo.

Tutto questo produce smarrimento profondo, e perciò fortemente produttivo: la distanza, le separazioni inconciliabili sulle quali è basata la nostra vita sono evocate; appare il senso di catastrofe cui porterà il non lasciarsi coinvolgere, il non essere capace di ritornare nella lingua del corpo. È come se tutta la nostra cultura venisse richiamata con una finzione, che mette in discussione, con urgenza, la cultura dei limiti in cui viviamo, necessaria e dannata: su quei limiti questo spettacolo fa lavorare il nostro immaginario, senza illusioni, riportandoci, alla fine, da quei confini ambigui alla ferocia dello sguardo, della distanza, della divisione. *Massimo Marino*

Défilé di haute couture in casa della baronessa

LA FELICITÀ DI TUTTI, Moda e morte del Burattino e della Fata di e con Fanny e Alexander. Prod. Teatro della Limonaia, Sesto Fiorentino.

Ma tratta davvero della *Felicità di tutti* (come avverte il titolo) il nuovo spettacolo della giovane compagine ravennate Fanny e Alexander? Lo spettacolo certo non cela la smaccata propensione a voler concupire fragilità e sicurezze dello spettatore, ammiccante e vezzoso di gerontofilia spinta. Oltretutto mostra smaliziati turbamenti infantili nelle pose e negli atteggiamenti degli interpreti che sembrano ritratti fotografici di Ines van Lamsweerde. Fanny e Alexander, dunque, costruisce una esposizione di personaggi nell'ideale prosecuzione dei precedenti *Ponti in core* e *Vite immaginarie*, ancora alle prese col macabro rito delle proprie dissertazioni quotidiane tra morte, perversioni e raffinate patologie dell'inconscio, ora più che mai assolutamente identificabili nel gioco di fin-

zioni autoreferenziali che ha per motivo conduttore un incrocio di situazioni tra la Fatina, un dinoccolato Pinocchio in veste di diva che gira tutto il tempo praticamente nudo, una Baronessa impersonata da un paggio vestito di viola che ricorda il Grillo Parlante (vi è inoltre un'altra Baronessa che aleggia come un fantasma nell'aria, la quale allude metaforicamente al teatro e alle sue regole non scritte) e Mangiafuoco alle prese con la consolle luci e audio; suo compito, a spettacolo concluso, di avviare un bizzarro congedo pirotecnico.

Se c'è un tentativo di raccontare "disegnando con gesti", questo in realtà rivela la non collaudata consapevolezza dello spazio, mancando di scarti inventivi anche dal punto di vista visivo. La scena è una sorte di passerella (una "via del fiore" del kabuki?) sopra la quale campeggia in bella mostra una riproduzione della Callas in cornice a forma di croce e che collega la stanza ripostiglio degli abiti ad una torre; funge solo da fondale, non entra mai in collisione drammaturgica con le azioni compiute e in questo modo non le giustifica. Non si spiegano quindi gli spostamenti lentissimi e per giunta macchinosi, né il reiterare manierato di un recitato sempre uguale a sé stesso: una formula fatta di pause astratte e accenti microfonati evidentemente di "beniana" memoria, qui invece asserviti alla noia. Perfettamente in linea al comune gusto del paradosso o delle false trasgressioni di cui si serve tanta pubblicità patinata, magari innervata dal design



NUOVI GRUPPI: CONTINUA IL "CENSIMENTO"

In seguito al vivo interesse suscitato dal dossier sulla Scena dei trentenni pubblicato sul primo numero di Hystrio di quest'anno, nel quale veniva disegnata una mappa dei nuovi gruppi teatrali italiani, abbiamo deciso di continuare a pubblicare le "carte d'identità" di quelle giovani compagnie che, per diverse ragioni, non erano rientrate nel nostro "censimento". Chi, dunque, è interessato a vedere pubblicata in questa rubrica una propria scheda informativa, può inviare il relativo materiale in redazione (per posta o via fax).

CARTA D'IDENTITÀ

Nome: Casa Babylon Theatre.

Data, luogo di nascita, residenza: 1995, Pagani (Sa), Via A. Califano, 66, tel. 089/230814-5155500.

Componenti: Antonetta Capriglione, Nicolantonio Napoli, Loredana Mauro, Francesco Petti, Michele Cosentini, Elena Pepe, Enzo Notargiacomo.

Formazione: Accademia Nazionale d'Arte Drammatica, Dams, stages internazionali, laboratori teatrali.

Maestri: Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Francis Pardeilhan, Konstantin Stanislavskij.

Spettacoli: *Ugo* (1995), *Week End* (1997), *Zona rimozione* (1997).

Altre attività: Laboratorio stabile sull'attore, Scuola teatro per ragazzi, stages e incontri con attori e registi, organizzazione del festival "Scenari pagani" (1997-98).

Modalità di sopravvivenza: autofinanziamento, contributi del Comune di Pagani, Nocera Inferiore, della Provincia di Salerno e della Regione Campania.



gotico di Gucci o da alcuni tratti della moda *post punk* inglese così rigorosamente istituzionalizzata, *La felicità di tutti* (il sottotitolo è *Il campo dei miracoli*, come inscritto nel rovescio di una medaglietta che vorrebbe simboleggiare le monete d'oro dei truffaldini Gatto e Volpe e con le quali il gruppo ironicamente paga il consenso dello spettatore) è uno spettacolo mai sopra le righe, anzi fin troppo garbato nella sua confezione da *colé* aristocratico. Mescola leziose tappezzerie a una sfilata di moda con spiccati numeri sacrileghi, vedi l'oggettistica e i paramenti pseudocardinalizi sfoggiati dal burattino/*mannequin* intento dall'inizio alla fine a simulare (tutto del resto è pura finzione) un sospetto autoerotismo. Paolo Ruffini

I Teatri Invisibili dirottano a sud

L'Associazione Teatri Invisibili, operativa da più di tre anni e composta da oltre ottanta compagnie non sovvenzionate, si è posta l'obiettivo di far confluire la dovuta attenzione su quelle realtà teatrali economicamente distanti dai luoghi istituzionali. Ha creato quindi il "Circuito nazionale dei Teatri Invisibili", ventidue punti spettacolo dislocati sul territorio nazionale per distribuire e promuovere gli spettacoli dei gruppi aderenti, anche se l'iniziativa principale è l'annuale incontro nazionale, a settembre, a San Benedetto del Tronto: non solo una vetrina, ma soprattutto un'occasione di scambio e di confronto. Ma a questa manifestazione se ne è aggiunta di recente un'altra, l'incontro nazionale al Sud dei Teatri Invisibili ospitato per la prima edizione ad Aversa, in maggio, ed organizzato da L.Ar.Te.S. con il patrocinio del comune di Aversa, del provveditorato agli studi e della provincia di Caserta e della regione Campania. Tra le proposte dei gruppi andati in scena Shakespeare resta favorito, seppur fatte le debite riletture. Infatti al grande Inglese si sono ispirati il Laboratorio teatrale giullari con *L'amar potere del sesto Enrico di Shakespeare* e Marco Palasciano & C. con *Un Amleto di ritagli e di pezze*. Mentre il Teatro della bugia con EDF ha voluto ricordare Eduardo con un collage di brani tratti dalle sue commedie. Roberto Viti ha proposto *Mario e il Mago* da una novella di Thomas Mann, e letteratura impegnativa anche per Abra Calam in *Cantica*, un viaggio che dalla lirica italiana medievale giunge fino a Villon e Molière. L'antieroe di Cervantes è stato invece al centro del lavoro della cooperativa teatrale Lanciavichio, *...di quel che accadde a Don Chisciotte*. Riflessione sulle contraddizioni e le utopie degli anni Settanta con *Marat/Settanta* dei Theatrikos, mentre di più scottante attualità è *Bingo* di Teatrincontro, sulla follia violenta di quattro ragazzi che per noia giocano a gettare

massi dai cavalcavia. Della pazzia rinchiusa tratta invece *N.O.F.4* degli Aenigma, storia di un paziente del manicomio di Volterra che negli anni di degenza ha inciso un enorme graffito. All'idea rivoluzionaria di Che Guevara è dedicato *Lo chiamai Poderosa* del Teatro agricolo o del Montevaso. E ancora *Boxe* di Kokoschkateatri, *Mmocca* di Gaetano Ventriglia, *La tomba di Antigone* di Scenadynamica, *Camille Claudel, scultrice* del Teatro delle Moire, *A mare* del Teatro del Krak, *Riflessi di lune* di Lavori in corso, *L'Agnese va...* di Cinque quattrini, *Chroma* dei Kontrast e *Big beat Jack generation* del Teatro di Sacco. Con spettacoli di danza sono intervenuti alla rassegna le compagnie Lucia Citterio e Rapatika. Anna Ceravolo



Della rassegna "IMPRONTE" restano solo labili tracce

Impronte", la rassegna di teatro di ricerca alla sua seconda edizione organizzata dal Crt (Centro Ricerca Teatrale) di Milano e curata da Silvia Castiglione purtroppo di impronte ne ha lasciate ben poche. Tracce labili, in qualche caso solo acerbe espressioni di una maturità artistica ancora a venire. Estremamente eterogenei tra loro e per questo rappresentativi delle multiformi e contraddittorie tendenze del teatro di ricerca i gruppi in realtà rappresentano l'urgenza espressiva delle generazioni più giovani.

Libera Mente, gruppo napoletano ha presentato due spettacoli: *Senza naso né padroni*, riletture delle avventure del burattino collodiano secondo una scrittura drammaturgica vuota di contenuti, e *Che bella giornata! Scopri un altro mondo o muori*, liberamente tratta da *Cristoforo Colombo* di Michel De Ghelderode, con qualche guizzo di esteticità formale e cura registica. Teatro popolare volutamente povero e sgrammaticato, quello del gruppo napoletano. Ma davvero troppo povero, purtroppo, anche il messaggio.

L'Impasto, gruppo emiliano, ha riproposto *Skankrèr o la famiglia dell'artista* (già passato la scorsa stagione) e *Terra di burro*, viaggio nelle radici padane attraverso una commistione di diversi linguaggi performativi. Il gruppo ha inoltre realizzato una sorta di mini festival di danza, musica e poesia, una sorta di percorso nel folklore popolare.

Ai limiti della pornografia, ma non nel senso etimologico del termine, bensì nella totale assenza di significati, *Legittima difesa*, lo spettacolo proposto dal milanese Teatro Aperto, libero sfogo narcisistico assolutamente scontato che ha per oggetto il rapporto tra eros e cibo. Unica nota divertente e voyeuristica la plasticità fisica e le doti acrobatiche di Federica Fracassi interprete del - per fortuna breve - monologo.

Infine *Tamerlano* da Marlowe, scritto, interpretato e diretto da Domenico Castaldo, unica voce realmente degna di nota dell'intera rassegna. Passato per la scuola di Ronconi e laureatosi al WEerkcenter di Grotowski, l'artista torinese, flusso di energia inarrestabile, ha "contaminato" abilmente registri teatrali differenti passando dalla tragedia al kabuki, alle danze ritmiche e scomposte. Il corpo così, come nel teatro grotowskiano, è protagonista assoluto. Significante di significati, di contenuti emotivi che si esprimono nelle pose più disarticolate. La sicura padronanza dello spazio scenico, la grinta interpretativa e la grande capacità di mediare tra gioco, azione e canto fanno di Castaldo una promessa certa della futura ricerca teatrale italiana. Patrizia Rappazzo

Alle pagg. 36 e 37, un'immagine di uno spettacolo del Teatro del Lemming; a pag. 38, in alto, gli attori di Fanny e Alexander in *La felicità di tutti* e, in basso, un'immagine di Casa Babylon Theatre; in questa pag., la locandina della rassegna "Impronte".

dall'Australia

ABORIGENI
in lotta sulle scene
del **BLACK THEATRE**



di Lorenzo Perrona

Il Black Theatre è un aspetto nuovo della cultura australiana contemporanea che ha trovato il suo impulso quando alcuni scrittori e artisti aborigeni hanno iniziato a far sentire la propria voce con il preciso scopo di intervenire nella società che cominciava, almeno in certi settori, a prestare loro ascolto.

Si può dire che il teatro ha segnato e scandito l'inizio della lotta politica e la rivendicazione di un'identità per gli indigeni australiani.

Ciò che il movimento aborigeno metteva in discussione dell'assetto del continente Australia era la presenza di un'alterità tanto inconciliabile da essere introiettata e rimossa.

L'alterità che contrappone la civiltà europea-australiana, stabilitasi sulle coste del continente, alla civiltà indigena-australiana respinta e relegata, fin dai primi anni dell'invasione britannica, negli spazi poco noti e frequentati dell'interno. Nei suoi due secoli di storia "europea" l'Australia ha vissuto e insieme negato questa alterità, la presenza di un altro se stesso dentro di sé.

Schematizzando in questi termini - che pure ci aiutano a capire quella situazione così particolare - rimaniamo però ancora all'interno del paradigma dell'alterità, di quella definizione di soggetto e oggetto/altro che la critica post coloniale tanto si sforza di smascherare e di descrivere come dissimulata struttura culturale di un esercizio di potere.

Non per niente metafore come "continente nero" e "cuore di tenebra" nascono durante il fiorire del colonialismo, nelle sue complementari pulsioni imperialiste e umanitariste: dominio e amore dell'altro. Questo paradigma si incrina solo quando la "voce" dell'altro trova, come avviene con il Black Theatre, i suoi modi di espressione.

Sottolineare la dimensione dell'"impegno" che sta alla base del Black Theatre australiano significa riconoscere la sua importanza storica e il suo contributo a fianco del movimento politico, che per la prima volta ha cercato di sottrarre gli aborigeni allo status di sistematica discriminazione. Ma è anche utile per contestualizzare il teatro aborigeno nel panorama del teatro contemporaneo e chiarire che esso non si è nutrito di forme tradizionali, indigene o coloniali che fossero, ma si è sviluppato dall'idea di teatro politico che circolava negli Stati Uniti negli anni Sessanta e dava origine alla formazione di gruppi del Black Theatre americano.

Il primo testo australiano di questo tipo è *The Cherry Pickers* (1968) di Kevin Gilbert, che non a caso fu anche attivista politico, animatore della famosa Aboriginal Tent Embassy, la tenda davanti al Parlamento di Canberra che dal 1972 rappresentò la lotta per i diritti degli aborigeni. Ma la prima pièce aborigena ad entrare nel *mainstream* australiano ed a segnare un evento di grande rilievo è *The Cake Man* di Robert J. Merritt. Un esempio di vitalità teatrale che esprime e condensa un

movimento culturale di avanguardia. Fu scritta nel 1973, ma la prima rappresentazione in forma di *workshop* in un piccolo teatro allora attivo a Sydney, il Black Theatre in Redfern, risale al 1975. Merritt si impegna allora nella ricerca di finanziamenti per una produzione maggiore, e i suoi sforzi sono premiati, anche se con un misto di attrazione e diffidenza da parte delle istituzioni ufficiali, con l'allestimento del 1977 al Bondi Pavillion Theatre di Sydney, con la messinscena di un regista famoso, George Ogilvy, e finalmente con la *tournee* negli Stati Uniti, dove nel 1982 rappresenta ufficialmente l'Australia al World Theatre Festival di Denver. Con grande soddisfazione non solo dell'autore ma di tutto il movimento aborigeno, che veniva ad avere per la prima volta un riconoscimento e

La rivendicazione di un'identità della popolazione indigena australiana è stata scandita dalla produzione di pièces teatrali di impegno civile - *The Cherry Pickers* del "pioniere" Kevin Gilbert e il "caso" di *The Cake Man* di Robert J. Merritt

movimento culturale di avanguardia. Fu scritta nel 1973, ma la prima rappresentazione in forma di *workshop* in un piccolo teatro allora attivo a Sydney, il Black Theatre in Redfern, risale al 1975. Merritt si impegna allora nella ricerca di finanziamenti per una produzione maggiore, e i suoi sforzi sono premiati, anche se con un misto di attrazione e diffidenza da parte delle istituzioni ufficiali, con l'allestimento del 1977 al Bondi Pavillion Theatre di Sydney, con la messinscena di un regista famoso, George Ogilvy, e finalmente con la *tournee* negli Stati Uniti, dove nel 1982 rappresenta ufficialmente l'Australia al World Theatre Festival di Denver. Con grande soddisfazione non solo dell'autore ma di tutto il movimento aborigeno, che veniva ad avere per la prima volta un riconoscimento e

una visibilità.

Il primo atto di *The Cake Man* è una sorta di *morality play* che racconta la situazione di una famiglia aborigena, felice nel suo ambiente quasi edenico, che viene disturbata dall'arrivo di un Prete, un Civile e un Soldato, simboli dell'invasore europeo e delle sue distruzioni - l'uccisione dell'Uomo e il rapimento della Donna e del Figlio. Terminata questa scena-prologo, l'Uomo si rialza e veste i miseri panni di un aborigeno metropolitano contemporaneo, disadattato e alcolizzato, che fa un lungo monologo satirico, rivolto al pubblico nello stile dello *stand-up comedian*: «Chi sei? (Sorridente ad arte al pubblico) Ehi, ascolta amico, vuoi comprare un boomerang? (Ne tira fuori uno da sotto la giacca e lo tiene in modo che il pubblico lo esamini) È buono. (Lo gira, legge quello che c'è scritto dietro) Made in Japan (con una smorfia) i nostri alleati commerciali. (Getta via il boomerang in quinta) Ecco, ora avete visto un aborigeno che lancia il boomerang...». Questo stesso personaggio tornerà a mo' di epilogo per concludere la *pièce* con un messaggio forte: la rivendicazione di una ricchezza perduta. A lui, dice, appartengono due culture: «Due realtà. (Pausa) E ne ho persa una. (Pausa) Ma la rivoglio... Ne ho bisogno. (Pausa) Non la vostra... la mia».

In apertura, *My father's studio*, 1965 (ristampa 1990) di Kevin Gilbert (National Gallery of Australia, Canberra); in questa pag., in alto, *Dispossessed*, 1986, di Alice Hinton-Bateup (National Gallery of Australia, Canberra) e il drammaturgo Robert Merritt; in basso, il giovane Graham Moore protagonista di *The Cake Man* nella produzione dell'Australian Aboriginal Theatre Company del 1982 diretta dall'autore (foto Barry Stevens).

Solidarietà e discriminazione

Il prologo e l'epilogo della *pièce* racchiudono il *plot* vero e proprio, raccontato con una tecnica drammaturgica assai convenzionale, ma che proprio per la sua posizione centrale acquista nello spettacolo un rilievo esemplare. È infatti una storia che proietta nel futuro una possibilità di cambiamento, quella suggerita dalla favola del *Cake Man* (l'Uomo che porta i doni), che permette al protagonista, un ragazzino aborigeno, di formarsi un'individualità positiva e, in questo caso, trovare un'ipotesi di solidarietà umana anche con gli uomini bianchi. Questa ipotesi di conciliazione è in realtà messa in dubbio dalla conclusione della *pièce*, dove riemergono violenza e discriminazione. In questo primo testo esiste comunque una possibilità di conciliazione fondata sulla solidarietà, mentre in seguito



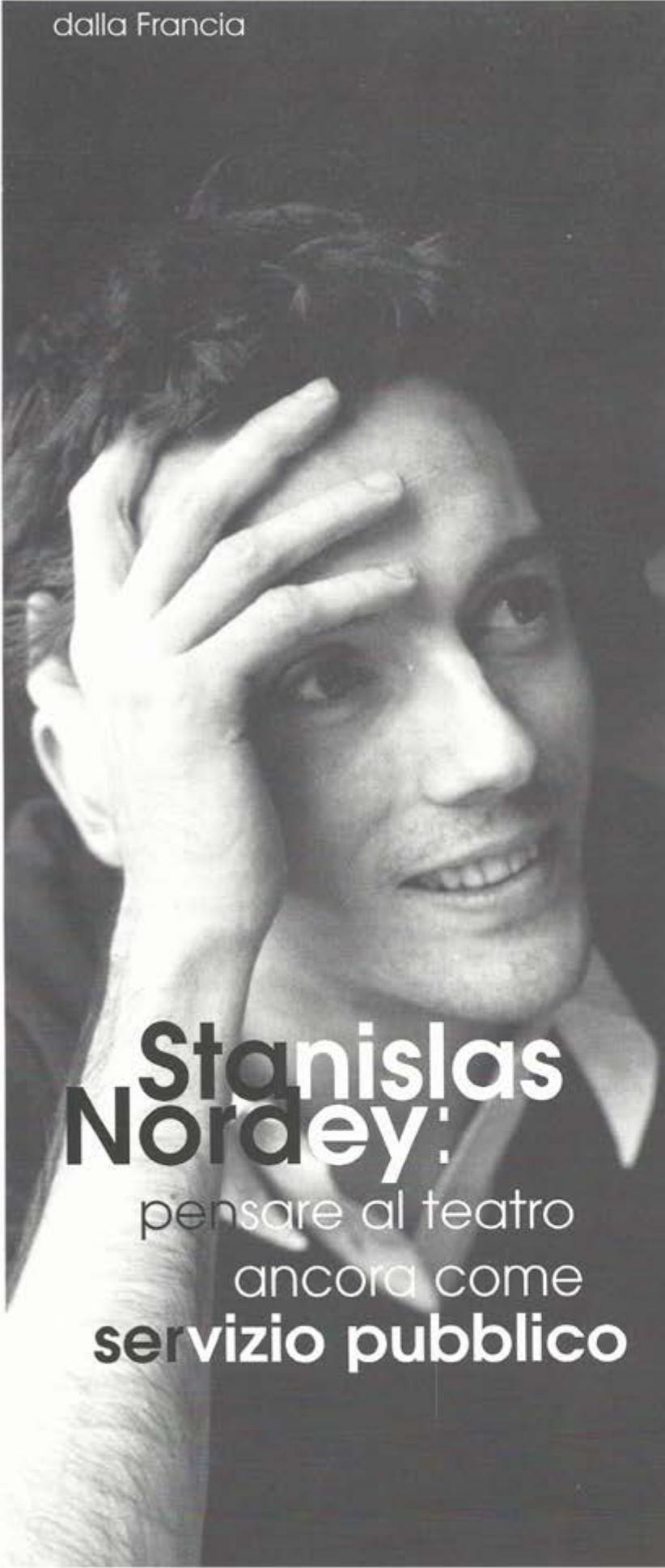
altri autori privilegeranno il tema dei diritti della gente aborigena e delle gravissime responsabilità dei bianchi e della cultura occidentale nei confronti degli indigeni. L'elemento che invece rimarrà costante è il riferimento al patrimonio culturale aborigeno, che nel caso della favola del *Cake Man* è negato e misconosciuto. L'operazione importante che questo testo inaugura è perciò ridare dignità al passato che gli indigeni australiani possono oggi ricostruire e di cui vogliono rientrare in possesso. Aprendo questo dibattito, il testo di Merritt ha evitato ogni folclorismo, proponendo anzi delle soluzioni sia drammaturgiche che produttive, con il coinvolgimento di attori e gente di teatro aborigeni. E oggi si può dire che è stato anticipatore della fioritura teatrale che prosegue tuttora e - a conferma dello stretto legame fra il teatro e la società in cui nasce - di un radicale cambiamento di tendenza nella società e nella cultura australiana. ■

dalla Francia

di Carlotta Clerici

Al giovane regista è stata affidata la direzione del Théâtre Gérard Philipe di Saint-Denis, nella periferia parigina - Biglietti a prezzi popolari, apertura 365 giorni all'anno, trenta progetti per la prima stagione di attività, spazi per giovani compagnie e laboratori, una programmazione che include anche musica, cinema e marionette: queste le caratteristiche della nuova gestione

Una trentina d'anni, uno straordinario talento come regista, una carriera folgorante, Stanislas Nordey ha preso dal gennaio 1998 la direzione del Théâtre Gérard Philipe di Saint-Denis, Centro drammatico nazionale, uno dei grandi teatri sovvenzionati della periferia parigina: tre sale (una di settecentoventi posti, due piccole di settantasei posti ciascuna), un budget annuo di 17 milioni di franchi (5 miliardi di lire, il 10% coperto dallo sbigliettamento, il resto dalle sovvenzioni). E, anziché limitarsi a presentare la stagione, ha scritto un *pamphlet*, *Per un teatro dei cittadini*, che è rapidamente rimbalzato su tutte le pagine culturali dei quotidiani e settimanali francesi suscitando grandi entusiasmi e molto scalpore. Con accenti messianici, richiamandosi espressamente e citando i «pionieri del teatro del XX secolo» (Antoine, Jouvet, Dullin, Baty, Copeau) Nordey perora un «teatro di servizio pubblico, un teatro per tutti, basato sui poeti, per il pubblico e gli artisti di oggi», un teatro visto come «isola di resistenza del pensiero, luogo di resistenza per la democrazia». E afferma di voler aiutare la gente a «trovare, o a ritrovare, il cammino verso il teatro» eliminando gli ostacoli economici, geografici e sociali e facendo dello spettacolo un momento di festa. Giungono quindi le proposte concrete, vere «reazioni» di indignazione nei confronti della situazione attuale. Innanzitutto Nordey stabilisce una tariffa unica: 50 franchi (15.000 lire, poco più di un



**Stanislas
Nordey:**
pensare al teatro
ancora come
servizio pubblico

biglietto di cinema) per tutti, sopprimendo categoricamente biglietti omaggio (una pratica sempre più diffusa), tariffe ridotte, differenze di prezzo a seconda del posto. Conservando il biglietto, lo spettatore può rivedere lo stesso spettacolo più volte. Possibilità di abbonamento a dieci spettacoli a scelta per 200 franchi (60.000 lire) e, sempre a 200 franchi, un "lasciapassare" per tutti gli spettacoli della stagione per gli abitanti di Saint-Denis. E, con il lasciapassare, Nordey mette il dito nella piaga: tutti i teatri costruiti con grande spiegamento di forze in periferia, da Saint-Denis a Nanterre, da Bobigny a Gennevilliers, da Aubervilliers a Malakoff, grandi strutture perfettamente attrezzate, sovvenzionate dal Ministero della Cultura e dalle municipalità locali, sono frequentati dai parigini e completamente ignorati dalla popolazione locale. Ma Nordey dichiara che il Théâtre Gérard Philipe di Saint-Denis è, per definizione, il teatro degli abitanti di Saint-Denis e che lo deve diventare di fatto. Tuttavia è molto improbabile che una tariffa stracciata basti a interessare improvvisamente al teatro una popolazione afflitta, in larga parte, da un grave handicap economico, sociale, culturale. Nordey se ne rende perfettamente conto affermando che «il compito è enorme» e che richiede l'impegno dell'équipe del teatro, delle compagnie che verranno a lavorarci e degli organismi che lo tutelano. Un impegno un po' vago, quello di cui parla Nordey, ma, almeno, ha il coraggio di mettere a fuoco il problema. E ha pensato anche agli spettatori che vengono dalla città, per i quali recarsi a Saint-Denis la sera può causare qualche difficoltà: alla classica pomeridiana della domenica ne ha aggiunta una il sabato. Secondo punto del programma: il teatro deve essere aperto trecentosessantacinque giorni all'anno, ventiquattro ore su ventiquattro. Ciò significa accogliere ogni stagione una trentina di progetti, invece che una decina. Ed è doveroso segnalare che il direttore-regista ne riserva per sé soltanto due (la ripresa di un testo di Lagarce e uno spettacolo su testi di Molière e Werner Schwab), evitando di accaparrarsi una fetta esagerata del budget come avviene abitualmente. Ciò significa inoltre (ed è uno dei punti più interessanti della gestione Nordey) mettere a disposizione le sale del teatro a numerose giovani compagnie per prove e laboratori, o utilizzarle per progetti pedagogici. Terzo punto: mettere lo spettatore al centro della rappresentazione (ovvero attirare un pubblico il più ampio e vario possibile) con vari sistemi. Alcuni non proprio innovativi ma sempre graditi agli spettatori, come spettacoli da tenersi all'esterno del teatro, o con un rapporto privilegiato, non tradizionale, tra scena e platea (per esempio *récits/reconstitutions* di Eric Didry: dieci attori per venti spettatori). Altre idee ricordano da vicino l'operazione di Ariane Mnouchkine alla Cartoucherie: incontro con la troupe dopo lo spettacolo pomeridiano il sabato e la domenica e, una volta al mese, una "giornata a teatro" con gli artisti, nella sala, nel foyer, nei camerini, prima e dopo la rappresentazione. Senza trascurare le ristrutturazioni di libreria e bar e la riduzione dei prezzi delle consumazioni. Ma ad attirare il pubblico dovrebbe essere soprattutto una programmazione estremamente ricca che includa musica, cinema, marionette e che non trascuri i grandi nomi (come Bob Wilson) e i testi classici (Molière, Claudel...) pur essendo affidata soprattutto ai giovani e incentrata sui testi contemporanei (in apertura di stagione vi sono in programma due pièces contemporanee: *Amor* di Elsa Solae e *Soir de fête* di Irina Dalle, portate in scena da due giovani compagnie).

Bisogna segnalare, a tal proposito, l'intenzione di sostenere la drammaturgia: agli autori (o "poeti" come li chiama Nordey) verranno commissionati testi ed è prevista all'inizio dell'estate una serie di letture e *mises en espace* di trentadue giovani autori provenienti da altrettanti paesi. ■

regia di Peter Brook

Condannato a ricordare da un cervello tiranno

Qualche anno dopo *L'homme qui prenait sa femme pour un chapeau*, dal celebre saggio di Oliver Sacks, Peter Brook ritorna con *Je suis un phénomène* a esplorare i segreti del cervello umano. Lo spettacolo - rappresentato a Parigi e, all'inizio della prossima stagione, in scena al Piccolo Teatro di Milano - si ispira allo studio del celebre neuropsichiatra russo Alexandre Romanovitch Luria, su un "fenomeno": Solomon Veniaminovitch Shereshevsky, uomo dalla memoria prodigiosa, praticamente illimitata e pure dotato di un'altra caratteristica poco comune, la sinestesia: tutti i sensi, in lui, venivano sollecitati simultaneamente. In collaborazione con Marie-Hélène Estienne, Brook ha concepito un testo che ripercorre la vita di Solomon e l'amicizia tra lui e Luria e immagina che i due uomini, tuttora viventi (Solomon morì nel '67, Luria dieci anni più tardi), si incontrino negli Stati Uniti. La ricostruzione storica (e fantastica) della loro vita, spesso confusa e carica di dettagli, è la parte meno interessante dello spettacolo ma serve a legare quadri di una bellezza straordinaria: le immagini che passano nella testa del "fenomeno", proiettate su tre schermi televisivi, sono accompagnate da un uso poetico delle luci e della musica che avvolge la scena sottraendola alla realtà, allontanandola su uno sfondo di malinconia. Ci si ritrova proiettati nella mente di Solomon, percorsa implacabilmente da sequenze fluide e incessanti di immagini, frastornata da colori vividi e suoni pungenti. Ogni volta che questo turbino si spegne, il contrasto con la scena spoglia, con il silenzio, le luci piatte e gli oggetti quotidiani è brutale: il protagonista (interpretato da un magnifico Maurice Bénichou, misurato e sottile nel restituire le emozioni) appare smarrito e disarmato di fronte al potere tirannico del suo cervello. Ne risulta il ritratto toccante di un uomo dimesso e disincantato che aspetta invano la felicità, che vorrebbe liberarsi delle immagini che invadono la sua memoria, dimenticare. Un uomo condannato dalla propria eccezionalità a esibirsi come fenomeno da baraccone nei circhi o a sottoporsi con docilità ad astrusi esperimenti mentre cerca disperatamente di istaurare un legame affettivo con il neuropsichiatra che lo studia. Un uomo di cui gli scienziati conoscono la mente ma di cui non sanno individuare la personalità. Un uomo che decide di lasciare il suo eccezionale cervello in eredità agli Stati Uniti dichiarando con un'arezza temperata dall'ironia: «così potranno sezionarlo e, chissà, forse capire qualcosa di più sull'animo umano». Ed è proprio questo che lo spettacolo palesa: *Je suis un phénomène*, più che uno studio sul cervello, è un'istantanea poetica e illuminante sullo spirito dell'uomo. *Carlotta Clerici*

Martin Wuttke

Il Berliner come il Piccolo: pochi soldi e direttori fantasma



L'ultima volta che lo si è visto sui palcoscenici di Milano, Martin Wuttke aveva le sembianze animalesche del gangster para-hitleriano Arturo Ui della pièce brechtiana messa in scena per il Berliner Ensemble da Heiner Müller nel 1995, poco prima di morire. Dopo aver codiretto, con Stephen Suschke e Carl Hegemann, la celebre istituzione tedesca per tutto il 1996, è oggi un richiestissimo *free lance* della scena internazionale. Di passaggio a Milano, l'attore tedesco ci parla della attuale situazione del Berliner Ensemble dopo la

caduta del muro e dei suoi progetti.

HYSTRIO - Come è cambiata la situazione del Berliner dopo la caduta del muro?

WUTTKE - È sempre stato un teatro privilegiato, soprattutto durante l'esistenza della Germania est e nel periodo immediatamente successivo alla caduta del muro. Pur avendo una sola sala, era trattato molto bene per quanto riguarda le sovvenzioni. Le cose, però, ora sono cambiate: Berlino è finanziariamente rovinata e la sua politica culturale allo sbando. Tutto quello che è nato, cresciuto, e si è radicato nella città è stato distrutto a favore di iniziative di richiamo internazionale e di una ricerca isterica dei grandi nomi. Una situazione in parte paragonabile a quella del Piccolo Teatro che, pur essendo tecnicamente e finanziariamente ben dotato, è privo di una guida che possa portare avanti il nome di Strehler, mentre la maggior parte dei giovani che fanno teatro non hanno possibilità di lavoro, sovvenzioni e strutture adeguate.

H. - Chi dirige ora il Berliner?

W. - Per il momento è diretto *ad interim* da Stephen Suschke, ma

dalla prossima stagione toccherà a Claus Peymann, direttore dimissionario del Burgtheater di Vienna. La situazione è per certi aspetti comica, perché negli ultimi quattro, cinque anni sono stati tolti al Berliner 4 milioni e mezzo di marchi (circa 4 miliardi e mezzo di lire) di sovvenzione e Peymann, come condizione per assumere la guida del teatro, ha chiesto 8 milioni di marchi in più. La città di Berlino ha accettato, senza per altro avere i soldi e nessuno sa come andrà a finire.

H. - E i suoi progetti futuri?

W. - Farò *La morte di Danton* di Büchner in luglio a Salisburgo con la regia di Bob Wilson. Poi mi trasferirò per tre mesi in America, a Santa Monica, dove, grazie a una specie di borsa di studio per giovani artisti, curerò una messinscena de *La giungla delle città* di Brecht. Tra le altre ipotesi di lavoro ci sarà forse un *Faust* o un *Tito Andronico* al Berliner e, sotto la guida di Franz Castorf alla Volksbühne di Berlino, un testo di un giovane autore esordiente o un progetto su Dostoevskij riguardante *Delitto e castigo*. *Claudia Cannella*

A pag. 43 il regista francese Stanislas Nordey, in questa pag., Arturo Ui (regia di Müller) secondo Martin Wuttke.

INTERCITY PARIS

16 settembre - 31 ottobre 1998

XI FESTIVAL INTERNAZIONALE DI CITTA' IN CITTA'
TEATRO - LETTURE - INCONTRI - MOSTRE - VIDEO

Patrice Bigel JEAN BAUDRILLARD Jean-Baptiste Sastre Marguerite Duras DIDIER BEZACE Laboratorio Nove Antonio Tabucchi VALERE NOVARINA **Natacha de Pontcharra** Joël Jouanneau **Jean-Luc Lagarce** **Sandro Lombardi** JORIS LACOSTE Arthur Rimbaud TEATRO DI PIAZZA E D'OCCASIONE Catherine Anne BARBARA NATIVI Jacques Serena Marie-Claire Le Pavec Didier-George Gabily COMPAGNIE LA RUMEUR COMPAGNIA KRYPTON Oceane Mozas

sezione BACK TO LONDON

Patrick Marber, Philip Ridley, James Stock, Claire Dowie, Dodi Conti

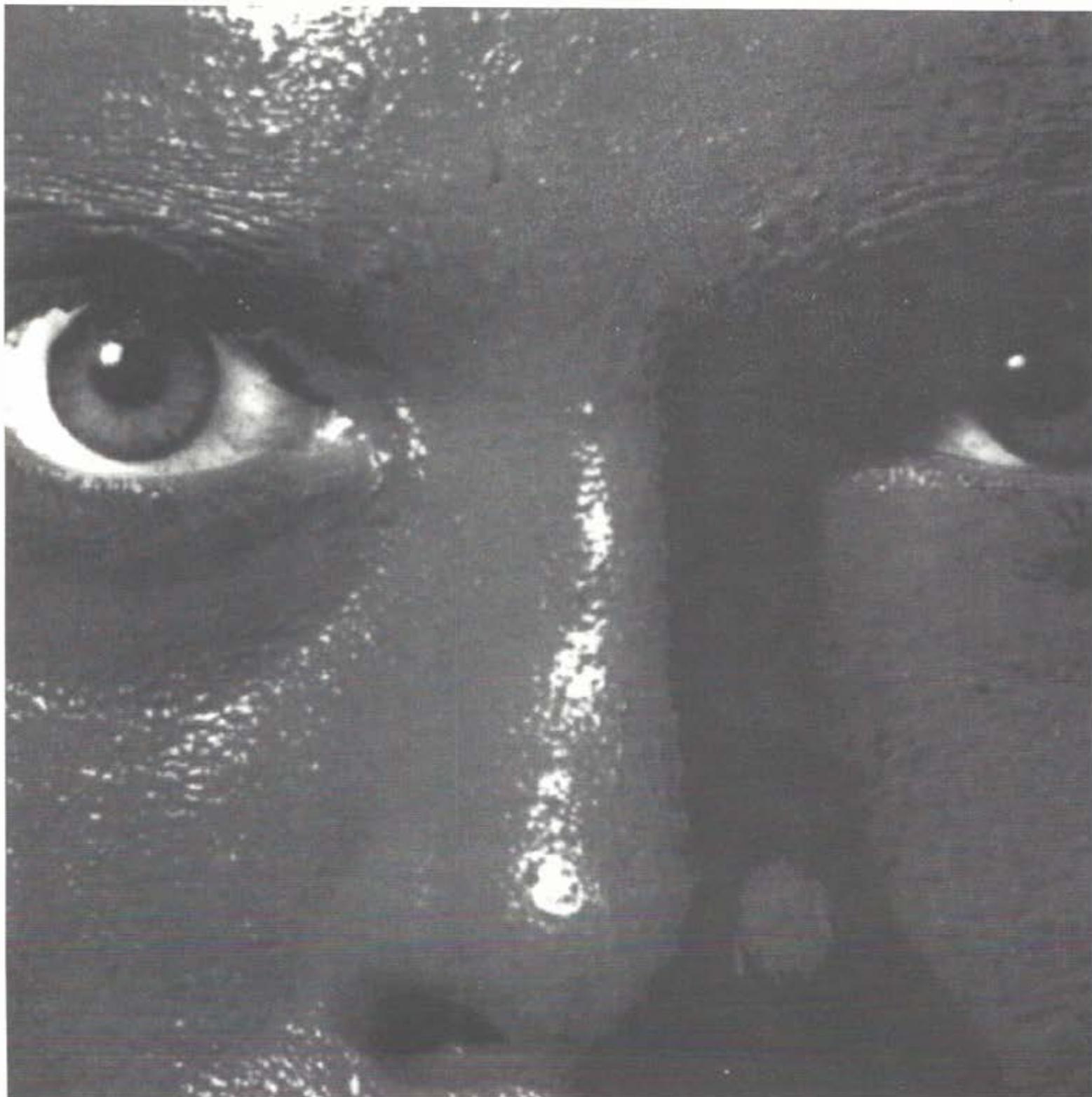
Teatro della Limonaia - via Gramsci, 426 - Sesto F. Firenze
- Tel-fax: ++39 - 55 - 440852 WWW.teatro - limonaia.fi.it -
E-mail: info@teatro-limonaia.fi.it

da New York

Tre scatenati ne combinano di tutti

CLOW

tutti



N BLU i colori

I musical *Cabaret*
e *Chicago* tornano
in scena a Broadway
- Le tremila repli-
che di *Tubes*, giocoso
e scatenato *happening*
dei Blue Man Group -
Quintetto
di travestiti
in tacchi a spillo
nel cabarettistico
When pigs fly

di Roberto Nisi

«**S**e una cosa esiste, qui la puoi trovare.» Questo su per giù il motto che ogni turista in visita alla "grande mela" si ripete appena sbarcato al "J.F.K. airport" e, come tutti i detti popolari, ha un radicato fondo di verità. Dove, però, questo adagio non trova degna conferma è stranamente il teatro: la metropoli che da sempre ha rivaleggiato con il resto del mondo, e con Londra in particolare, a suon d'intelligenti novità, violente provocazioni e storici eventi, oramai ha deciso di vivere dell'immaginario che essa stessa ha costruito. Mentre da questa parte dell'Atlantico, all'ombra del Big Ben, si continua a incentiva-

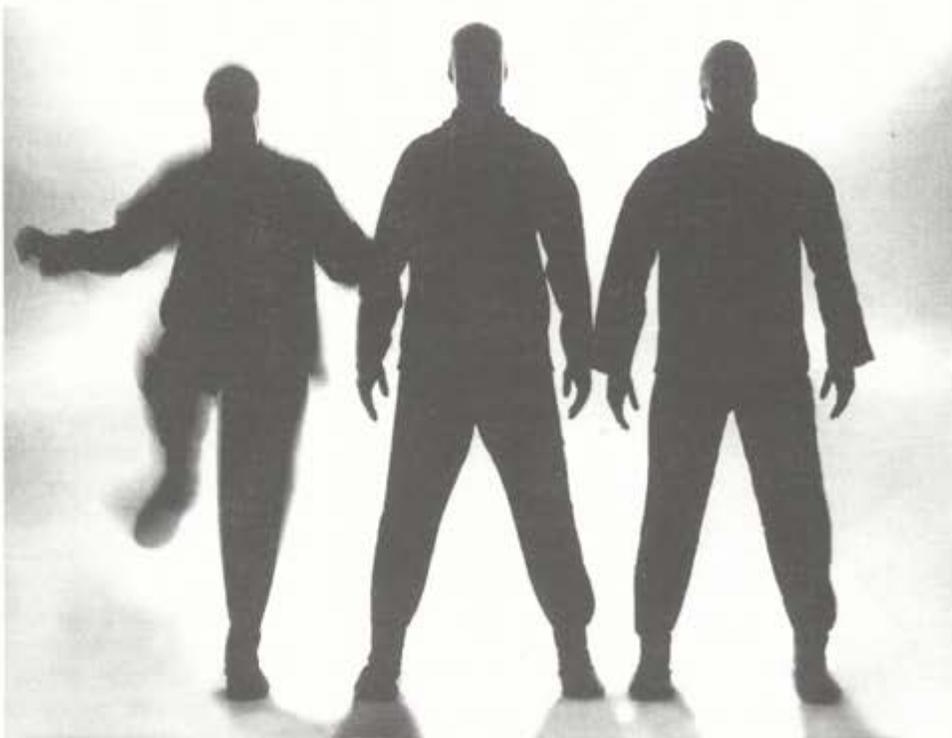
re la scrittura di nuovi testi drammaturgici ad opera di giovani artisti, per una politica culturale che continua a dare i suoi frutti, sotto l'Empire State rimane giusto qualche traccia, perlopiù rintracciabile nelle centinaia di negozietti di "reperti" teatrali, degli antichi furo-ri. È vero che scorrendo le pagine degli spettacoli sui quotidiani di questo periodo possiamo scegliere se assistere all'ultima *pièce* di David Mamet *The old Neighborhood*, tre atti unici diretti da Scott Zigler, o alla sarcastica commedia *The last night of Ballyhoo* di Alfred Uhry, autore tra l'altro di *Driving Miss Daisy*, consacrata migliore commedia 1997 agli scorsi "Tony Award". Ma è altresì vero che la gran parte delle proposte in cartellone a Broadway sono, per una lunga serie di motivi, alquanto poco significanti. Tenendo ben suddivisi i tre territori teatrali newyorkesi - l'area di Time Square, l'Off e l'Off-Off - dobbiamo ricordare che all'interno della Broadway vera e propria il motore che muove le scelte teatrali è ovviamente lo stesso che governa le Majors cinematografiche: grossi nomi, macchine drammaturgiche già ampiamente testate, uno studiato marketing, e poi, magari, anche un regista con qualche idea in testa. Tutto purché il *cash* scorra incessantemente in cassa. Tra una ripresa di *The diary of Anna Frank* e una riedizione di *The sound of music* capita anche di trovare ovviamente dei nuovi allestimenti di musical altrimenti poco frequentati: *Chicago* e *Cabaret* innanzi tutto. Sono passati più di vent'anni da quando Bob Fosse, nel 1975, mise in moto a cronometro gli arti di Gwen Verdon, Chita Rivera, Jerry Orbach e degli altri protagonisti di quella prima storica messa in scena del musical composto da John Kander e Fred Ebb, poco dopo il successo ottenuto con *Cabaret*.

Vaudeville a ritmo jazz

Ma la nuova edizione di *Chicago*, *vaudeville* con killer in salsa jazz, firmata dal regista Walter Bobbie e dalla coreografa Ann Reinking (da noi nota come interprete di film come *All that jazz* e *Annie*), reca ancora tutto lo splendore della giovinezza impresso nelle note. Rinato in forma di concerto per sole quattro repliche nel maggio 1996 su volontà del City Center Encores! (già produttore nei pochi anni d'attività d'alcuni revival concertistici di musical anni '30, '40 e '50 superficialmente lasciati cadere nel dimenticatoio) con un cast quasi del tutto diverso da quello in scena ora allo Schubert Chorus Line Theatre, ha scalato ben presto la classifica aggiudicandosi, oltre alla sede sulla 44a strada, ben sei Tony. Kander ed Ebb, nell'aver intessuto testi carichi di sottile ironia, accattivante sensualità e delicato affetto (si noti la gentile figura di Amos ben ritratta nel monologo canoro *Mister cellophane*, nei primi mesi di repliche interpretato dal minuto Joel Grey, ora degnamente sostituito dal goffo Ernie Sabella) con melodie che attraversano la storia musicale americana dal *Dixieland* al jazz sino al *rag*, hanno creato una struttura tesa ed emozionante. Davanti a *Chicago* si resta inchiodati per due ore alla poltrona con gli occhi puntati su quei corpi, appena coperti da raffinata lingerie nera, continuamente scossi da sinuose movenze e scatti atletici. Scendendo verso la 4a strada, all'Astor Place Theatre, si arriva in territorio Off e ad un gruppo che dal '91 furoreggia nel piccolo tea-

tro costantemente gremito. Sarà perché la mimica è una loro componente fondamentale, sarà perché le gag clownesche che costruiscono passano oltre i segni culturali propri di ogni popolo, quel che è certo è che i Blue Man Group, con lo spettacolo *Tubes*, riescono a trasmettere intelligente allegria e la piacevole sensazione di partecipare ad un *happening* musicale e circense assieme. Superate oramai le tremila repliche, Matt Goldman, Phil Stanton e Chris Wink possono guardare come ad un romantico ricordo quel lontano gennaio di sette anni fa, quando si esibirono per la prima volta, dopo anni di *performances* in pieno Central Park o nell'East Village, sul noto palcoscenico del La MaMa, il tempio indiscusso dell'avanguardia newyorkese e sede principale, anche se un po' arrugginita, dell'Off-Off. Oggi possono vantare epigoni a Boston e Chicago, numerose apparizioni in show televisivi alla Nbc, alla Cbs e a Mtv, nonché su un pubblico che ogni sera li porta in trionfo dopo essere stato immerso tra tubi di plastica e carta igienica

In apertura e, in questa pag., in alto, gli attori del Blue Man Group (foto: John Mottern); in basso, Michael West e, al centro, lo stesso West con (da sin.) John Wasiniak, David Pevsner e Stanley Bojarski in *When Pigs Fly* (foto: Gerry Goodstein); a pag. 49 il filosofo Philippe Lacoue-Labarthe.

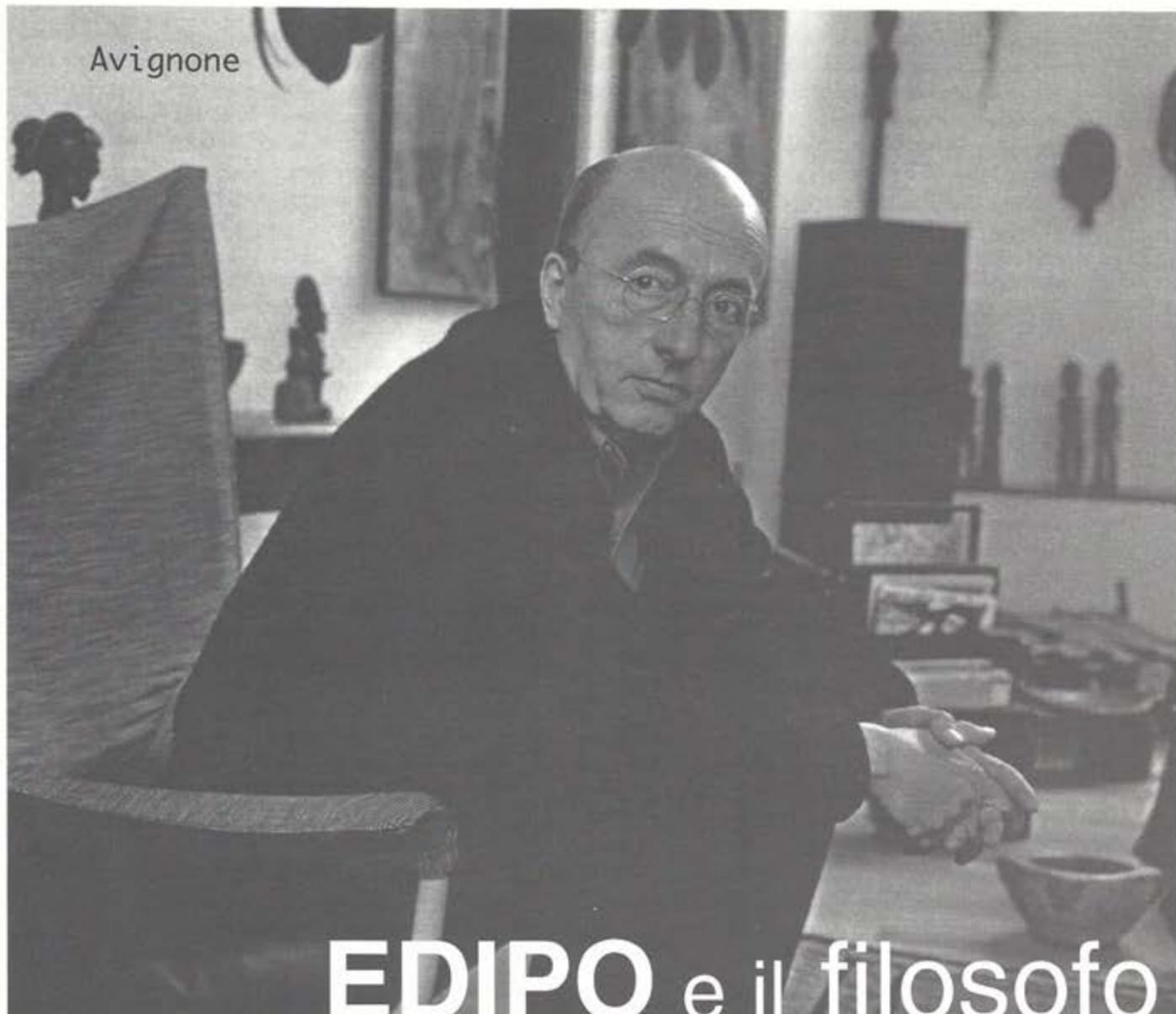


ca e costretto a schivare schizzi di colore e strani intrugli a base di banana. Adulti, ragazzi, famiglie, completamente rapiti da questi tre ragazzi inguainati in tute di lattice blu alle prese con tamburi che schizzano fontane di colori, con piccole telecamere con le quali simulano inseguimenti dietro le quinte e persino gastroscopie. È quest'ultima situazione, facilmente leggibile come

troppo idilliaco omaggio agli anni delle Ziegfeld Follies, consigliamo un salto nel piccolo Douglas Fairbanks Theater dove da due anni tiene banco un delizioso quintetto di travestiti. *When pigs fly* è un musical-cabaret costruito con pochi soldi e un'idea tanto semplice quanto ben congeniata: raccontare un gruppo di ragazzi gay alle prese con la realizzazione di uno show che dovrebbe renderli famosi. Grazie ai costumi, da applausi per inventiva e semplice ricchezza, di Howard Crabtree (alla cui memoria lo spettacolo è dedicato) coautore con Mark Waldrop della vorticosa regia e a Dick Gallagher, compositore delle musiche ispirate sia a classici come Berlin e Herman, sia alle melodie a tinte rosa di musical stile *Grease*, si ride davvero di cuore davanti ai cinque perfetti attori sui tacchi a spillo. Quando ci accingiamo a chiedere per quanto tempo lo show rimarrà in cartellone, la risposta è immancabilmente una sola: «Ora e per sempre!»... *Cats* permettendo. ■

bonaria satira dell'estrema Body Art, il lato più intelligente dello spettacolo: dietro una patina giocosa emerge un chiaro desiderio di mettere in questione, senza alcun intellettualismo, il facile uso a bollare come arte ogni manifestazione fantasiosa dell'ego umano. Riavvicinandoci alla zona di Broadway, lungo la 42a strada (da poco riportata ad un livello dignitoso dopo averla per anni lasciata degradare a tempio del porno shop) dell'omonimo musical di Warren e Dubin, fin

Avignone



EDIPO e il filosofo al Palazzo dei PAPI

Philippe Lacoue-Labarthe,
docente di estetica
all'Università di Strasburgo,
firma con Jean Louis Martinelli
la regia dell'*Edipo tiranno* di
Hölderlin che inaugura
il festival francese:
i motivi della scelta di un
testo "difficile", il senso del
fare teatro oggi, i maestri,
la forza "ingannatrice"
della tecnica

di Federico Nicolao

Un grande filosofo dell'arte inaugura quest'anno il Festival di Avignone, firmando, insieme a Jean Louis Martinelli per il Teatro Nazionale di Strasburgo, la regia di *Edipo tiranno*, versione hölderliniana dell'*Edipo* di Sofocle. Si tratta di Philippe Lacoue-Labarthe che insegna estetica all'Università di Scienze Umane di Strasburgo, noto anche in Italia, dove ha pubblicato diverse opere: *La finzione del politico*, *Imitazione dei moderni*, e,

con Jean Luc Nancy, *Il mito nazi e il titolo della lettera*. Ad Avignone Lacoue-Labarthe sarà qualcosa di più di un co-regista: ha tradotto l'opera, ha scelto gli attori e persino l'autore delle musiche: Dusapin. Nel cast: Charles Berling, Christine Gagnieux, Jean Marc Bory e Philippe Clevenot. Non è la prima volta che il filosofo affronta una regia e si misura con il teatro greco riletto da Hölderlin. Giusto vent'anni fa aveva messo in scena una versione dell'*Antigone*. Lo abbiamo incontrato nella sua casa di Strasburgo dove, reduce da un pomeriggio di prove, ci ha raccontato i primi giorni di lavoro e le prime difficoltà incontrate con gli attori nell'affrontare la complessa riscrittura teatrale di *Edipo*.

LACOUÉ-LABARTHE - Ci sono due ragioni che rendono attuale l'*Edipo tiranno*. La prima è che il teatro di Hölderlin sino ad ora è stato rappresentato di rado. Resto persuaso del fatto che sia stato concepito non come testo scritto, ma come vero teatro, e che ciò che il poeta tedesco ha fatto a partire da Sofocle è stato creato nella prospettiva di una messinscena. L'opera di questo autore non è stata portata sulla scena, se non nel periodo nazista neppure in Germania. E anche quando si è celebrata la figura di Hölderlin non si è mai data la giusta attenzione alla sua modernità. Inoltre, se è vero che c'è stato un tempo in cui non avrei mai scelto di rappresentare *Edipo*, oggi il tempo mi pare propizio. Vent'anni fa la pressione psicoanalitica era ancora molto viva e un'opera come *Edipo* sarebbe stata certamente interpretata come una rappresentazione sullo scenario edipico, mentre oggi credo ci si sia più o meno liberati di tutto questo e così il senso politico di questa *pièce* può apparire più chiaramente. Hölderlin ha dato dell'*Edipo* di Sofocle un'interpretazione chiaramente "rivoluzionaria". Rivoluzionaria nel senso francese del termine: *Edipo* è cioè un tiranno, nel senso in cui venivano considerati tali, all'epoca della rivoluzione francese, tutti i re. La sfera che qui è chiamata in causa è dunque quella del "teologo-politico". Hölderlin voleva rappresentare ciò che ai suoi occhi era la tirannia, e mi pare che questo oggi sia di grande attualità giacché la ricostituzione della religione politica è con sempre più forte evidenza il fenomeno del nostro secolo, nella prima metà con ciò che definiamo fascismo e comunismo, nella seconda con ciò che potremmo chiamare "ritorno del religioso". Credo che proprio questo fosse lo scenario che Hölderlin aveva molto bene identificato nel testo di Sofocle e che la sua arte del teatro ha cercato di restituire alla modernità.

Alla ricerca del pensiero

H. - *In un momento assai controverso in cui, nel campo dello spettacolo, lo svago e il divertimento sembrano avere il sopravvento in nome delle leggi del mercato, pare che lei vada controcorrente verso qualcosa di molto sobrio ed essenziale, verso una maniera precisa di intendere il teatro. Come potrebbe descrivercela?*

L. L. - Il teatro è per me un ritornare alle condizioni primitive e minimali del fatto di rappresentare, di recitare qualcosa. Ho l'impressione che fosse questo il gesto alla base di ciò che lo stesso

Hölderlin ha fatto traducendo la tragedia greca. Se si è rivolto alla tragedia greca non è stato infatti per darci una ricostruzione storica di essa e neppure per fare del gran teatro come alla sua epoca si faceva a Weimar sulla linea di Schiller o di Goethe, ma per cercare di tornare all'origine dell'atto del teatro. Prendere Hölderlin come punto d'appoggio allora è fare oggi, con la più grande paura e umiltà, un gesto analogo al suo, nelle condizioni moderne cercando di rompere l'ideologia dello "spettacolare".

H. - *Vent'anni dopo la regia di Antigone, con quale animo torna a misurarsi con il teatro, a cercare la misura di quest'arte?*

L. L. - Credo che quella del teatro sia diventata oggi un'arte complicatissima. È stata infatti relegata in una posizione unica e difficile da mezzi di spettacolo in apparenza estremamente più potenti; essi piacciono e permettono che si scateni quel che per secoli il teatro scatenava: per esempio processi di identificazione. Che adesso il teatro non possa più fare questo mi sembra evidente: il teatro non può rivaleggiare con la televisione o con altre tecniche di rappresentazione, diventa quindi un'arte molto esigente. Se, nonostante ciò, le persone vengono a vedere quest'arte, se partecipano ad essa, lo fanno forse non cercando di ottenere quel che otterrebbero molto più facilmente da altre forme di presentazione o rappresentazione, ma nel desiderio, credo, di cercare un pensiero. Il pubblico del teatro va rarefacendosi ed è sempre più intellettuale, ma è un pubblico attento a quello che il teatro può non solo mostrare, ma anche dar da pensare, e dunque è un pubblico politicizzato nel senso più forte del termine.

Il teatro "regressivo" di Wilson

H. - *Mi ha detto poco fa che il teatro non può rivaleggiare con altre forme di rappresentazione più potenti. Ne siamo davvero certi? Il fascino che esercitano certe regie per esempio di Wilson, Sellars o Heiner Müller, lascia pensare che la partita non sia ancora chiusa. Cosa ne pensa?*

L. L. - Müller viene dalla tradizione di Brecht, il quale aveva capito che il teatro non poteva più, non doveva più esercitare la funzione di rappresentazione identificatoria che aveva occupato per dei secoli, e che in ogni modo vi erano mezzi molto più potenti per sostituirsi a lui. Gli altri due registi che lei mi cita e dei quali ho apprezzato certi spettacoli, soprattutto all'inizio, sono americani, ma estremamente al corrente degli sviluppi del teatro europeo e allora, per parlare in maniera molto franca, ho l'impressione che ciò che fanno sia assolutamente regressivo. Mi pare che cerchino di reintrodurre sulla scena, proprio nel momento in cui il teatro sta o stava per liberarsene, le tecniche: l'uso dei mezzi tecnici molto elaborati che effettivamente fanno sì che il teatro possa rivaleggiare con il cinema. Ma in un modo che artisticamente si pretende superiore. Tutto accade come se il teatro dovesse aspirare a essere del cinema in versione migliore. Questa tendenza tipica di Wilson e di Sellars, appartiene a uno scenario di tipo "wagneriano": interrando e sviluppando la musica, facendo delle splendide immagini sulla scena abbiamo davanti un dispositivo che è in

fondo quello che Nietzsche ha molto ben descritto nella *Nascita della tragedia*: un'emozione dionisiaca di massa e una proiezione luminosa di belle immagini dinanzi a colui che guarda. Tutto questo produce presto un effetto monumentale. E lo credo, pur con il rispetto che ho per il lavoro che sta alle spalle di un tale tentativo, che ciò sia assolutamente regressivo, almeno rispetto all'idea di teatro che mi faccio, un teatro liberato dall'imperativo della rappresentazione.

H. - *Il teatro sembra così costituire per lei una maniera di ritrovare la pazienza e la passione del pensiero. Come è nato il suo interesse per quest'arte?*

L. L. - Come molte persone della mia generazione dal punto di vista artistico sono cresciuto a stretto contatto con il cinema da un lato e l'opera dall'altro. Anche i miei interessi filosofici si indirizzavano verso l'estetica, e già prima di dedicarmi alla filosofia le mie letture si orientavano verso la tradizione romantica tedesca, verso Hölderlin, verso Wagner e Nietzsche... Sino al giorno in cui ho avuto una rivelazione su quest'arte. Capì grazie a uno spettacolo che Jean Pierre Vincent aveva montato con il suo collettivo a Strasburgo nei tempi in cui aveva da poco preso la direzione del Tns. Tutti insieme avevano ideato una *pièce* lavorando a partire da un romanzo di Zola, *Germinal*. Pur prendendo le mosse da un testo non teatrale, ma lavorando con estremo rigore, mi avevano rivelato la ricchezza del teatro. Mi accorsi allora che il teatro non era davvero né del cinema né dell'opera e a quel punto cominciai a trovarlo molto interessante. D'altro canto va detto che avevo già letto molto Brecht, e che ero stato influenzato dai lavori di Roland Barthes, da Bernard Dort, e che avevo seguito piuttosto attentamente le riviste teatrali degli anni Cinquanta e Sessanta. Di colpo vedendo *Germinal* di Vincent capii che il teatro inteso come arte, contrariamente a quello che avevo potuto pensare sino ad allora, costituiva una straordinaria arma di rottura nel sistema generale della rappresentazione e non, come potrebbe sembrare, l'origine del sistema attuale della rappresentazione.

Brecht? Un bugiardo di sinistra

H. - *Ha citato Bertolt Brecht. A dispetto del centenario dalla nascita che ricorre quest'anno, il suo nome mi pare piuttosto dimenticato da chi si occupa di teatro a tempo pieno.*

L. L. - In Francia non si parla più di Brecht se non sulla scia di Heiner Müller, che è stato considerato il suo ultimo allievo. Oggi non ci sono più persone che fanno direttamente riferimento a Brecht, ma quando avevo vent'anni era la referenza costante. Qualunque sia il riflesso del suo marxismo, un po' elementare e strategico, di qualsiasi entità sia quell'atteggiamento che hanno avuto molti tedeschi, che fossero di destra o di sinistra poco importa, di giocare d'astuzia con la storia, il peso del suo pensiero è molto alto. Certo Brecht era altrettanto bugiardo politicamente di Martin Heidegger, solo che era un ingannatore di sinistra, l'altro lo era di destra. Ma ciò qui importa poco, quello che conta è il fatto che con le sue celebri descrizioni del gesto del teatro, con le sue analisi del famoso effetto di straniamento ha aperto qualche cosa

di profondo e luminosamente vero. Alla sua epoca Brecht è stato in grado di capire che era possibile qualche cosa di nuovo con il teatro e che il resto dell'arte dello spettacolo stava soffocando. Quel che amo in Brecht è il fatto che si sia poi rotto il collo quando ha voluto fare del cinema, quando ha scritto quella spaventosa sceneggiatura antinazista per Fritz Lang (*Hangmen also die* del 1943). Ha fallito non appena ha voluto lavorare per l'industria dello spettacolo, sebbene lo avesse fatto per uno come Lang che era un grandissimo cineasta, perché non era quella la direzione del suo pensare. Invece, quando guardiamo *Arturo Ui*, qualunque sia la maniera in cui viene allestito, ci ritroviamo unanimi con l'impressione d'essere di fronte a un grandissimo teatro. È questo insomma ciò che mi interessa di Brecht.

H. - *Vorrei tornare, per concludere, alla pièce che sta per mettere in scena: a che tipo di spettatore pensa e con che animo affronta quest'avventura?*

L. L. - Lo spettatore che mi piacerebbe potesse assistere al mio spettacolo è quello già particolarmente sensibile alla menzogna delle immagini e che dunque viene a teatro innanzitutto per non trovarvele. Se poi mi chiede perché è importante per me fare teatro oggi e mettere in scena un'opera così difficile, risponderò che è perché alle condizioni che ho descritto, si può toccare con questo gesto qualcosa di molto, molto antico. Quello che mi interessa non è certo fare della ricostruzione archeologica; ritrovare la tradizione hölderliniana di Sofocle per me significa ritrovare le condizioni di nascita del teatro come gesto artistico e risponde al desiderio di ristabilire quel momento in cui una società vede qualcuno porre in gioco l'arte.

H. - *Quali testi le piacerebbe mettere in scena in un futuro prossimo?*

L. L. - Potendo scegliere: *Berenice* di Racine. Ho già un'idea precisa che non prevede proprio esattamente un dispositivo teatrale... ma ci sono altri autori che mi piacerebbe portare in scena, per esempio Büchner, e non dico per forza Büchner "solo", ma il suo *Wozzeck* musicato da Berg, sì, quello mi piacerebbe proprio. ■

hanno detto

«In Italia, evidentemente, il Teatro non fa parte della cultura, né della letteratura, né della cronaca, né dell'arte della rappresentazione. Per giornalisti, opinionisti, per scrittori vaghi, per musicisti, è qualcosa di cui non sanno, e per di più poco attraente. Infatti in platea non se ne vede uno. I direttori di giornali, mi dicono, lesinano spazi ai critici teatrali i quali, poveretti, non sono più in grado di dedicare un'approfondita e ampia disamina a un testo o a uno spettacolo che gli interessi. Insomma il teatro in Italia non esiste, manca la civiltà del Teatro, come vizio dell'esistenza». GIUSEPPE PATRONI GRIFFI, *Il Messaggero*

Addio a Sandro Sequi

Un regista curioso e raffinato che suonava Chopin

di Ugo Ronfani

Ci eravamo sentiti prima di Pasqua. Sandro Sequi - scomparso in modo così improvviso assurdo - era felice. Tornava dal Cairo, dove aveva curato la regia di un applaudito *Barbiere di Siviglia*, il primo laggiù, e voleva concedersi una vacanza in Turchia. Perché la Turchia? Una risata giovane, da ragazzo, dall'altra parte del telefono: «Questi paesi mi attirano. Sai che mi sono messo a studiare l'arabo?».

Ci sentivamo per un progetto che amava: una mia versione della *Creatura di sabbia* di Tahar Ben Jelloun destinato ad un festival d'estate. Sandro non metterà più in scena la storia di Zahra, la favola dolce e triste di una ragazza del vecchio Marocco condannata ad essere uomo dal padre vergognoso di procreare soltanto femmine.

Ho perso un amico leale, generoso. La scena italiana ha perduto uno dei suoi migliori registi, raffinato, versatile, curioso. Un uomo di teatro onesto, coerente, rigoroso nelle scelte, corretto verso i suoi attori e il suo pubblico. Nel '94, scaduto un lungo mandato di direttore artistico al Centro Teatrale Bresciano, gli avevano proposto di restare. Con lui Brescia aveva conosciuto i primi testi della

perestroika russa, Racine, De Musset, un gioiello elisabettiano come *La sposa di campagna* di Wycherley, il dramma struggente come *Ali* di Kopit. E il C.T.B., mentre continuava al chiostro di Santa Chiara la sua vocazione per la ricerca, aveva inaugurato al Teatro Grande stagioni aperte al grosso pubblico. Alla proposta di restare Sandro aveva detto no. Motivo: la sua direzione era durata molto, occorreva cambiare. In una società teatrale dove si fanno carte false per restare alla testa di un teatro pubblico, un esempio di probità.

Si era diplomato in regia all'Accademia "Silvio D'Amico", a Roma dov'era nato nel '33. Aveva una laurea in lettere, aveva studiato musica, era stato critico per la danza al *Tempo*. Aveva cominciato con Enriquez a Napoli, dirigendo *Volonté* in una commedia di Nicolaj, aveva allestito a Spoleto testi di Flaiano e Wilcock. Con a fianco Anita Laurenzi aveva costituito la Cooperativa Teatromusica, proponendo *Stella di Goethe*, il *Britannico* di Racine, l'*Olimpiade* del Metastasio. Negli stessi anni aveva comin-

ciato un'attività di regista lirico che l'aveva portato al Covent Garden di Londra, al Metropolitan di New York, all'Opéra di Parigi, alla Scala. Ancora da ricordare, di suo, il *Faust '67* di Landolfi e *Soluzione finale* di Augias, una riuscita edizione di *Danza di morte* di Strindberg con Santuccio e la Brignone, un'edizione televisiva del *Matrimonio di Figaro* con Proietti e la Asti. Invenzione, gusto, poeticità sono state le qualità preziose del suo lavoro. Nel salutarlo, oggi, un ricordo, straziante per le circostanze. Eravamo ad un convegno di teatranti, agitato, in un albergo; Sandro non ama la piega che prende la discussione, si allontana, va al piano e, a memoria, suona Chopin. ■

Maurizio Corradini

La generosità sincera di un maestro schivo

Se n'è andato Maurizio Corradini. In punta di piedi, la mattina di Pasqua, seguendo forse il fruscio del tutù della moglie, la ballerina e coreografa Loredana Venchi portata via solo due mesi prima da un male fulmineo. E se n'è andato in silenzio, schivo e brusco com'era stato sempre nel quotidiano lavoro teatrale, lontano dalla facile ribalta dei clamori. Se n'è andato un maestro. Un maestro del teatro che conta: la più decennale esperienza al teatro di Ca' Foscari, le sue provocatorie sperimentazioni novecentesche lungo l'arco degli anni Sessanta in un'Italia, in un Veneto ancora provinciale e tradizionalista, il suo saldo legame con il teatro universitario, la sua vocazione espressionista e futurista di scenografo, regista, *light designer*. E un maestro del teatro che conta meno, con la sua attenzione al vernacolo, la sua indulgenza appassionata per le espressioni amatoriali, che osservava e sosteneva con un affetto ignaro di avarizie. Conobbi Maurizio quando, studente di liceo, mi affacciavo al teatro nei cortili estivi di una Verona poco generosa con la ricerca giovanile. Nel 1982 la compagnia mia e di mia moglie, l'"Evoe!", mise in scena *Ionescortato*, un *pot pourri* di brani ioneschiani. A Maurizio chiesi aiuto. Non avevamo neanche un soldo, niente tranne la voglia di usare il palcoscenico per ridiscutere il mondo. Ci servivano in prestito due riflettori per illuminare un fondale: arrivò con trenta fari, i *dimmer*, il *mixer* luci e audio, addirittura i radiotelefonini per comunicare tra le quinte e la regia. Ma soprattutto arrivò lui, con il suo sorriso tranquillo, la calma sicurezza di trent'anni di teatro sulle spalle, la sua professionalità pacata, la pazienza di chi sa insegnare. Arrivò gratis per dare una mano a un gruppo di ragazzi che amavano il teatro. Da allora, un sodalizio continuo, tanti spettacoli insieme - *Re Lear* nell'85, *Lisistrata* nell'86 - e poi con Giovanni Calendoli una memorabile retrospettiva su Clitemnestra e il mito degli Atridi nell'89 e il *Ruzante* dell'anno successivo. Adesso so che di persone come lui ce ne sono poche, e invece il nostro teatro ne avrebbe un gran bisogno. Ma per fortuna il Teatro vive anche - soprattutto - di assenze. E il teatro vero sa che le ombre non sono meno importanti della luce. I vuoti raccontano e insegnano: basta averne cura. Marco Brogi



Firenze

Fa flop al Maggio Musicale il PINOCCHIO noir dell'Armitage

di Domenico Rigotti

Flop no, ma quasi. E dire che doveva essere l'evento di fine stagione (ah, i media!) questo *Pinocchio* firmato da Karole Armitage, la *dark lady* della danza americana, e "griffato" Jean Paul-Gaultier, lo stilista più eccentrico e "in" della moda parigina, proposto alla Pergola dal 61mo Maggio Musicale Fiorentino. Un *Pinocchio* anticipato come terribilmente audace, duro e cattivo, votato ai giochi crudeli dei ballerini, visto come un viaggio feroce dentro l'universo collodiano.

Dove è stata l'eversione? Nel togliere forse un po' di colore e di calo-

re al racconto e nel tentare di farne una favola *noir*. Una favola del disagio giovanile. La favola o la metafora della iniziazione alla vita di un ragazzino che vuol crescere, maturare e affermare la sua vera identità ma intorno non trova che insidie e perfidie. Cattivi gli uomini, ma tali anche gli animali che ne accompagnano il cammino.

Tutto cupo e livido allora sulla scena. E povero e funereo il paesaggio (a disegnare una scenografia scomponibile, e in verità funzionale, Andrea Braschi) in cui il nostro protagonista (la bravissima, elasticissima Antonella Cerreto) si dibatte e lotta con esseri ben più men-

zognieri di lui e che alla fine lasceranno tutti insieme la ribalta con un naso ben più lungo del suo.

Creata questa atmosfera oppressiva, la Armitage, anche se non le è venuta a mancare qualche buona trovata, non è riuscita tuttavia a trovare quello scatto, quell'audacia inventiva capace di far veramente lievitare lo spettacolo.

Senza rovesciamenti di situazioni, seguendo pur con qualche falcidia il *plot* del romanzo e conservando la maggior parte dei personaggi (dal Grillo Parlante a Mangiafuoco, dagli immarcescibili il Gatto e la Volpe alla fata Turchina), è rimasta nell'ovvio e nel banale. Tutto a procedere con un certo ritmo ma senza fantasia. Da aggiungere, a discolpa, che la Armitage non è riuscita a trovare grande sostegno e dunque collaborazione nella partitura sonora procurata dal compositore Giancarlo Schiaffini. Una partitura con qualche raffinatezza ma che si è presentata

come un *mélange* di stili, ora pescante nel colto ora nel popolare. Alla fine, di positivo (se vale il termine), rimangono gli stravaganti costumi (un intero guardaroba) di Gaultier. Costumi che nella loro bizzarria strizzano l'occhio insieme al futuribile e ai nostri futuristi e, guardando ancora più indietro, a certi soggetti che appaiono sulle stampe del cinquecentesco, e ai più sconosciuti, Giovan Battista Bracelli. E naturalmente, al saldo, la bravura, questa ineccepibile, dei giovani danzatori fiorentini del Maggio Danza. ■

In basso, il figurino della Fata Turchina disegnato da Jean-Paul Gaultier per Pinocchio di Karole Armitage (foto: Press Photo).

Delirante e masochista la donna-demone di Fabre

Fiammingo, di famiglia cattolica, Jan Fabre è una delle figure più complesse della scena internazionale per il suo modo di spiazzare continuamente le aspettative del pubblico. Pur rimanendo ancorato alla tradizione, il lavoro di Fabre si compone di linguaggi dell'arte visiva e della danza al punto che codificarlo entro i confini di una specifica disciplina diventa un mero esercizio di convenzione. I suoi assemblaggi scultorei ispirati al mondo arcaico ed esoterico degli scarabei (spesso insetti o altri animali vivi fanno irruzione sulla scena), i disegni rigorosamente tracciati con la biro blu, fanno da contraltare alla densità pittorica di matrice seicentesca con la quale costruisce le *pièces*. E queste tematiche visive stravolgono drammaturgicamente l'idea stessa dello spettacolo in Fabre, accentuando la manipolazione di parole, gesti e linee per creare uno spazio nuovo. Uno spazio fatto di corpi, azione, materia, oggetti, fasci di luce, (e ovviamente di una grande presenza d'attore), avviluppati tra loro in una fitta trama di energie. Al Teatro Vascello di Roma, nell'ambito del progetto "L'orizzonte è rosso", il regista ha presentato due nuovi spettacoli, concentrando la sua attenzione sulla fisicità evocativa di due straordinarie interpreti: Els Deceulikelier e Renée Copraij, rispettivamente impegnate nel monologo *Una femme normale à en mourir* e nel solo di danza *The very seat of honour*. Uno sguardo sulle patologie dell'inconscio femminile sembra attraversare i due lavori, accomunati da una costruzione scenica essenziale, anche perché è la partitura dei movimenti e dei respiri a connotare lo spazio. Il monologo della Deceulikelier - su testo di Fabre in lingua francese, con brani in fiammingo - evoca la donna nelle sfaccettature inferie che le attribuisce l'immaginario maschile, di strega e femmina al tempo stesso. La sua è un'orazione demoniaca, con annesso convulso deambulare su un pavimento coperto di piatti rotti che lei continua a fracassare, associandoli nella sua follia a significati e metafore sessuali. La follia (nell'accezione rivisitata da Foucault) e il suono rumorale - in questo caso quello dei gusci di noce schiacciati - tornano nel solo danzato della Copraij come elementi di senso e figurativi. Il sottile riferimento al balletto classico si risolve in un movimento precisissimo e maniacalmente reiterante. Se nel monologo il confine tra l'esteriorità e l'interiorità della persona non si chiarisce, in *The very seat of honour* si risolve in una più impudica bramosia masochista, senza ricorrere però a espedienti di cattivo gusto: il delirio è tale proprio perché espresso su di un piano di vibrazioni epidermiche. Paolo Ruffini



musical

mode teatrali



La febbre
da **MUSICAL**
contagia
il Giubileo

di Domenico Rigotti

Dopo gli incassi
da capogiro di *Grease*
e di *Un paio d'ali*,
si moltiplicano
sui nostri palcoscenici le
riproposte,
confezionate in casa
o importate d'oltreoceano,
di musical cult

Remake o nuovo di zecca, *pulp* o d'autore, in italiano o in inglese: l'importante è che sia musical. Anzi, Musical con la M maiuscola. La febbre è scoppiata da qualche anno, ma mai la temperatura è stata così alta come in questa stagione. E la prossima già s'annuncia anch'essa gonfia di proposte, italiane e straniere.

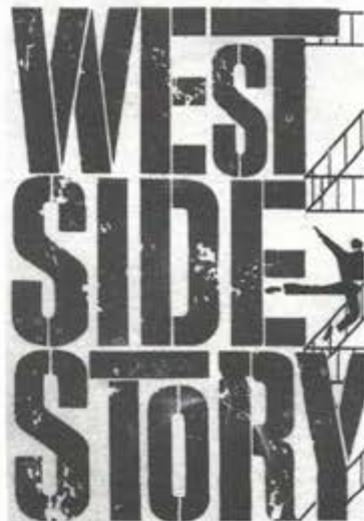
Con *Grease* (chi non l'ha visto? Era quasi un obbligo morale) si è totalizzato l'incasso record: nove miliardi. Cifra da sballo. E tale importo solo a Milano, dove è stato di scena mesi e mesi al Nuovo. Poi si sa, Lorella Cuccarini e tutta la troupe è emigrata al Sistina di Roma e anche qui il botteghino ha fatto scintille. Incassi da capogiro. Ma se i nove miliardi non li ha raggiunti, cinque tondi tondi li ha totalizzati pure il *remake* di *Un paio d'ali* (commedia musicale? E vabbè la differenza non è poi molta) della premiata ditta Garinei e Giovannini. Nell'Italietta del boom fu un successo di Renato Rascel e di Giovanna Ralli, adesso nell'Italia dell'Ulivo e di Maastricht è tornata a piacere grazie alla verve di Maurizio Micheli e di Sabrina Ferilli. Già reclutata, la Ferilli, per la ripresa, l'anno prossimo, di *Rugantino*. Successi, successi. Applausi, applausi. E dire che il musical, agli italiani, è sempre andato piuttosto stretto. Un abito non loro. Prodotto d'oltre oceano, o comunque lontano dai nostri gusti, dalla nostra sensibilità. Frutto indigeribile. Roba da Yankee. Vogliamo un aneddoto? Era il 1951 quando Agnelli, l'Avvocato, forse per dare un po' di lustro alla sua città già capitale d'Italia, importò da Londra per diciotto milioni (sommata non da poco allora) un'edizione tutt'altro che disprezzabile di *West Side Story*. Ebbene alla "prima" all'Alfieri - è episodio autentico - occupate in platea c'erano soltanto le prime tre file. E per giunta di spettatori arrivati da Milano. Altri tempi. Le mode cambiano. I gusti delle nuove generazioni mutano. Non ci si veste più dalla Biki e dalle sorelle Fontana ma da Dolce e Gabbana e impera Armani. Il melodramma non è più il "vizio" nazionale. Al massimo a fare notizia è la "prima" della Scala. E a teatro non c'è più un Gassman capace di fare l'*en plein*. Di Strehler poi si vuol rimuovere persino il ricordo. E allora, via col musical. Il musical; un frullato di musiche, canzoni e danze sufficientemente appagante.

Sbaglio? Leggetevi la definizione su qualsiasi dizionario. Troverete scritto: genere di spettacolo moderno misto di balletto e di canzoni

con una tenue trama narrativa. Moderno, e sia, anche se poi sul termine bisognerebbe intenderci. Circa la vicenda, davvero quasi sempre esile, superficiale come più non si potrebbe. Può fare eccezione *West Side Story* (ma qui s'affacciano due fuoriclasse come Leonard Bernstein e Jerome Robbins), ma osservate gli altri titoli e anche i più famosi. Pensate allo stesso *Grease*, a *Cats* o all'immarcescibile *Rocky Horror Show*, anche quest'anno ritornato con fracasso sulle nostre ribalte, compresa quella del milanese Smeraldo che qualcuno, con enfasi, ha proclamato il tempio del musical in Italia. Con rumore, visto che del lavoro del neozelandese Richard O'Brien si festeggiano i venticinque anni ed ecco dunque per la gioia dei fans il Silver Jubilee Tour. Vai col musical. E se non vogliamo importarlo dall'estero, magari "made in Germany", come suc-

cede in tanti casi, confezioniamolo in casa. E proviamo magari a tradurre canzoni e testi. Anche se qualcuno è pronto a storcere il naso. E dice: non è la stessa cosa. E forse ha ragione. Le avete mai ascoltate in italiano le romanze di *West Side Story* o di *Jesus Christ Superstar*? La strada comunque è aperta. Una decina di anni fa, lanciando una sfida aveva iniziato Saverio Marconi e la sua simpatica Compagnia della Rancia. E fu con cautela. Fu in formato micro micro. Con *La piccola bottega degli orrori*. Andò bene. Tanto che vennero subito *Cabaret* e poi *A chorus line* (gran successo anche nella ripresa di quest'anno), *Cantando sotto la pioggia*. E avanti ancora. Su su fino al fortunatissimo *Grease*. E in prova adesso, mentre si sogna anche *Cabiria*, in prova visto che il debutto triestino è ormai prossimo, ecco *Sette spose per sette fratelli*. Volete che non sia un altro successo visto che i media si sono già messi all'erta? Adesso gli emuli di Marconi e dei ragazzi della Rancia si sono moltiplicati. E non è da pensare solo al messinese Teatro delle Munizioni che ha rilanciato con furore *Jesus Christ Superstar*, o a Tato Russo che mandando in orbita *Masaniello* e *Viva Diego* canta l'epinicio di Napoli. Anziani impresari che prima si dedicavano solo al teatro di prosa sono scesi in pista intuendo che il filone è buono. E persino qualche teatro stabile (quoque tu...) ha tentato l'aggancio. È stato il caso con *Irma la dolce* dello Stabile del Friuli - Venezia Giulia. E lasciamo perdere se non sempre il risultato è stato brillante. Basta pensare a *Can Can* diretto dal pure esperto Gino Landi e per il quale si sono tirati in ballo comici d'area televisiva. Ma pensiamo anche a *Hollywood* di Gianni Togni che peraltro sfoggiava un Massimo Ranieri in gran forma. Applausi, applausi. Successi, successi. Il musical chiama. Pensate sarà in arrivo anche *Evangelio* cantato in tre lingue, in napoletano, latino e italiano, e sarà venduto come uno degli eventi del prossimo Giubileo. Chi se la sentirà di sparargli addosso? Forza Musical! È tempo di omologazione. Le angosce seminate da Kantor o da Pina Bausch appartengono a un'epoca tramontata. ■

A pag. 54, il grande Gene Kelly protagonista (e autore, con Stanley Doren) di uno dei più celebri musical di tutti i tempi, *Cantando sotto la pioggia* (*Singin' in the Rain*, 1952); in questa pag., il manifesto della prima edizione (1961) di *West Side Story*, di Robert Wise e Jerome Robbins, musica di Leonard Bernstein.



dopo Cannes

I sette contro Tebe fra Napoli

Mario Martone e Iaia Forte, rispettivamente regista e interprete di *Teatro di guerra*, raccontano la genesi e il significato di un film che, nato sulle tavole del palcoscenico, sta ottenendo successo di pubblico e di critica nelle sale cinematografiche

di Patrizia Rappazzo

Appena passato dalla passerella francese di Cannes, dove ha presentato con successo di critica e di pubblico nella sezione "Un certain regard" il suo nuovo film *Teatro di guerra*, Mario Martone, il regista napoletano già autore del fortunato *L'amore Molesto*, non ha che da essere soddisfatto del suo lavoro. La stampa estera infatti in questa occasione gli ha dedicato ampio spazio definendo il suo film impegnato e di ottimo livello espressivo e formale.

Giunto al cinema da una lunga e ricca ricerca come esponente di punta del teatro contemporaneo, Martone intreccia nel film in chiave apertamente autobiografica lavoro teatrale, vissuti personali (il suo e quello della sua fidata compagnia dei Teatri Uniti) e racconto cinematografico. Nel film i luoghi sono quelli martoriati della ex Jugoslavia e dei quartieri spagnoli di Napoli, zona degradata ad alta criminalità camorristica dove si sono svolte nel 1995 le prove



e Sarajevo

dello spettacolo *I sette contro Tebe*, messo poi in scena da Martone al Teatro Nuovo di Napoli nel dicembre del '96. Seguendo una logica precisa il regista ha scelto di non mostrare mai le immagini della terra slava ma di evocarla continuamente attraverso la costruzione di una storia che ha al centro il desiderio di un giovane regista napoletano, Leo (Andrea Renzi, alter ego di Martone stesso), di portare in un piccolo teatro di Sarajevo lo stesso spettacolo di Eschilo sulle cui prove è costruita gran parte della sceneggiatura del film. Un testo forte che parla di un assedio e di una guerra fratricida.

Abbiamo incontrato Mario Martone e laia Forte per parlare con loro di *Teatro di guerra* ma soprattutto per riflettere insieme su cosa significa fare oggi un certo tipo di ricerca.

HYSTRIO - Martone, come nasce l'idea di questo film?

MARTONE - Inizialmente sentivo la necessità di colmare un vuoto. Mi ero reso conto di non possedere alcuno strumento di comprensione e di non avere nessun rapporto vero con la guerra che era così vicina a noi. Ho cercato quindi di dar corpo alle sensazioni che provavo e per far questo mi sono rivolto quasi naturalmente al teatro e alla parte più intima di me stesso. Il risultato è stato la creazione di un film nel quale finzione teatrale e guerra si specchiavano una dentro l'altra.

FORTE - Lavorare con Martone significa sempre mettersi in gioco come persona, totalmente. Non a caso infatti nel film, come ricordava Martone stesso, le storie personali rispecchiano le personalità e le storie autentiche degli attori.

H. - A laia Forte il regista partenopeo ha riservato il ruolo della giovane attrice emergente Luisella Cielo, che lascia la compagnia attratta dal cinema (e la popolarità cinematografica di Forte da Libera a L'una e l'altra è realmente crescente).

F. - Il mio personaggio mi piace perché politicamente scorretto. Mi piace il suo coraggio di essere comunque se stessa. E il dialogo che ha con Leo, su questo suo cambiamento, è uno tra i più significativi del film. Aver partecipato a *Teatro di guerra* certo non significa aver scaricato la coscienza rispetto alla mancanza di aiuti veri verso quel Paese, ma almeno sento di aver fatto qualcosa (soprattutto quello che sono in grado di fare) che abbia almeno un senso. Penso che il teatro e il cinema, e in generale tutte le manifestazioni artistiche, abbiano il dovere di partecipare alla realtà concretamente. Il teatro poi dovrebbe divenire teatro civile... In realtà si pensa sempre a grandi cose ma alla fine non ci si impegna mai realmente. Si sente la necessità di uscire dall'indifferenza e fare qualcosa di veramente significativo. La vitalità del teatro di un paese è indice di una società civile.

H. - Si può parlare quindi di film di denuncia?

M. - È un film sul presente che si rapporta alla storia con la "esse" maiuscola.

H. - Pensa che ci siano speranze che qualcosa possa cambiare?

M. - Nel mio film più che di speranza si può parlare di due differenti punti di vista: da un lato di un quadro amaro, immobile e dolente, dall'altro invece l'importanza dell'azione individuale. È questa la vera speranza in una società che non sa più misurarsi con il dolore e sceglie di stare fuori. Ho cercato di rompere questo muro e di rappresentare il vuoto e la tragedia fino in fondo.

F. - La mancata rappresentazione dello spettacolo di Sarajevo è nel film metafora simbolica della crisi più profonda del teatro italiano.

H. - Nella costruzione del film ci sono differenti piani narrativi: la finzione teatrale, appunto, la realtà napoletana, la storia del vostro teatro. Come ha conciliato questi diversi aspetti della grammatica cinematografica?

M. - Mi sono mosso con grande libertà e istintività: ho deciso innanzitutto di filmare le vere prove dello spettacolo, accettando che lo sviluppo del film dipendesse dal loro andamento reale. Sono partito da un canovaccio più che da una sceneggiatura vera e propria e tassello dopo tassello, affidandomi al set stesso, il film si è, come dire, costruito da sé. Non volevo fare un lavoro intellettuale, non sono mai intervenuto, non ho mai ingabbiato nulla, ma partendo da fatti ed elementi teatrali già dati non ho fatto altro che farli scorrere l'uno dentro l'altro con estrema naturalezza.

H. - Il montaggio e le musiche sono state in questo caso molto importanti...

M. - Il montaggio è sicuramente uno degli elementi determinanti. Già durante le prove dello spettacolo vedevo prefigurarsi le immagini che avrebbero poi costituito il film. Operavo già una sorta di premontaggio. In un secondo momento, dopo aver scritto parte della sceneggiatura ho fuso quello che avevo girato con quello che era sulla carta cercando di trovare un certo ritmo. Per quanto riguarda la musica c'è da dire che il film non ha una musica d'accompagnamento ma che essa appartiene ad ogni luogo. Ma comunque i suoni in generale hanno per me una forte valenza comunicativa e combinati con le immagini costruiscono piani espressivi di cui anche il cinema deve tener conto.

H. - Teatro di guerra è quindi non solo un film da guardare ma anche da sentire...

M. - Sicuramente non è un film didascalico. Nel mescolare elementi di finzione con quelli di verità ho voluto parlare alla zona segreta dello spettatore. Sono proprio questi elementi che lo mettono in ascolto, che permettono la costruzione di senso del film stesso. Credo sia importante che il cinema esca dall'appiattimento di una comunicazione autosufficiente di marchio esclusivamente televisivo dove lo spettatore rappresenta solo il terminale e nella quale l'immaginazione sia immobilizzata. In questo caso si produrrebbe solamente noia. ■

A pag. 56, il regista Mario Martone.

pro & contro

Eschilo ai Quartieri Spagnoli: ma il pubblico che ne pensa?

Intrecciando teatro e cinema attraverso la rappresentazione di attori che provano una *pièce* (*I Sette contro Tebe* di Eschilo) e la combinazione di quella con la loro vita fuori scena, mostrando con grande rigore l'evoluzione di un percorso sia artistico che interiore (il regista Andrea Renzi), *Teatro di guerra* conferma le doti squisitamente cinematografiche di un regista nato con il teatro. Giunto al terzo lungometraggio Martone ha forse sentito la necessità di accostare e fare interagire in modo più stretto la sua doppia indole di regista. A ben guardare - e come egli ha più volte riconosciuto - già il suo teatro era cinema *in nuce*, con messinscena nelle quali le immagini del cinema (*Ritorno ad Alphaville*) o le immagini *tout court* trovavano ampio spazio, dentro una costruzione drammaturgica modellata secondo un principio di montaggio.

Se a questo si aggiungono i molti video che a partire dalla metà degli anni Ottanta Martone ha iniziato a girare, si può ben vedere come si sia evoluta la ricerca di una trasformazione della macchina teatrale in dispositivo cinematografico, anche se poi non sarebbe difficile individuare nei primi film (*Morte di un matematico napoletano* e *L'amore molesto*) segmenti o stili costruiti secondo un modello teatrale. Oggi questo meccanismo di scambio trova luogo in un film che a pieno titolo fa parte di una storia di genere o, meglio, di una delle molte forme del dire cinematografico, il "film d'ambiente teatrale". Ma *Teatro di guerra* non intreccia solo la scena e il fuori scena - e il teatro al cinema - ma anche un effetto "documentario" con uno di "finzione": tutte le scene delle prove sono state infatti girate da Martone come "registrazione" di un percorso teatrale che doveva, fin dall'inizio, costituire materiale per un film; tutti i fuori-scena costituiscono il film *oltre* (ma in relazione) con lo spettacolo. Dentro questo meccanismo di scambio il referente contestuale agisce sia come evocazione di quel che accade a Napoli (i Quartieri Spagnoli), sia di quel che accade all'amico bosniaco di Leo, spettatore di una guerra fratricida (come, a suo modo, è quella narrata da Eschilo). Il teatro e la città, la ricerca teatrale di Leo e le riflessioni che da questa partono per sfociare nel loro rapporto con il "reale", il confronto/contrasto fra il suo teatro e quello, istituzionale, di Franco Turco (Toni Servillo), lo scambio fra le due rispettive primattrici (Luisella/Laia Forte e Sara/Anna Bonaiuto) non sono condotti da Martone secondo un principio di esposizione "a tesi", bensì mostrati come elementi che possono trascolorare gli uni negli altri e quasi confondersi nell'incertezza di un percorso (artistico e umano) non lineare, sebbene basato su differenze non sottaciute.

Da ultimo è l'evoluzione dello spettacolo da Eschilo - che ambienta con segni scenografici attuali la sua "parola teatrale" - e quella di Sara come Antigone a costituire l'elemento più affascinante del film. Che, in definitiva, racconta anche la difficoltà di rappresentare la realtà dirompente (la guerra) con gli strumenti dell'arte, cosicché il percorso di Leo ci appare quello di un regista (Martone) che sa interrogarsi sul fare cinema oggi, dimostrando ancora una volta di saperlo realizzare con rigorosa consapevolezza. Marco Pistoia

Tergiversavo. Non ero proprio per niente attratto dall'idea di vedere questo film. Incaricato di riferire a voi lettori, mi decisi: ma, già quasi alla cassa della sala di programmazione, una conversazione colta, còlta al volo, m'attrasse e mi distrasse.

- Comm'è 'sto film? - stava domandando un tale a un amico in uscita.
- Nun ce capisco niente io de cinnema, ma sto film m'è sembrato nu martone -
- Nu martone, dici? Epeccchè? -
- Te ricordi l'Armata Brancaleone? -
- Me ricordo sì -
- Ecco: questo è tutto il contrario -
- Nun ce sto accapì gnente de quello che dici -
- Voglio dire: i 7 di Tebe non sono i Magnifici Sette, tanto per cominciare -
- Il western con Brunner, no? -
- It is. That's it. Aggiungo che Sarajevo non è Laredo... -
- ...e i conseguenti conflitti c'importano poco o punto -
- Già Anghelopoulos, neovincitore (meritato) a Cannes, girò (e con ben altro piglio poetico) "La recita" -
- E questo come se intitola? -
- Teatri de guera -
- Me sa che nun ce vado a vederlo -

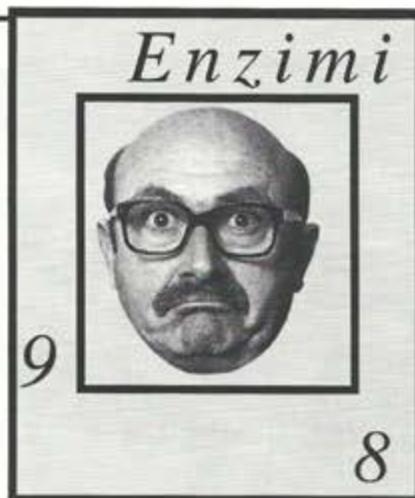
Ero quasi alla cassa. Girai sui tacchi. Riferisco del non visto? Ci sono cose che, anche se non le conosci, le eviti. Perché, per esempio, ben conosci la matrice che le ha prodotte. Orgoglio e pregiudizio? Sarà; sta di fatto che il film in questione è un bel Martone.

Quella che avete letto qui sopra non è una recensione: è una reazione (emotiva) non tanto a un film, quanto a un clima: il maltempo del cinema italiano. La simpatica direzione di questo giornale mi chiede un'opinione più tecnica sul film in questione e mi rassegna ad andarlo a vedere e ad assecondare la richiesta. Martone ha girato un buon bel cattivo film. Il punto è: piace alla Pina? No - e nemmeno a me. La Pina sarebbe la versione da fine millennio della casalinga di Voghera evocata, in anni passati, cioè negli anni in cui il più brutto prodotto della cinematografia nazionale era una commedia, poniamo, di Risi, o di Monicelli. Sarebbe il Pubblico. Che, dal film di Martone, resta escluso. Come dal Rinascente Cinema Italiano Veltroniano - vedi botteghino. L'alternativa cinematografica agli incassi è il capolavoro. Il film di Martone non è un capolavoro - né lo era la sua produzione precedente (o i Cipri e Cocoricò targati Interesse Nazionale). Si parla di teatro, in una forma che, magari, riguarda i teatranti, ma esclude chi non ha mai atteso il quarto in camerino. Questo preconetto sovvenzionato trova in Martone il suo Ronaldo (ma dov'è Ronaldina?). Da cronista, registro la sconfitta in campo. Contro lo squadrone statunitense che, anche nei suoi esponenti indipendenti (vedi *Si gira a Manhattan*, gioiellino della *backstage comedy*) riesce a coinvolgere la platea. Persino Taiwan sa creare il Fenomeno (vedi *The Hoic*, film che ha provocato in me una sorta di coma vigile). Perciò sono contro l'opera di Martone. Quando metterà...Ronaldo in campo (citazione trasversale teatrale) mi ricrederò. Con gioia imparziale. Fabrizio Caleffi



COMUNE DI ROMA
Assessorato alle Politiche Giovanili

Il Comune di Roma ha emesso un bando di concorso per partecipare a **Enzimi '98** che si svolgerà a settembre nella capitale, in un luogo ancora da definire. Questa edizione, così come le precedenti, comprende varie discipline: teatro, danza, musica, fotografia, scrittura, cortometraggi. I termini per presentare le opere scadono il 31 luglio per la musica, il 28 agosto per le altre sezioni.



SELEZIONI

Concorso per la scrittura teatrale

E' riservato ai nati dal 1° gennaio 1963. Occorre presentare un testo in quattro copie mai rappresentato e per massimo cinque attori.

In pratica verranno selezionati testi teatrali che se premiati saranno messi in scena con attori e registi professionisti in una coproduzione che affianca il Comune di Roma con teatri del circuito "off" della capitale. Nella scorsa edizione la selezione (che era riservata a piccoli brani di uno spettacolo) ha avuto un seguito con "Cantieri di Enzimi" e la messa in scena di tre testi all'Argot, al Politecnico e al Colosseo.

Info per avere il bando di Enzimi: 06/57902373 - 06/57902408
www.romagiovane.it

Maggio Musicale Fiorentino



LADY MACBETH NEL DISTRETTO DI MZENSK, di Dmitrij Sostakovic. Direttore Semyon Bychkov, direttore del coro José Luis Basso. Orchestra e coro del Maggio Musicale Fiorentino. Regia di Lev Dodin. Scene e costumi di David Borovski. Luci di Jean Kalman. Con Sergej Koptchak, Stefan Margita, Karen Huffstodt, Jyrki Niskanen, Marina Fratarcangeli, Marianna Kulikova. Prod. Maggio Musicale Fiorentino, Firenze.

Lady Macbeth si annoia. È dura vivere nel distretto di Mzensk, quando non si è tanto storditi dalla fatica nei campi o dalla vodka da non vedere la desolazione umana e materiale tutt'intorno. E lei, che ha la fortuna (o la sfortuna) di non lavorare perché è la moglie del figlio del padrone, si annoia. Non ha neanche prole da allevare: non hanno saputo farne, suggerisce il suocero che neanche tanto di nascosto pensa di sostituirsi al figlio in viaggio d'affari nel letto della bella e insoddisfatta Katerina. Ma lei ha già provveduto e, nel suo letto, ha accolto il rozzo ma sexy bracciante-delinquente Sergej. Naturalmente il vecchio li scopre e loro lo ammazzano. Di qui la rovina e la tragedia. I due adulteri vengono deportati in Siberia e, quando Sergej tradisce Katerina con

LADY MACBETH: amore e morte nella Russia di Stalin

un'altra prigioniera, lei si vendica gettandosi nel fiume con la nuova amante di lui. Cosa c'entri Lady Macbeth non si sa. Il racconto ottocentesco di Leskov non ne fa cenno. Sembra semmai - e l'anno è lo stesso della riscrittura di Sostakovic e Prejs - una variante sovietica de *Il postino suona sempre due volte* con qualche indolenza provinciale alla *Madame Bovary*. Dilungarsi sulla trama di *Lady Macbeth nel distretto di Mzensk* è necessario perché l'opera, scritta nel 1934, fu bloccata per vent'anni dalla censura zdanoviana in Russia («Non musica ma caos» titolava un celebre articolo comparso sulla *Pravda* il 28 gennaio del 1936, probabilmente ispirato dallo stesso Stalin) e, anche oggi, viene messa in scena di rado sui palcoscenici del mondo. Onore al merito, dunque, al Maggio Musicale Fiorentino che ne ha fatto l'opera inaugurale di questa 61a edizione con direttore d'orchestra, regista e scenografo russi (Bychkov, Dodin e Borovski): scelta, forse non casuale, con ottimi esiti di allestimento e di interpretazione della complessa partitura musicale.

La scena è un'unica grande costruzione di legno grezzo a moduli scomponibili che avanzano, arretrano, si alzano e si abbassano a formare, di volta in volta, l'interno e l'esterno della casa padronale o il ponte con campo di raccolta dei deportati nell'ultimo atto. Spazio che si compone e si scompone grazie anche alle luci suggestive e implacabili di Jean Kalman, che vanno anche a illuminare l'orchestra per due volte innalzata a livello del pubblico. Bychkov non risparmia emozioni e non dà tregua allo spettatore mantenendo una drammaturgia serrata e coinvolgente tanto nei momenti di esplosione narrativa e musicale, quanto in quelli più lirici e intimisti. E il coro non è da meno con quel suo porsi in scena con sembianze a tratti "politiche" da Quarto Stato, a tratti folcloriche da festa di paese. Un'americana dell'Illinois, Karen Huffstodt, è Katerina: bella, sensuale, lunga chioma fulva, ha un temperamento attorale e musicale perfetti per il suo ruolo, così come il basso Sergej Koptchak, che è il laido suocero di lei. Meno convincenti i due rivali in amore: uno, il marito, forse perché penalizzato da un ruolo sulla carta importante ma sulla scena infelice (quel che in gergo sarebbe definito una "tinca"); l'altro, l'ex galeotto-seduttore

Sergej perché, nonostante la più che dignitosa prova vocale, non è dotato del *phisque du rôle* tale da rendere credibili passioni travolgenti e plurimi omicidi e suicidi. Dettagli, comunque, rispetto a un allestimento di grande e sobria, ma mai fredda, eleganza che sembra fatto apposta per accogliere e assorbire i furori di una partitura in cui le spigolosità dell'avanguardia si fondono con il recupero mediato della tradizione musicale russa, anche di quella di matrice popolare. Non "caos anziché musica" quindi, ma musica, soltanto musica, bellissima, per raccontare il caos delle passioni umane.
 Claudia Cannella



Un Franco sbiadito salvato dalla regia

Uno delle ragioni dell'immediato successo (1821) in patria del *Freischütz* fu certamente dovuto all'insofferenza del pubblico per l'opera italiana. Diciamola tutta: i berlinesi non ne potevano più di Spontini, della *Vestale* et similia. E andarono in visibilo

appena fu loro offerto un singspiel cantato in tedesco e ispirato a una leggenda di casa (niente antichità classiche d'importazione, ma un bel gotico già in voga prima della Guerra dei Trent'anni quando l'area germanica era potentissima in Europa). Radici dunque profonde, anche se a furia di sopravvalutarle si rischia, come avvertiva Montale, di chiudere *Der Freischütz* in una teca di museo e non capire perché mai sia rappresentato anche fuori dai suoi confini. Ma così ha stabilito il luogo comune, contribuendo all'isolamento.

Di riflesso *Der Freischütz* in Italia è sempre stato presentato con cautela, accompagnato da istruzioni per l'uso, tipo badate che non è roba nostrana, che visitare le contrade infernali del Romanticismo esige uno sforzo da parte dello spettatore. Basta leggere Arrigo Boito quando preparava il pubblico della Scala ad assistere alla prima nel 1872, auspicando che vi andasse "con intelletto vergine e cupido d'ingenuità e meravigliose istorie". Raccomandazioni oggi ardue da valutare, proprio perché non riguardano la musica di Weber, ma la trama del libretto. D'intrecci strampalati il melodramma ne aveva sformati a bizzeffe, non è pensabile che gli spettatori avessero d'un tratto esaurito la loro riserva d'ingenuità. A meno che il problema fosse il coté satanico, magari indigesto ai benpensanti. Vero che è incauto fare affidamento sulle letture dei frequentatori della Scala, ma erano passati più di cinquant'anni da quando Berchet aveva pubblicato *La lettera semiseria...* con le traduzioni delle liriche di Burger *Il cacciatore feroce* ed *Eleonora*, portatori di germi romantico-satanici nella nostra letteratura. Senza contare che nei primi anni Settanta il filone era già esaurito, nel 1863 *L'Inno a Satana* di

DER FREISCHÜTZ di Carl Maria von Weber. Direttore Donald Runnicles, direttore del coro Roberto Gabbiani, coro e orchestra del Teatro alla Scala. Regia, scene e costumi di Pier'Alli. Con Nancy Gustafson, Ruth Ziesak, Hartmut Welker (in sostituzione di Franz-Josef Kapellmann), Kim Begley, Franz-Josef Selig.

accoglienza al *Freischütz*. Come dire: "il Nostradamus della musica moderna" (così definiva Wagner, per altro non ancora rappresentato alla Scala) riconosce in Weber il suo maestro, non vorrei quindi che come gli spettatori hanno fischiato il sottoscritto, debitore di Wagner (tale si considerava), così fischiassero il suo precursore.

Ora la distanza temporale ha appiattito le prospettive e non abbiamo più idea delle tensioni artistiche di allora, una cosa però sembra immutata alla Scala dai tempi di Boito: la propensione al rifiuto da parte del pubblico per qualsiasi opera fuori dalla routine di repertorio. Queste righe non rendono conto della prima del *Freischütz*, quando le contestazioni sono state pesanti, ma della replica del 16 maggio dove, a parte qualche sibilo finale per Nancy Gustafson (un'Agathe un poco sottile di voce), non si sono manifestate particolari insofferenze. Tuttavia le poltrone abbandonate dopo il primo atto, salite di numero dopo il successivo, o gli sguardi vitrei durante gli interminabili intervalli non sono imputabili soltanto alla melensa esecuzione (direttore bolso e orchestra svogliata in nobile gara). Ad aumentare le distanze fra spettacolo e pubblico ci s'è messa anche la Scala che ha fatto recitare quasi integralmente le parti dialogate, e si che d'abitudine tagliava alla grande quelle del *Flauto magico*. Si vede che oggi il teatro milanese è sotto attacco di filologia, speriamo che gli passi oppure che si ravveda dall'inveterata avversione per i sottotitoli. Se davvero fossero inutili, data la grande preparazione degli spettatori, perché allora non abolire i programmi di sala? Tanto gli spettatori sanno già tutto! In tanta amarezza, principalmente dovuta al fatto che *Der Freischütz* mancava dal '55 (quando ne scriveva Montale!) e avrebbe meritato una più curata e migliore riproposta, va riconosciuto il dignitoso livello della compagnia di canto. Brava e spiritosa Ruth Ziesak nelle vesti di Ännchen. Un discorso a parte merita Pier'Alli, firmatario come suo solito di regia, scene e costumi, e unico punto di forza di questa maldestra edizione. Ha trasformato in estremo arioso la costrittiva casa del tagliaboschi, perdendo un poco il contrasto fra alcune situazioni, e forse ecceduto nelle proiezioni diaboliche sul velo del boccascena, in compenso ha invaso il palco con le luci e gli spazi dei quadri di Caspar Friedrich. Ravvivati da un verde tappeto d'erba oppure esasperati da picchi rocciosi fra i quali appare l'ombra di Samiel. Una silhouette degna di Mumau, impossibile da dimenticare. A Pier'Alli un grazie per aver salvato lo spettacolo. Stefano Jacini

A pag. 60, il manifesto originale della prima rappresentazione di *Lady Macbeth* (1934) con un profilo del compositore Dmitrij Sostakovic; in questa pag., il direttore Semyon Bychkov.

B U V E T T E

di Fabrizio Caleffi

Attenzione: eccezionalmente, questa puntata di Foyer s'intitolerà Buvette. Infatti, si svolge al Parlamento. Dall'ufficio di un Onorevole Deputato amico, che mi passa segretamente un grande scoop: la nuova Legge sul Teatro, di cui vi riferisco, cercando di tradurne il senso. Quando leggerete, la legge in questione, dopo ampio dibattito, mentre l'Italia normale si occupa di pallone, sarà approvata.

Il testo della Legge Unica sul Teatro Nazionale nel quadro della Realtà Europea nasce da accordi trasversali tra le forze politiche di governo e dell'opposizione e prevede, accanto all'istituzione di un Ministero della Cinematografia, un Ministero della Musica, un Ministero delle Arti, un Ministero dello Spettacolo Teatrale.

Il Ministro in carica, nominato dal governo, è affiancato da due consulenti, nominati dal Ministro stesso: un consulente di maggioranza e uno di minoranza. Le decisioni operative sono prese poi, per arbitrato, dal Ministro in carica.

It's all true, direbbe Orson Wells.

Compito del Ministero dello Spettacolo Teatrale è di dirigere la vita teatrale nazionale, attraverso gli strumenti legislativi ordinari e straordinari. La proporzione di questi ultimi non supererà in nessun caso il 49% degli interventi globali per la stagione a cui gli interventi si riferiscono.

È tutto vero parola di Orson W.

Il Ministro in carica conferma lo status dei Teatri Stabili esistenti, ma ha facoltà d'istituire un nuovo Teatro Stabile per legislatura; il nuovo Teatro Stabile sarà automaticamente confermato dal Ministro successivo, che dovrà, però, eliminarne uno, che potrebbe anche essere lo stesso in oggetto.

Il Ministro in carica, valutate le proposte del consulente di maggioranza, costituisce un Cartellone Nazionale, comprendente i Teatri Stabili e le altre realtà già operanti sul territorio, assegnando poi agli assessorati cittadini, provinciali e regionali la responsabilità operativa per l'attuazione del cartellone di cui sopra.

Il Ministero in carica stanziava il sovvenzionamento globale del Cartellone Nazionale nella proporzione dell'80% del budget generale per il teatro decretato dalla compagine governativa. Il restante 20% rimane a disposizione del consulente di minoranza, che può attingervi per il 49% previsto dall'ordinamento degli interventi straordinari. Il restante 1% sarà estratto a sorte tra i gruppi esclusi dal Cartellone Nazionale, integrato dalle scelte di minoranza.

I gruppi estratti a sorte costituiscono un circuito denominato Circuito della Sperimentazione Teatrale.

Il teatro a iniziativa totalmente privata potrà operare in parziale autonomia, occupando non più del 16,32% degli spazi di spettacolo esistenti sul territorio e dando vita, in via secondaria, a strutture apposite, che non godano di sovvenzione alcuna, né dallo Stato, né dagli Enti Locali.

Viene istituita annualmente una Lotteria del Teatro, i cui premi sono stabiliti di volta in volta e i cui proventi sono da destinarsi al Fondo di Disoccupazione per il Lavoratori del Teatro.

Accedono al Fondo di cui sopra attori, registi, autori, tecnici, scenografi, drammaturghi, maschere inquadrati nell'Ordine Nazionale dei Lavoratori dello Spettacolo.

Accedono all'Ordine di cui sopra gli operatori che abbiano svolto attività pubblica nello spettacolo per almeno due stagioni teatrali, per un minimo di 18 serate di rappresentazione, nel quadro del Cartellone Nazionale e del Circuito di Sperimentazione; non accedono i lavoratori operanti nelle strutture private, a cui si consiglia la stipulazione di assicurazioni private.

Le strutture teatrali che rientrano nel progetto del Cartellone Nazionale hanno l'obbligo di proporre una novità assoluta europea per la stagione successiva a quella per cui sono stati compresi nel cartellone di cui sopra.

It's all true, oh yeah!

Accedono all'Ordine Nazionale dei Lavoratori dello Spettacolo anche i diplomati delle scuole, accademie e corsi, stage, workshop riconosciuti, nella loro già esistente operatività o all'atto della loro costituzione, da un Giuri di esperti nominati dal Ministro in carica.

humour

È facoltà del Presidente della Repubblica nominare, in numero non superiore a 4 unità per stagione, lavoratori aventi diritto all'iscrizione all'Ordine per chiara fama.

È ristabilito il visto di censura preventivo per le rappresentazioni teatrali pubbliche, che non ha facoltà d'impedire la messa in scena di uno spettacolo, ma di escludere automaticamente, privandolo del visto di cui sopra, lo spettacolo in oggetto dalle previdenze, anche nel caso in cui siano già state stabilite dalle modalità ordinarie e straordinarie previste.

È competenza dell'autorità giudiziaria locale rilasciare il visto di censura preventivo. È prevista la facoltà di ricorso a un Giurì nominato dal Ministro in carica.

Gli utili di esercizio derivanti dall'attività compresa nel Cartellone Nazionale e assimilati sono defiscalizzati al 96,38%.

La retribuzione minima giornaliera per i lavoratori dello spettacolo impegnati in rappresentazioni comprese nel quadro generale del Cartellone Nazionale (quadro A) sono legate al compenso minimo per le seguenti prestazioni d'opera, ripartite per categoria nel modo seguente:

- a) attore = estrazione dentaria con assistenza mutualistica
- b) regista = " " senza assistenza mutualistica
- c) scenografo = sostituzione di pneumatico di automobile di cilindrata inferiore ai 1000 cc
- d) assistenti = prezzo della benzina super (251 £)
- e) tecnici = " " (371£)
- f) drammaturgo = " " (381£) se presente alle repliche
- g) maschera di sala o biglietteria = minimo non stabilito

I compensi di cui sopra sono soggetti a un'iva del 2%.

Si costituisce l'INDI, Istituto Nazionale di Dibattito Interattivo, ente parastatale di osservazione permanente della vita teatrale nazionale, operante in internet.

Si costituisce l'UTIS, Unione Teatrale Italiana Sovrana, ente parastatale che riunisce le strutture direttive di teatri e compagnie e i rappresentanti di categoria, decidendo successivamente in assemblea costitutiva le sue funzioni, che saranno, in ogni caso, consultive.

Si costituisce il PCI, Programma Comune Internazionale, per promuovere il teatro italiano nel mondo; si tratta di un ente autonomo.

Si promuove la FO, Fondazione Operaia, per la diffusione della cultura italiana nelle fabbriche.

Si costituisce la FIAT, Federazione Italiana Autori Teatrali, che riunisce commediografi e drammaturghi, purché viventi.

Si istituisce la SCUOLA QUADRI, programma seminariale di aggiornamento annuale obbligatorio per critici teatrali, della durata minima di una settimana, da tenersi a non più di 60 km dalla sede del giornale o periodico presso il quale il critico svolge la sua funzione.

Si costituisce l'UUF, Unione Umanitaria Finanziaria, associazione no profit per la salvaguardia delle minoranze teatrali, attraverso programmi di prestito a tasso agevolato e programmi di adozione a distanza.

Si istituisce l'ERODE, Ente di Ricostruzione Opere di Drammaturgia Educativa, che si occupa dell'importante settore del teatro per ragazzi.

Si fa obbligo all'emittente pubblica e privata che trasmetta incontri di calcio dei campionati nazionali di serie A e B di inserire, tra i commenti di gioco e le analisi di dopopartita, citazioni tratte dal repertorio teatrale, indicandone la fonte, a scopo promozionale della cultura teatrale generale. Tali citazioni saranno in numero minimo di 3 durante il 90° minuto di gioco e di 6 durante i commenti, le moviole e assimilati.

Il cittadino che invii al Ministero preposto numero 10 biglietti che attestino l'aver avuto ingresso in una sala teatrale riceverà numero 1 tagliando di Gratta e Vinci o similare.

Si avvia il procedimento di riforma della SIAE, Società Italiana Autori ed Editori, di trasformarsi in STASI, Società Teatrale Autori e Simili Italiani, preposta alla tutela dello specifico diritto d'autore teatrale.

Gli articoli della sunnominata legge non sono sottoponibili a referendum abrogativo.

It's all true. O no? ■

Siracusa



Baccanti ed *Ecuba*: uomini e DEI tra rito e vendetta

LE BACCANTI di Euripide. Trad. della Scuola di Teatro dell'Inda. Regia di Walter Pagliaro. Scene di Luciano Damiani. Costumi di Alberto Verso. Musiche di Arturo Anecchino. Coreografie di Gheorghe Iancu. Luci di Elvio Amaniera. Con Paolo Graziosi, Franco Alpestre, Piero Sammataro, Piero Di Iorio, Giuseppe Calcagno, Gabriele Martini, Edoardo Siravo, Micaela Esdra, Maria Grazia Bon, Irene Ivaldi, Tamara Triani. Prod. Inda, Siracusa.

ECUBA di Euripide. Traduzione di Salvatore Nicosia. Regia di Lorenzo Salvetti. Scene di Luciano Damiani. Costumi di Sibylle Ulsamer. Musiche di Paolo Terni. Coreografie di Gloria Catizone. Luci di Elvio Amaniera. Con Valeria Moriconi, Vincenzo Bocciarelli, Rosa Maria Tavolucci, Selvaggia Quattrini, Daniele Griggio, Luca Lazzareschi, Laura Panti, Arnaldo Ninchi, Gigi Angelillo. Prod. Inda, Siracusa.

Un solo autore, Euripide, per due tragedie molto diverse, *Le Baccanti* (rappresentate postume dopo il 406 a. C.) e *l'Ecuba* (rappresentata intorno al 425 a. C.): l'Istituto Nazionale del Dramma Antico le mette in scena quest'anno al Teatro Greco di Siracusa corredandole di "Istruzioni per l'uso" destinate agli spettatori, ossia di seminari tenuti dal regista Walter Pagliaro e Piero Sammataro per *Le Baccanti*, dal traduttore Salvatore Nicosia, da Valeria Moriconi e Annibale Ninchi per *l'Ecuba*. Pagliaro, nel mito delle *Baccanti* individua i segni di una crisi che accomuna l'epoca di Euripide e la nostra: nello scontro fra un dio che si afferma, Dioniso, ed un uomo che non ne

riconosce la natura divina, il re di Tebe Penteo, il regista rappresenta l'emergere di tutto ciò che per noi è "altro", dalle culture extraeuropee con cui conviviamo agli impulsi nascosti nella parte oscura della psi-

che. La Tebe che vediamo in scena è dunque una città moderna ai cui margini si trova però la foresta del Citerone, dove si svolgono i riti misteriosi che noi spettatori possiamo solo intuire dai racconti dei messaggeri; al centro dello spazio scenico si erge un "palazzo di cristallo" che è simbolo del potere ma anche dell'io razionale, prima sconvolto e poi distrutto dal rimorso. Tra questi due poli, la foresta e il palazzo, si consuma la rovina di Penteo ad opera di Dioniso: a loro soltanto Pagliaro riserva l'uso della stessa maschera, segno di un'identità che lega i due cugini - nemici eppure complementari e interscambiabili - e diviene esplicita nelle scene centrali, dove il cacciatore diventa preda e il *macho* che prima irrideva Dioniso per l'aspetto femminile giunge a travestirsi da donna per poter spiare le Baccanti. Qui i temi dell'ambiguità sessuale e del *voyeurismo*, appena accennati in Euripide, sono sviluppati da Pagliaro in modo sin troppo insistito, con un eccesso di esplicitazione simbolica che grava anche le scene finali - tanto più che lo sdoppiamento di Dioniso in diversi *alter-ego* (cantante e violinista, toro e figura alata) non rende con efficacia la sua multiforme e inafferrabile essenza, se si eccettua l'ultima comparsa nelle appropriate vesti di demiurgo-commediante che togliendosi la maschera, si congeda dal pubblico con un inchino.

La chiave di lettura scelta da Pagliaro ci pare sortire il suo esito migliore nelle parti corali, sebbene queste siano molto ridotte rispetto all'originale. Sin dalla parodo infatti le Baccanti sono accompagnate da quattro musicisti e danzatori senegalesi, che con i loro costumi tradizionali e le frenetiche percussioni non solo conferiscono ai canti e

alle danze del coro una straordinaria vitalità, ma comunicano agli spettatori un forte senso di straniamento che nulla ha a che fare con l'abusato "tocco esotico" di tanti allestimenti del passato. In questa raffigurazione dell'estasi dionisiaca, che richiama al tempo stesso la diversità e l'emarginazione degli immigrati nelle nostre città, vediamo invece il frutto di una ricerca tesa a costruire una personale sintesi fra antico e moderno (proprio l'Africa, del resto, fu scelta trent'anni fa da Pasolini per una trasposizione del mito tragico in antitesi con la visione classicista, il progetto di film mai compiuto di cui restano gli *Appunti per un'Orestide africana*). Altrettanto riuscita ci è parsa la messa in scena dell'*Ecuba* proposta da Salvetti, che rinuncia a facili attualizzazioni per conferire una simbolica atemporalità ad una guerra - poco conta se è quella di Troia, del Peloponneso o di oggi - che annulla ogni distinzione tra civiltà e barbarie: nessuna umanità troviamo nel re tracio Polimestore, che uccide a tradimento il figlio di Ecuba a lui affidato, in Ecuba e nelle prigioniere troiane, che non risparmiano né il traditore né i suoi figli innocenti, e neppure nei superbi Greci, che si ergono a giudici degli altri ma da parte loro non esitano a sacrificare sulla tomba di Achille la figlia di Ecuba, Polissena. Solamente quest'ultima, vergine sposa di Ade come Macaria negli *Eraclidi* e Ifigenia nelle due tragedie omonime, incarna quei valori positivi dell'ideale guerriero che Euripide sottrae agli eroi della tradizione (Ulisse e Agamennone, che in questa tragedia non rendono certo onore alla loro fama) per attribuirli alla donna, per di più schiava, che affrontando la morte con coraggio recupera dignità e libertà, commuove e conquista i suoi stessi aguzzini (come testimonia il racconto di Taltibio, il vecchio araldo greco che qui assume le vesti inedite di giovane soldato per meglio rappresentare l'intero esercito). Oltre a valorizzare queste peculiarità del testo euripideo, anche adattandolo alle esigenze moderne, la regia di Salvetti e la traduzione di Nicosia consentono agli attori di sfruttare al meglio le proprie doti interpretative: lo si rileva a teatro e ce ne danno conferma direttamente, al seminario dell'Inda, Valeria Moriconi e Annibale Ninchi. La prima spiega infatti come si sia deciso di comune accordo di accantonare il cliché di un'Ecuba vecchia e debole nella prima parte

del dramma, che mal si concilia con l'Ecuba vendicativa della seconda parte, per creare una figura coerente, sempre vitale e intensa; il secondo ricorda come una traduzione che renda fedelmente gli scarti tra livelli linguistici dell'originale costituisca un aiuto prezioso

per gli attori, messi a dura prova dalle condizioni di recitazione: sia nelle *Baccanti* sia nell'*Ecuba* infatti (sia detto a merito di tutti gli interpreti) le voci non sono amplificate, il che è un pregio non comune tra i più recenti spettacoli all'aperto. *Martina Treu*

A pag. 64, Valeria Moriconi e il coro in *Ecuba*.

da Ibsen a Wilson

E la *Donna del mare* rimase... a terra

Che Ibsen non fosse proprio un autore prediletto da Robert Wilson lo si era capito da molto e non solo per la frequentazione di ben altri territori letterari - giacché il "mago di Waco" molto ha sperimentato, da Müller a Shakespeare, attraverso Gertrude Stein e Virginia Woolf - ma da sua esplicita ammissione. Certo, per chi si ispira alla fecondità produttiva di Balanchine e nello stesso tempo dichiara «io non amo il teatro», un'ulteriore e consimile professione di tiepidezza verso il padre del naturalismo pare una specie di *wit* ad uso degli intervistatori. Ma Bob il Texano non spende a caso le sue parole. Né a caso sceglie i suoi autori. Ibsen scrisse *Fruen fra havet* nel 1888 come un dramma in cinque atti basato sulla privazione di volontà della sua eroina, la donna-sirena Ellida. Nella piena crisi dell'ideologia borghese di fine Ottocento, Ibsen propose una tipologia dell'insofferenza e della ribellione in una "donna di mare", figlia di un guardiano del faro e sposa in seconde nozze al medico Hartwig Wangel. Il dramma si snoda fra l'insoddisfatto rapporto col marito e le due figlie di lui e l'attesa di uno Straniero, figura simbolo della fuga attraverso il mare. Il ritorno dello Straniero e la possibilità di spezzare i vincoli borghesi, spingono Ellida a ribaltare la sua ribellione in accettazione del suo matrimonio. Wilson, che già a Dominique Sanda aveva destinato il dramma, ha voluto fosse Susan Sontag a riscrivere *Donna del mare*, come già aveva riscritto *Alice* nel '93. Emerge un dramma in 17 quadri, stilizzato e rigoroso, fitto di richiami folclorici e di archetipi (le sirene, le foche, il mare) e dominato dalla figura "liquida" di Ellida, natura marina costretta alla terra il cui destino, se pure coincide con la donna ibseniana, rafforza la volontà di autodeterminazione nel rinunciare alla mobilità ed accettare la fissità, lasciandosi aperta la possibilità di fracassare la testa di Hartwig con una pietra, se il desiderio di mutevolezza soverchiasse la scelta della convenzionalità. La scrittura della Sontag è splendida (valga per tutto il XV quadro e la successione incalzante di «Lui dice» che scandisce l'inesistente dialogo di Ellida con lo Straniero), come splendida è l'architettura di Wilson. Scrivere qui dello spazio e della dilatazione del tempo in durata, della rarefazione orientale dei gesti, della moltiplicazione dei piani scenici attraverso l'amplificazione delle voci, dei suoni (lo stridio dei gabbiani e lo sciabordare delle onde incantano proprio per il contrasto con l'astrazione del resto), delle luci, sarebbe una forte tentazione per glissare sulla più cocente delusione che questo possibile - ma non realizzato - capolavoro ha dato: gli attori. Vedere sulla scena l'ancor esile figura dell'aristocratica Finzi-Contini di De Sica, perfetta incarnazione della donna wilsoniana, non consola della sua inadeguatezza vocale, della rigidità dei gesti in luogo della stilizzazione, della durezza linguistica che impoverisce un testo fatto per essere esaltato nella sinteticità antisentimentale. Imbarazza meno la pur incolore interpretazione di Philippe Leroy, adeguato e talvolta in tono nel ruolo del segaligno Hartwig. Più efficace la prova delle giovani interpreti delle figlie (per quanto si soffre ad ascoltare canzoni irlandesi tradotte in italiano massacrate da vocine esilissime), mentre forse più di tanto non era lecito aspettarsi dal volenteroso Ceriani, decisamente il meno wilsoniano di tutti. *Ivan Groznoj Caru*

DONNA DEL MARE, testo di Susan Sontag, dal dramma di H. Ibsen. Traduzione di Paolo Dilonardo. Regia di Robert Wilson. Costumi di Giorgio Armani. Musica di Michael Galasso. Luci di A.J. Wissbard e Robert Wilson. Con Dominique Sanda, Philippe Leroy, Giovanna Bozzolo, Laura Torelli, Umberto Ceriani, Cristian Anzalone. Prod. Emilia Romagna Teatro e Teatro Comunale di Ferrara in collaborazione con Piccolo Teatro di Milano - Teatro d'Europa e Change Performing Arts.

Chiti: piccole grandi tragedie da trafiletto di cronaca nera

COME NAUFRAGHI IN UN MARE DI CITTÀ. OBERON e LORO, due atti unici di Ugo Chiti. Regia di Ugo Chiti. Scene di Daniele Spisa. Costumi di Giuliana Colzi. Con Massimo Salviantti, Dimitri Frosali, Lucia Socci, Andrea Costagli, Giuliana Colzi. Prod. Arca Azzurra Teatro/Comune di Arezzo.

Piccole grandi tragedie da trafiletto di cronaca: anziano pensionato muore asfissiato dal gas della cucina, con il suo vecchio cane. Omosessuale assassinato da ignoti, in uno dei suoi incontri notturni di strada. Epiloghi anche banali, nella loro esemplarità, di esistenze ai margini della società sigillano nei due atti di Ugo Chiti brevi squarci di vite qualsiasi, sommerse dal silenzio dell'indifferenza o del disprezzo nell'universo urbano contemporaneo. Chiti abbandona il suo paesaggio della memoria, quella provincia contadina toscana intrisa di umori arcaici e di venature vernacolari, al centro dei precedenti spettacoli strettamente legati alla formazione e alla crescita degli attori della sua compagnia. E con Arca Azzurra appunto, si riappropria di due atti unici in lingua scritti su commissione qualche tempo fa, e già rappresentati da Paolo Graziosi e da Pupella Maggio. Due storie parallele unite dal tema della solitudine "buffonesca" di due diversità: in *Loro* l'angosciante fotografia di una vita al capolinea mostra un vecchio maestro in pensione che ciabatta e rimugina lamentate, uggioso anche per il suo cane. Lo spelacchiato bastardo ridotto all'immobilità su una poltrona, che facendosi personaggio, inserisce, nello squallor-

re di una cucinetta in formica dell'appartamento di un anonimo caseggiato, lampi di assurdo grottesco, esternando i suoi pensieri in amari quanto beffardi soliloqui, e svelando un'incomunicabilità assoluta con il non amato padrone. Fino alla scoperta finale, quando il vecchio rientra una notte ammaccato dai pugni, rivelandosi per un laido/patetico "guardone" di coppiette. In *Oberon* è la stessa improvvisa intrusione di violenza - scatenata contro i socialmente scomodi - che annienta la vita di quel figlio così strano, difficile da accettare per una madre che pure lo aveva assecondato nei suoi bizzarri travestimenti, ma che proprio nel momento della morte ne rivendica orgogliosa l'identità contro qualsiasi ipocrisia, vestendolo con l'abito più appariscente e amato: quello eccessivo di Oberon, il principe degli elfi shakespeariano, che da ultimo rimarrà fellinianamente a dominare la scena. *Lia Lapini*

Le Comari di Windsor hanno perso l'allegria

LE ALLEGRE COMARI DI WINDSOR, di William Shakespeare. Regia ed impianto scenico di Nucci Ladogana. Costumi di Santi Migneco. Musiche di Domenico Clemente. Movimenti coreografici di Roberto Della Casa. Con Glauco Onorato, Renato Campese, Diana Detoni, Bianca Toccafondi, Pietro Conversano, Roberto Marcucci, Adriano Evangelisti, Elio Bertolotti, Roberto Della Casa, Giuliano Esperati, Giorgio Carminati, Lamberto Consani, Paolo Codato, Francesca Donofrio, Anna Casaleno, Monica Bertolotti. Prod. Compagnia dell'Atto.

Lo spirito farsesco dell'opera di Shakespeare *Le allegre comari di Windsor*, forse unica nel suo genere nella produzione del Bardo, non riesce ad emergere, nella versione portata in scena da Nucci Ladogana, in tutta la sua forza, in tutta la sua potenza critica dei costumi e delle apparenze della società inglese del tempo,

in tutto il suo sottile gioco di intrecci e di metafore. Il brio del testo shakespeariano (che riprende la figura di Falstaff, ormai vecchio ed appesantito, il quale corteggia due donne sposate e viene da entrambe ridicolizzato) si perde in scelte registiche senza innovazioni, in movimenti che non danno ritmo alle situazioni. Il tutto, in una cornice, ovvero la scena fissa che di volta in volta fa da teatro a molteplici ambientazioni, già troppo spesso applicata, che non aggiunge novità alla rappresentazione, anzi le conferisce una certa staticità. Inoltre, gli intrecci secondari si perdono per strada. La caratterizzazione dei personaggi resta pure in superficie, anche se è da sottolineare la buona prova di tutta la compagnia (che in parte è la stessa che lo scorso anno portò in scena, sempre per la regia di Ladogana, *Il mercante di Venezia*): su tutti, da evidenziare l'interpretazione di Bianca Toccafondi, che riesce a dare brio e a disegnare con mestiere la figura divertente, che fa da filo conduttore delle diverse storie, della signora Quickly. Una sottile definizione del personaggio che manca, invece, nel protagonista, Falstaff: ciò nonostante, Glauco Onorato riesce, con la sua presenza scenica e la sua esperienza, a dare un buon tono farsesco alla figura del cavaliere, cui avrebbe giovato, forse, una accentuazione dei toni più amari, come in parte avviene nel finale. *Paola Abenavoli*

Anche l'amore scarnificato a puro calcolo economico

LA BOTTEGA DEL CAFFÈ, di Carlo Goldoni. Regia di Gigi Dall'Aglio. Scene di Armando Mannini. Costumi di Elena Mannini. Musiche di Alessandro Nidi eseguite da Stefano Mora, Paolo Roncroffi e Nicoletta Toschi. Con Eugenio Allegri, Paolo Bonacelli, Celeste Brancato, Gabriele Calindri, Camilla Frontini, Modou Gueye, Paolo Meloni, Cesare Sallu, David Sebastì, Sandra Toffolatti. Prod. Ert/Teatro di Sardegna.

Gioco caricaturale, con un Don Marzio (Paolo Bonacelli) dalle movenze a tratti quasi marionettistiche, sempre un po' bambino viziato e maligno, ne *La bottega del caffè* di Goldoni, produzione Ert (Emilia Romagna Teatro) e Teatro di Sardegna. La

In basso, L.Socci e A.Costagli in *Come naufraghi in un mare di città*, di Ugo Chiti (foto: Massimo Agus).



messa in scena da Gigi Dall'Aglio vive in uno strano equilibrio, forse non del tutto convincente, tra voglia di freschezza, di battuta ilare, in un mondo teatrale di amori, sorprese, trovate comiche, e la tentazione di andare a fondo e svelare l'anima buia, oppressiva, ossessionata dal denaro di quella società (come aveva fatto l'Elfo di Milano qualche anno fa sotto la nera influenza fascinatrice di Fassbinder). La scena, la necessaria piazzetta di Venezia con la bottega e le due case a lato che si fronteggiano, la bisca e l'abitazione della ballerina, riferimenti essenziali nello sviluppo dell'intreccio, è vista sia dalla terra che dal mare, un rovesciamento che è anche svelamento teatrale. Scandiscono lo spettacolo dei piacevoli siparietti musicali (autore l'ottimo Alessandro Nidi) con i musicisti che acquistano anche ruoli muti, vere presenze teatrali. Eugenio Allegri, nel ruolo di Ridolfo, esempio di onesta operosità, vanta un'eccellente presenza scenica. Meno convincente il giovane protagonista, David Sebasti, un Eugenio che continua a sperperare soldi al gioco, dai buoni propositi che durano poco. Trappola è un attore di colore, lo straniero che deve passare attraverso la servitù, i lavori più umili, per imparare le regole di un mondo complesso, dominato dai soldi. Tutti, in qualche modo, fanno i loro calcoli. Anche sull'amore. La seconda parte dello spettacolo avanza tra situazioni più confuse, che trasmettono disordine. Non sono comunque mancati i gratificanti applausi, per una messa in scena nell'insieme fluida e gradevole, e una compagnia ben affiatata. *Valeria Ottolenghi*

Galileo-Brecht: doppio omaggio tra cattedra e circo

VITA DI GALILEO, di Bertolt Brecht. Regia e scene di Michele Del Grosso. Costumi di Giusy Giustino. Musiche originali di Marco Zurzolo. Luci di Riccardo Cominotto. Con Mario Brancaccio, Marcello Colasurdo, Nunzia Antonino, Connie Bismuto, Rosaria Castiglione, Mariagrazia Comunale, Massimiliano Foà, Nicola Goffredo, Angelo Laurino, Emanuele Melisurgo, Anna Nisvoccia, Loredana Piemonte, Marco Rescigno, Franco Silvestri e i musicisti Marco Zurzolo, Vincenzo Ciccarelli, Salvatore Iasevoli, Fabio Clary, Vittorio

Silvestri, Peppe Timbro. Prod. Fond. IDIS Museo Città della Scienza - Coop. Le Nuvole.

Coincidenza non casuale: il padiglione "Galileo" della Città della Scienza di Napoli, in attesa, tra l'altro, di ulteriori manifestazioni per il centenario della nascita del

regia di Cherif

Vive su un iceberg di metallo il Prospero siculo di Scaldati

La *Tempesta* di Shakespeare è opera non facile da rappresentare per le tante implicazioni poetiche, filosofiche ed esistenziali insite in uno dei testi che segnano la fase più alta della creatività del Bardo. La materia dell'opera è leggera come un batter d'ali di Ariel e pesante come le deformità mostruose di Calibano, mitigata dall'uomo nuovo Prospero che ha creduto con le sue arti magiche e alchemiche di poter cambiare uomini e cose. Basteranno una dozzina d'anni, trascorsi in quell'utopica isola, per fargli cambiare idea e riconciliarsi con quel pezzo di mondo che gli era venuto a mancare e che adesso è contenuto in una nave che fa naufragare e che racchiude il fratello Antonio, che l'aveva spodestato del Ducato di Milano,

e tutto il seguito del re di Napoli, Alonso. E occorrono quattro ore e cinque atti - precisamente il tempo-spazio della rappresentazione - perché questa *Tempesta* risuoni come il dramma dell'utopia e delle illusioni perdute, dell'acquistata saggezza con un filo di speranza di pace. Qui invece a Palermo, ai Cantieri Culturali alla Zisa, sono bastate tre ore e mezzo con intervallo, a Cherif, per confezionare uno spettacolo freddo e meccanico, glaciale come la scena di Amaldo Pomodoro che ha ricostruito l'isola di Prospero come un grande iceberg sezionato in sette parti secondo gli stileni puntuti, bitorzoluti, saldati e incavati dello scultore, su cui risultavano innestati tronchi d'albero a forma di conigli allungati, dai quali faceva capolino una grande luna turca racchiudente un sole semovente. Anche i costumi erano di Pomodoro: quelli di Alonso e la sua corte, rosso rubino dai copricapi rinascimentali, cui se ne aggiungevano altri dalle fogge orientali e saracene, in contrasto con le buffonesche figure di Trinculo e Stefano (Giorgio Li Bassi e Giacomo Civiletti) vestiti quasi come due marionette di Schlemmer, impediti spesso nei movimenti per le ingombranti braghe a fisarmonica. Il Prospero di Franco Scaldati, che ha tradotto il *romance* in dialetto palermitano spesso incomprensibile ai suoi stessi concittadini, tutto chiuso nella sua tunica azzurro-cobalto e in un mantello rigido triangolare con impresse sulle spalle lance e tridenti, incedeva come uno Zeus o un guru d'una postazione spaziale, desideroso solo di svelare i misteri della vita e del teatro. Una traduzione quella di Scaldati non pedissequa. Tutt'altro. Piuttosto un adattamento e una reinvenzione dell'opera con i chiari segni della sua poesia che parla di diseredati, di emarginati, di «scalognati pirandelliani» come lui stesso ha affermato. Il suo Prospero dunque è pure Cotrone, un mago che vuole salvare la poesia e che ha accanto Ariel (Melino Imparato) per niente uno spirito etereo, ma un esserino in calzamaglia e capellone da non vedersi il viso, con la schiena fornita di grossi aculei come un anfibio incattivito che aspira solo di potersi librare in aria, libero. E gli è accanto pure Calibano, interpretato qui da un attore di colore (Jean Claude N'Guessan), tutto agghindato di fronde sembra essere quel Venerdì del *Robinson Crusoe*, raggirato, insultato e preso in giro da chichessia. Invenzioni che contrastano con il lento incedere della messinscena accompagnata dalle musiche atonali e struggenti di Giorgio Gaslini, sulle quali si inseriva la voce tenorile, quasi bianca di David Barittoni. Del numeroso cast d'una quarantina di presenze (compreso un coro di 23 elementi) vanno almeno ricordati l'Alonso di Gaspare Cucinella, la pignucolosa Miranda di Aglaia Mora, Vito Savalli, Claudio Stancampiano, Salvatore Lazzaro, Carmelo Vassallo, Claudio Ambrosetti, Nino Ciaravino, Giovanni Martorana. Gigi Giacobbe

LA TEMPESTA, di William Shakespeare. Traduzione di Franco Scaldati. Regia di Cherif. Progetto scenico e costumi di Amaldo Pomodoro. Musiche di Giorgio Gaslini. Con Gaspare Cucinella, Vito Savalli, Franco Scaldati, Claudio Stancampiano, Salvatore Lazzaro, Carmelo Vassallo, Claudio Ambrosetti, Jean Claude N'Guessan, Giorgio Li Bassi, Giacomo Civiletti, Nino Ciaravino, Giovanni Martorana, Aglaia Mora, Melino Imparato. Prod. Teatro Biondo Stabile di Palermo.



In questa pag., la Cooperativa Le Nuvole in *Vita di Galileo*, di Bertolt Brecht.

può. E allora tutti in pista: una semplice scenografia, recante la scritta autografa "Galilei", costituita da una parete scomponibile, rende la messa in scena colorata e circense grazie anche all'apporto delle musiche dal vivo eseguite da due musicisti di diversa formazione (popolare/jazz). I costumi sono ruvidi e polverosi come la superficie dei pianeti cui sono ispirati. Chiusi in essi, in continuo movimento dentro e fuori lo spazio circolare, il gruppo dei venti giovani attori prepara a vista le azioni delle singole scene, proponendo una lettura del testo ossequiosa, attenta a non dissiparne il contenuto stratificato nei suoi aspetti filosofico-politico-pedagogici. Ma la regia, forse troppo ricca di intenzioni, si spinge oltre la regola dell'ortodossia brechtiana, fino alle citazioni di un nuvoloso surrealismo magrittiano, allo scopo di evidenziare la solitudine "siderale" che accomuna il lavoro dell'artista circense a quello dello scienziato. L'attore che interpreta Galileo è infatti anche il Brecht-cantastorie del prologo: un surplus di epicità per uno spettacolo che fonda la sua tesi nel parallelismo tra le figure del drammaturgo tedesco e dell'astrofisico toscano. L'universo poetico dell'uno si fonde all'universo astronomico dell'altro in una sovrapposizione a tratti anche biografica che si arricchisce cammin facendo di suggestivi rimandi, attinti soprattutto dall'iconografia un po' scrostata delle avanguardie di primo Novecento. Ai momenti convincenti si alternano così fasi meno incisive, ridondanti per eccesso di gioco e di idee, forse a scapito di una più epica linearità già tutta drammaturgicamente inventata. *Fabio Pacelli*

Il grande teatro napoletano nel cartellone dell'Edis

DITEGLI SEMPRE DI SÌ, di Eduardo De Filippo. Regia di Luca De Filippo. Scene di Bruno Garofalo. Costumi di Silvia Polidori. Con Gianfelice Imparato, Fulvia Carotenuto, Mario Porfito, Paola Fulcinitti, Lello Radice, Valerio Santoro, Stefania Pelella, Domenico Aria, Fortunato Cerlino, Loredana Giordano, Stefania Di Nardo. Prod. Elledieffe, Napoli.

'NA SANTARELLA, di Eduardo Scarpetta. Regia di Mario Scarpetta. Scene e costumi di Aldo Cristini. Con Mario Scarpetta, Tullio Del Matto, Gianni Ferreri, Michelangelo Ragni, Susy Del Giudice, Pino Brancaccio, Lucia Delle Vedove, Veronica Mazza, Massimo Borrelli, Natalia Cretella, Teodoro Di Bello, Antonella Formisano, Roberta Serrano. Prod. Bruttini s.r.l. e Prospet promozione spettacolo, Napoli.

La stagione di prosa organizzata dall'Edis Calabria con il patrocinio del comune di Reggio Calabria, ospitata al Politeama Siracusa, ha dedicato due titoli al teatro napoletano dei De Filippo, attraversando tre generazioni, da Eduardo Scarpetta a Mario, da Eduardo De Filippo a Luca: *Ditegli sempre di sì* e *'Na Santarella*. *Ditegli sempre di sì*: una commedia in cui Eduardo De Filippo affronta tanti degli aspetti cari al mondo teatrale contemporaneo (la pazzia, la verità-falsità della parola, le convenzioni borghesi), messi in scena rispettando i ritmi propri della tradizione eduardiana. L'impostazione registica di Luca De Filippo lascia che sia il testo del padre a parlare. E la storia di Michele, matto appena dimesso dal manicomio, che costruisce un suo mondo, in cui cerca di creare un'armonia tutta propria, che imbastisce una realtà che non esiste, ma migliore di quella che lo circonda, conserva ancora il suo valore di elogio della follia, che solo al termine si rivela nella sua tragica verità. Anche il cast resta fedele alla tradizione, senza accentuare i toni e senza cercare di replicare ciò che è stato prodotto in passato. La rappresentazione, quindi, è agile e si avvale, soprattutto, di un valido interprete: Gianfelice Imparato che si cala con abilità nei panni di Michele; non cerca l'imitazione, ma rinnova la figura del protagonista. Non cade nella tentazione perico-

losa di caratterizzare troppo "il folle", ma, con misura, ne dà un'immagine vera, svagata e con una straordinaria vena comica. Una storia imbastita su classiche dinamiche da commedia vecchio stile: *'Na Santarella*, di Eduardo Scarpetta, pur mostrando le debolezze di un'opera dalla comicità ormai datata, riesce, comunque, a divertire con meccanismi scenici che ancora funzionano.

La trama è semplice, basandosi sulla "doppia vita" di un maestro di musica, di giorno insegnante nel convento delle Rondinelle, di notte autore di operette. Una doppia vita che è propria anche di una delle sue allieve, apparentemente una "santarella", ma in realtà interessata a godersi la vita. Su questo classico filo conduttore, si imbastisce una serie di equivoci, gags e storie collaterali. Ciò che traspare maggiormente è l'insieme di personaggi ancora molto caratterizzati e tutti incentrati su aspetti tipici della napoletanità: il gagà, il nobile, la sciantosa. Un tipo di comicità, dunque, che già si sporge verso il Novecento, ma che è ancora impregnata dello stile ottocentesco. E Mario Scarpetta, protagonista, oltre che regista, resta fedele alla tradizione del nonno, esprimendo, soprattutto attraverso la recitazione, la grande arte di questa dinastia di attori e autori. Meno in parte Susy del Giudice, nei panni della "santarella". Buone le prove degli altri interpreti, a loro agio in un classico del teatro napoletano. *Paola Abenavoli*

La pulzella Stefania Rocca da Nirvana all'Inquisizione

GIOVANNA D'ARCO DONNA ARMATA. PASSIONE E MORTE IN NOVE STAZIONI, di Luca Fontana. Regia di Walter Le Moli. Spazio scenico di Tiziana Santi. Costumi di Andrea Viotti. Musiche di Nicola Capogrande. Luci di Claudio Coloretti. Con Cosimo Cinieri e Stefania Rocca. Prod. Teatro Stabile di Torino.

Giovanna d'Arco, leggenda e poesia intatta, ancora una volta irradia la sua luce di seduzione attraverso una novità teatrale scritta da Luca Fontana, realizzata da Walter Le Moli e interpretata da Stefania Rocca nel ruolo della prigioniera e da Cosimo Cinieri nella parte dell'inqui-

sitore Cauchon. Lo spettacolo, tratto dagli atti del processo, snodandosi fra prosa e versi, oppone in un dialogo serrato la Pulzella e il suo giudice. Il teatro-documento fluisce attraverso due sole voci e travalica le testimonianze processuali per penetrare più intimamente nello scontro fra due coscienze opposte, fra due culture e due sessi in irriducibile antagonismo.

Chiamata ad un confronto spietato con la Falconetti di Dreyer e la Bergman di Rossellini, Stefania Rocca, interprete di *Nirvana* di Salvatore, avvezza al linguaggio cinematografico, ha tenuto a freno ogni eccesso.

Giudiziosa e altera come una principessa, con una sobrietà e una compostezza che hanno sfiorato la rigidità espressiva, ha asciugato e stilizzato la santa fino a farne un figura astratta, che nel suo viaggio di dolore non si lamenta e non piange: delle emozioni più laceranti lascia intravedere solo rari bagliori. Ieratica, investita da quella santità che nello spettacolo non è mai accennata, la prigioniera affronta il suo accusatore. Questi, che appare addolcito dalle grazie, in questo caso per nulla ruvide della contadina-soldato, tenta di sottrarla al supplizio. L'incontro avviene in uno spazio «crudo e lunare», in una notte nera che avvolge due anime chiuse nella propria solitudine, accentuata dall'incrocio di luci che creano nel loro intreccio effetti di sbarre.

Taglienti, mobilissimi e di grande efficacia sono i chiaroscuri, che investono tutte le stazioni, fino all'ultima, quella dell'ascesa al rogo, invasa da incandescenti riverberi. A servizio della Pulzella l'attrice ha messo la bellezza un po' aspra e modernissima dei tratti del viso, l'eleganza di una figura dallo slancio gotico, una compatta e un tantino monocorde concentrazione interpretativa.

Ma a risultare insufficiente è la sua voce che raggiunge a stento lo spettatore. Né è sempre percepibile quella di Cosimo Cinieri, ottimo attore, che alla fine si spoglia dei suoi costumi per apparire, fumandosi una sigaretta, nella sua vera identità. Applausi fervidi alla protagonista, che nella cristallina acerbità cela un istinto d'attrice che merita d'essere estratto al meglio. *Mirella Caveggia*

Il Borghese di Crivelli veste i panni eleganti di Calindri

IL BORGHESE GENTILUOMO, di Molière. Traduzione e adattamento di Luigi Lunari. Regia di Filippo Crivelli. Scene di Emanuele Luzzati. Costumi di Santuzza Cali. Musiche di Bruno Coli. Coreografie di Claudia Lawrence. Con Ernesto Calindri, Liliana Feldmann, Miriam Mesturino, Luca Sandri, Mimma Lovoi. Prod. Compagnia Torino Spettacoli - Compagnia Mario Chiocchio.

Chissà se Molière avrebbe assolto questo giulivo girotondo, questa impertinenza monellesca, lontana dalla severità delle sue pur esilaranti denunce. E chissà come avrebbe accolto il delizioso e disarmante Monsieur Jourdain di Ernesto Calindri, vestito di innocenza e di incoscienza più che di sgradevole, rampicante furbizia? Probabilmente bene. E magari avrebbe gradito persino il rimescolamento di scene applicato da Filippo Crivelli per dare più immediatezza alla vicenda del signore dotato «di tanti soldi e poco buon gusto» che per farsi gentiluomo ed entrare nella buona società nobiliare assolda un ridicolo drappello di esperti. In fondo, lo scopo del grande Poquelin, - quello di far divertire il Re Sole e la sua corte - è raggiunto anche con questa «fedele infedeltà» di un regista, che con molto spirito (qualcuno ha obiettato anche troppo), ha tessuto uno spettacolo musicale, coreografico, un po' babelico senza blasfemia. Alla riuscita dell'impresa hanno contribuito la presenza del protagonista con la sua carica di energia, e l'impareggiabile apporto scenografico di Lele Luzzati e di Santuzza Cali.

Ernesto Calindri mostra di divertirsi nel gioco grottesco che lo avvolge, prestandosi con puntigliosa precisione e una gioia quasi infantile tinta di stupore e tenera goffaggine. Con espressione ora acuta, ora sorniona, sgambetta ridicolo emergendo fra piume, pennacchi e pon pon. Gran signore, spiega un'eleganza e una dignità forse troppo spiccate per il trombone che impersona, che si vorrebbe più untuoso e meschino. Liliana Feldmann, anche lei esempio di stile in scena, è Madame Jourdain, sempre zittita dal marito. Una statua di *bisquit* tutta verve è Miriam Mesturino e Mimma Lovoi, gonfia di una napoletanità che suscita fiotti di risate fra il

pubblico, è la serva petulante.

Sproloqui turcheggianti, frenesie orientalesche, colori da luna park. Le squisitezze delle note di Lully sono sostituite dalle musiche originali di Bruno Coli. Prendere o lasciare. Ma val la pena di accogliere con riconoscenza quest'opera così com'è, per la sua profusione di spontaneità, di spensieratezza e di continui motivi di sorriso. *Mirella Caveggia*

Macbeth: solo un pretesto per un one woman show

SOLO MACBETH, di Angela Malfitano, da William Shakespeare. Collaborazione di Francesca Mazza. Oggetti in ferro di Paolo Paolizzi. Luci di Tommaso Rossi. Con Angela Malfitano. Prod. Compagnia Angela Malfitano - Associazione culturale Diablogues.

È una scena angolare, ridottissima e semplice, unicamente composta da un telo nero tirato così da formare di fronte alla platea i due lati e il vertice superiore di un triangolo la cui base diventa la prima fila di spettatori. Via, in tal modo, le distanze, Angela Malfitano si spende in una performance dove il lavoro dell'attore prevale con prepotenza su ogni altro elemento drammaturgico. Il *Macbeth* shakespeariano viene stilizzato, ridotto a una drammatizzazione in cui l'attrice muove con abilità tecnica e potenza espressiva da un *Macbeth*, curvo nelle spalle, corroso dall'imperativo della violenza quale unica dimensione per esistere agli occhi di Lady Macbeth, resa, lei, in tutta la sua sfrenata ambizione, trionfante di seduzione maligna, fino a una delle streghe, ingobbita, con tanto di ghigno e fazzoletto legato sotto il mento come una figurina delle fiabe. Entro il cuneo nero della scena, disegnata di atmosfere sinistre da un progetto luci tagliente e deciso, e invasa da sonorità e musiche armonizzate con studio alle situazioni sceniche, Angela Malfitano assicura una validissima prova d'attrice ma non riesce tuttavia a chiarirci il perché scomodi, per la sua performance, il *Macbeth* di Shakespeare poiché lo spettacolo pare nulla di rilevante spostare, o scoprire, o aggiungere al dramma; finisce per assomigliare, piuttosto, ad un acquoso surrogato dello stesso, che si giustifica solo come

strumento dimostrativo della bravura dell'interprete. Con l'appunto - un invito - a chi ha l'arte dalla sua, a rinnovare le parole.
Anna Ceravolo

Macbett secondo Ionesco: reincarnazione di Ubu Re

MACBETT di Ionesco. Traduzione e adattamento di Leonardo Gazzola. Progetto e regia di Marco Guzzardi. Scene e costumi di Annelisa Zaccheria. Con Giovanni Battaglia, Elisabetta Ratti, Claudio Lobbia, Giancarlo Ratti, Fabio Sonzogni. Prod. Teatro Litta, Milano

Quando Ionesco, nel '72, scrive la sua trentesima opera, questo *Macbett* senza l'h e la doppia t («per evitare confusioni»), è accademico di Francia e rappresentato in mezzo mondo. Ma questa sua parodia scespiriana non interessa quanto i suoi testi ormai classici dell'assurdo, per ragioni ideologiche: Ionesco è di destra secondo i veterostaliniani, ha previsto il crollo sovietico, e ciò sembra colpa grave. Così *Macbett* - anche perché la metafora della malattia del potere è piuttosto didascalica - non arriva in Italia; ed è una "prima assoluta" per noi la versione che al Teatro Litta di Milano ha curato Marco Guzzardi, nella traduzione-adattamento di Leonardo Gazzola, scene di impianto brechtiano e costumi arieggianti Leonor Fini di Annelisa Zaccheria, con otto giovani attori che si moltiplicano in venti personaggi. Ionesco considerava il *Macbett* come, da un lato, il testo di un congedo testamentario sui guasti del potere (nella linea de *Il Rinoceronte*), e dall'altro come un ritorno alle origini trasgressive e giocose della giovinezza letteraria in Romania, quando frequentava i dadaisti di Tzara e i patafisici di Jarry. Perché il gioco al massacro del *Macbett* dove si mescolano generali di epoche barbare e gangster del nostro secolo, soldati ruzantiani che muoiono senza sapere per chi e perché, sovrani e regine da operetta che incrociano il corteo della miseria universale, tutto questo discende direttamente dall'*Ubu Re*. Guzzardi ha fatto bene, anzi benissimo, a rompere la rigidità politica del testo per dare libero corso ad una fantasia parodica evocante la farsa immortale di Jarry, col che ritroviamo l'humour noir Ione-

Con Paolini a ritmo di rap nella galassia pedemontana

BESTIARIO VENETO. PAROLE MATE, ideazione e interpretazione di Marco Paolini da testi di autori vari. Prod. Moby Dick-Teatri della Riviera.

L'arte di cercare parole per imparare a dirle, prima che a scriverle, è una prerogativa dei poeti autorevoli, di coloro - cioè - che a dispetto del tempo, al pari degli antichi sapienti, sono i depositari di una lingua densa di significati segreti. Allora, per ritrovare le radici perdute di un territorio nel quale si sono sedimentati gli umori di uomini, di bestie, di esseri vivi, forse occorre guardare fin dentro al cuore, fin dentro alle nervature delle parole già dette. Lungo tale traccia si è posto con determinazione Marco Paolini, progettando, con il prezioso apporto dei meravigliosi artefici della Moby Dick-Teatri della Riviera, un'articolata indagine sulle matrici culturali di una terra inquieta, di uno strano angolo del mondo sul quale sono puntati con insistenza i riflettori dell'informazione. C'è il rischio che altre parole, estratte dalla cronaca, finiscano per ingabbiare i mille campanili del Nord-est in una rete di stereotipi e di luoghi comuni. Facendo leva sulla sua caparbia curiosità, Paolini ha scelto d'interrogare senza prevenzioni filologiche l'ampia biblioteca di cantori e narratori delle Venezie, per disegnare mappe, per distillare umori, delimitando di volta in volta in modo soggettivo i confini di un'identità impossibile. Dopo l'esordio, qualche mese fa, a Mira, *Bestiario veneto* approda, con il sottotitolo di *Parole mate*, al Teatro Comunale di Treviso, dove una sala affollata, esaurita in ogni ordine di posti, ha lungamente applaudito l'artista trevigiano, che da parecchio tempo non si esibiva nella sua città. Se nella fase d'avvio erano già emerse con forza le interrogazioni sulle modalità migliori per raccontare la vita di città, divenute iriconoscibili sull'onda della modernità, per descrivere il contorto rosario di paesi abitati da uomini assopiti in un improvviso benessere, stavolta dallo spettacolo di Paolini si sprigiona un canto aspro, che affonda la lama dell'ironia nel ghiaccio dell'indifferenza. Fin dall'inizio, sostenuto da un ritmo musicale country-rap, il bravo fabulatore traccia con efficacia la pianta di quella «galassia pedemontana» che è attraversata dalla linea degli ossari dei caduti e solcata da un incrocio di fiumi importanti quanto sconosciuti. Appaiono i contorni di contrade fin troppo note, affiorano i nomi dei protagonisti e dei comprimari di uno sviluppo impensabile, si precisano situazioni e vicende, spesso prese a prestito da aree linguistiche limitrofe. Con l'aiuto di quattro splendidi musicisti, il chitarrista Fabio Furlan, il violinista Stefano Olivani, il contrabbassista Lorenzo Pignattari, il percussionista Fabio Bonso, Paolini trasforma le parole dei suoi poeti in canzoni ritmate, inventa una cantilena narrativa che raccoglie sonorità popolari italiane e straniere, recupera il blaterare delle radio locali e, soprattutto, dilata oltre l'inerzia della retorica stilistica il significato dei versi. Accanto a Giacomo Noventa, a Romano Pasutto, ad Ernesto Calzavara, a Federico Tevan, a Comisso, Marin, Corona e all'indispensabile Meneghello, spicca stavolta la presenza di Andrea Zanzotto, cantore esemplare di una lingua-mondo scagliata fuori dalle remore del tempo, motore di un viaggio alla scoperta del bestiario che si agita nella terra dei mausolei. Quasi con il gusto di chi sa perdersi nel labirinto del proprio ragionare, Paolini coniuga gli spunti tratti dalle proprie passioni letterarie con la necessità crescente di scoprire dentro la voragine della memoria le voci in grado di spiegare le metamorfosi di un universo piccolo, frammentario nella sua caparbia vocazione a giudicare gli altri, i «foresti», e insieme grande, immenso quanto più composito e variegato. Perciò appare naturale che Paolini evochi, proprio qui nella capitale della Marca trevigiana, le fobie contro i diversi; dal soffitto cala giù una panchina, che lo zelo eccessivo di qualcuno ha divelto dalla sua modesta funzione: quella panchina resta sospesa nel vuoto, e volteggia come l'inesauribile racconto di Marco, svelando agli spettatori che esiste ancora, nonostante la caduta dei miti e degli ideali, un intreccio fra utopia e impegno, che sussiste ancora la possibilità di coniugare i sogni più segreti con le incongruenze della quotidianità. Il bestiario della «galassia degli ossari» rinnova, perciò, la certezza che vi sia un intervallo fra realtà e sensibilità, fra azione e pensiero, fra essere ed apparire: il che significa, forse, che oggi più di ieri l'esercizio della libertà impone anzitutto una responsabilità nelle scelte. Ancora una volta, senza lasciarsi distrarre dagli esaltanti risultati della propria avventura artistica, Marco Paolini ricomincia da zero, per suggerire sottovoce che forse, prima di parlare, occorra imparare a leggere. Carmelo Alberti

schiano alle frontiere dell'assurdo. Alla fine della tragicomica farsa *Candor*, uomo qualunque, un Berenger che ha perduto gli ideali, si siede sul trono insanguinato di Macbett e lo spettatore sa che la catena infernale continua. La visione onirico-grottesca di Guzzardi, in un affastellarsi di temi della patafisica, dell'assurdo e del Grand Guignol, ha un ritmo spedito e spiritoso, con belle *trouvailles* come le sambe di corte, la foresta di fiori colorati da prestidigitatore, le streghe in guepière, le ubuesche bestialità di re Duncan, la metamorfosi di Lady Duncan in Lady Macbett, gli ubriachi del banchetto fatale, l'intronizzazione del figlio di Banco candidato alla nuova tirannide. Fra i migliori in scena - Giovanni Battaglia, Claudio Lobbia, Giancarlo Ratti e Fabio Sonzogni che, Macbett - spicca per verve la Lady di Elisabetta Ratti. Ugo Ronfani

E prima dello spettacolo una puntata a bassetta

LA BISCAZZIERA, di Susanna Centlivre (ca. 1670-1723). Adattamento e traduzione di Nicholas Brandon e Bruno Cereseto. Regia di Nicholas Brandon. Scene di Guido Fiorato. Costumi di Bruno Cereseto. Musiche di Bruno Coli. Con Carla Peirolo, Enrico Campanati, Consuelo Barilari, Lisa Galantini, Veronica Rocca, Mariella Speranza, Pietro Fabbri, Emanuele Maria Basso, Alberto Bergamini, Bruno Cereseto, Giammarco Ghirardi, Aldo Ottobri, Nicholas Brandon. Prod. Teatro della Tosse, Genova.

Ancora una volta il Teatro della Tosse tenta la strada del teatro ludico ed ottiene il favore del pubblico fornendo un prodotto medio. La trovata sta nell'aver collegato lo spettacolo ad un gioco d'azzardo, la bassetta, che gli spettatori possono giocare davvero ma con *fiche* finte, maneggiando le carte disegnate da Emanuele Luzzati. Il tavolo verde è allestito nel foyer ed è aperto sia un'ora prima dell'inizio dello spettacolo sia durante l'intervallo. Intorno ad esso si incontrano i personaggi della commedia: la biscazziera lady Gadente e il suo eterno spasimante lord Valente (i bravi Carla Peirolo ed Enrico Campanati), la coscienza puritana incarnata da lady Lucy

(Consuelo Barilari), signore patite della bisca come la moglie di un droghiere (Veronica Rocca), ufficiali di marina, nobili, servi, brillanti signori. Il pubblico si mescola a loro, impara le regole del gioco e ben presto il tavolo verde si riempie di api che non si staccano più. Allo scadere del tempo, gli attori invitano il pubblico a raggiungere la sala ed inizia lo spettacolo vero e proprio, che ha qualche motivo di attrazione ma finisce per assumere meno rilievo di ciò che lo precede. La commedia in sé ha il pregio di far riscoprire una drammaturgia poco conosciuta e le sue tematiche protofemministe, fra cui brilla il personaggio di una scienziata, di cui Lisa Galantini interpreta l'anticonformismo. La consueta trama del tris di innamorati divisi dal ceto, dai genitori e dalla sorte, si svolge intorno al tavolo verde della bassetta per arrivare al sospirato lieto fine. Molto indovinata la scena che riproduce una scacchiera variopinta, dove si aprono botole e nascondigli, ma che diventa anche, secondo la necessità, il gigantesco tavolo da gioco o l'interno delle stanze dove si svolgono le azioni. Meno riuscita la regia, che indugia su troppe canzoni, inserite in un testo che non ne prevede né ne giustifica la presenza. Eliana Quattrini

Provocatoriamente classica la *Cantatrice* di Ionesco

LA CANTATRICE CALVA, di Eugène Ionesco. Regia di Massimo Navone. Scene di Fabrizio Palla. Con Gianna Breil, Roberta Nanni, Marco Morellini, Paolo Pierobon, Vincent Bendon, Rachele Trotti. Prod. Bendon.

Prolungati, meriti applausi salutano questo spettacolo davvero riuscito. Alla ribalta, a ringraziare, una compagnia giusta, affiatata: la signora Smith, persin dolorosa nel suo vaniloquio, nell'interpretazione generosissima di Gianna Breil, il pompiere, caratterizzato con calibrata caricatura, di



Bendon, la prima severa poi trionfante avvenenza della cameriera di Roberta Nanni, di cui il cinema europeo, memore dei suoi gloriosi trascorsi, da Morgan a Signoret, dovrà servirsene, l'imparrucato, autoironico, misuratissimo Pierobon, con Morellini e Trotti a indovinare tutte le "marcature" dei personaggi, giocati a uomo (e donna) e a zona (in uno spazio scenico che non ha spazio per il contropiede e il controttempo) secondo lo schema vincente di un Navone che dirige alla Gigi Simoni, valorizzando le individualità per una serata di buon teatro.

Ionesco, oggi, è un classico o una provocazione? Provocatoriamente classico, il Gran Rumeno rumina parole per un copione adeguato a catturare anche platee abi-

In questa pag., in alto, Pietro Fabbri e Carla Peirolo ne *La Biscazziera* di Susanna Centlivre (foto: Publifoto); in basso, una scena della *Cantatrice calva* di Ionesco, regia di Massimo Navone.



tuate a *Striscia la notizia* e a *Quelli che il calcio*, infilando intelligenza in tasca al pubblico come il profilattico nel portafogli del gaudente e nella *pochette* della sbarazzina. Così il pubblico copula teatro senza timore: far bene teatro fa bene al teatro.

La regia fa senza strafare, gli attori dribblano il testo con disinvoltura. Si leggano, volendo, allarmi pinteriani nella trama ioneschiana, si leggano, volendo, micidiali cinismi alla Cioran negli aforismi mitragliati dalla compagnia secondo le intenzioni dell'autore. Resta la sensazione di un spettacolo servito *fast*, ma di gusto *slow food*, senza sensazionalismi, che piace definire medio in un panorama che vede troppo spesso la mediocrit  spacciata per "gran classe" e troppo raramente parte dalla professionalit  per azzardar arte e azzeccare temi e toni. Questa formazione non rischia, probabilmente, candidature ai premi Ubu, ma si aggiudica lo Ionesco *award* - e Ionesco non   da meno di Jarry, del quale pu  considerarsi nipote. Premiata al botteghino prima e in camerino dopo (anche questo non   cos  frequente) pu  ben dirsi soddisfatta. Ripetuto che, qui, tutti gli attori sanno quello che stanno facendo e come lo stanno facendo, un'ultima nota a margine, davvero marginale, ma doverosa, se la nostra funzione "critica" (con virgolette tipo baffi di Duchamp in faccia alla Gioconda)   di sezionare il capello (della cantatrice calva) in quattro: se la scenotecnica deve limitarsi al trovarobato, inutile "palleggiare" a centrocampo e microbizzare meccanismi alla Ronconi/Palli. Per digerire i sapori di questa cena teatrale e metabolizzarli in un buon funzionamento intestinale dell'ormai connaturata pigrizia dello spettatore... Falqui, basta la parola. La pubblicit  del celebre confetto  , pi  o meno, contempo-

anea del testo in questione. Ma Ionesco, fuori dalla Storia per scelta e dentro la Storia del Teatro per merito, non ha bisogno di confezioni banali per sottolineare la critica della ragion pura e della banalit  spuria. Niente sedie, siamo inglesi (alla *Mr. and Mrs. Smith*). *Fabrizio Caleffi*

Immutato incanto della Gatta di De Simone

LA GATTA CENERENTOLA, favola in musica di Roberto De Simone. Regia di Roberto De Simone. Scene di Mauro Carosi. Costumi di Odette Nicoletti. Orchestra della Compagnia Media Aetas Teatro. Direttore Renato Piemontese. Con Marco Brancato, Marina Bruno, Rosaria Carli, Annamaria Colasanto, Raffaello Converso, Elisabetta D'Acunzo, Edi Feleppa, Maria Letizia Gorga, Carmela Hauber, Giovanna Maurillo, Paolo Panaro, Giuseppe Parisi, Maria Grazia Schiavo, Filippo Sica, Patrizia Spinosi, Virgilio Villani e con la partecipazione straordinaria di Rino Marcelli. Prod. Media Aetas Teatro.

  una bellezza quest'opera, un vero miracolo. Anche a distanza di pi  di vent'anni, conserva tutta la sua luminosit , l'energia vibrante, l'eleganza finissima che ne ha fatto uno degli spettacoli pi  singolari del nostro teatro. Sono cambiati gusti e linguaggi, ma la favola in musica uscita da un'impennata del genio di Roberto De Simone e andata in scena al festival di Spoleto nel 1976, anche in questa riedizione continua a dispensare con affettuosa generosit  frammenti scintillanti di una realt  antica e unica al mondo, quella partenopea, l'incontenibile vitalit  di un'anima

popolare che distilla con naturalezza suono, gesto e parola facendone pura essenza teatrale.

Tratto da un'antica favola napoletana riportata da Giovanni Basile nel suo *Cunto de li cunti*, questa elaborazione scenica di una storia a tutti nota, ha il suo perno nella famosa scarpina, sim-

bolo di riscatto dalla miseria e dall'emarginazione sociale, sogno denso e fragilissimo vagheggiato dalle popolane di una Napoli cinquecentesca.

Lo sviluppo del racconto trova spazio in una scenografia che fra ambienti popolari, borghesi e aristocratici, si staglia come una visione architettonica, ricca e sontuosa, gonfia di suggestioni barocche. Tutto, nelle tre ore di spettacolo, merita attenzione. Le musiche, che trovano ispirazione e linfa nella pi  schietta tradizione napoletana: i cori, incontri o fughe di voci come gioco d'onde, ora taglienti e scanditi, ora cullanti e ipnotici; le voci soliste, piene di calore e di profondit , anche se oscurate a tratti da un'orchestra troppo prorompente; le coreografie, legate da vigore e morbida armonia; la spigliatezza della recitazione (certe scene sono di una comicit  cos  densa da fare scoppiare in risa anche chi non capisce una parola). E suscitano divertita meraviglia il prodigioso senso del ritmo, quasi un palpito cardiaco che d  respiro e vita all'insieme, i costumi resi sfarzosi e sfiziosi da una fantasia deliziosamente nutrita di ironia, buon gusto e intelligenza teatrale, il gusto finissimo dei colori dalle calde tonalit  naturali, esaltati dai tocchi vermigli, dorati e dai bianchi perlacei con accostamenti ai pittori del Seicento napoletano. E infine merita una citazione l'esaltazione della bellezza muliebre che, nell'ormai classica scena delle lavandaie, raggiunge risultati di straordinaria efficacia. *Mirella Caveggia*

E il capitano di Pirandello si mise a parlare triestino

L'UOMO, LA BESTIA E LA VIRT , di Luigi Pirandello. Regia di Giuseppe Emiliani. Scene e costumi di Graziano Gregori. Musiche di Massimiliano Forza. Con Giuseppe Pambieri, Lia Tanzi, Nino Bignamini, Maurizio Sold , Roberta Bobbi, Alberto Fasoli, Stefano Panzeri, Romita Losco, Silvana Bosi. Prod. Teatro Carcano F.M.N..

«Una tragedia nella farsa»: cos  Pirandello defin  *L'uomo, la bestia e la virt *, da lui scritta nel 1919 per la compagnia di Antonio Gandusio; in questa frase   racchiusa, probabilmente, la chiave di lettura scelta da Giuseppe Emiliani per

In questa pag., Lia Tanzi e Giuseppe Pambieri in *L'uomo la bestia e la virt * di Luigi Pirandello, regia di Giuseppe Emiliani.



mettere in scena la *pièce*. La tragedia è quella della signora Perella, che - frustrata dai tradimenti del marito (un rozzo lupo di mare) - si consola tra le braccia dell'insegnante del figlio. Un'inaspettata gravidanza, che rischia di frantumare l'impuntabile facciata dietro cui è celata la tresca, fa scattare il meccanismo della farsa. Machiavelliche e farsesche si rivelano infatti le manovre del professore, per far sì che il capitano - in una breve sosta in porto - non si sottragga ai suoi doveri coniugali, dando plausibilità all'unica menzogna che possa salvare la rispettabilità della signora... Emiliani ha affidato i ruoli dei protagonisti a una coppia di attori preparati ed esperti: Lia Tanzi e Giuseppe Pambieri. Innegabile il loro impegno interpretativo: calati in schemi pirandelliani, ansiosi e nevrotici all'inizio, passano poi a un diverso registro, che li vede (soluzione auspicata dallo stesso autore) maschere espressioniste in un grottesco cabaret, che rischia a volte di cadere nel fumettistico. Ricorrendo al dialetto triestino (che toglie ogni dubbio sull'ambientazione, indefinita nel testo), Maurizio Soldà dà vita in modo limpido e divertente al capitano, aggiungendo alla terribile grettezza della figura, qualche tratto di simpatia. Applauditi pure la burbera cameriera di Silvana Bosi e il resto della compagnia. Di notevole impatto la scena di Gregori: basata apparentemente su un classico interno borghese, si schiude improvvisamente a una dimensione simbolico-visionaria. Così le enormi ante di un armadio si aprono a invadenti sguardi indagatori e ad un *tableau vivant* che chiude il primo atto rimandando a virtuose maternità pittoriche. Altri siparietti sottolineano punti nodali del *plot*, prima del finale consolatorio, che però Emiliani vuole mosso da un vento che spalanca le porte della dimora borghese, scuotendone - come la corrosiva ironia dell'autore - segreti e perbenismo. *Ilaria Lucari*

Pirandello rinnovato dal tocco di Ducroux

L'UOMO DAL FIORE IN BOCCA, di Luigi Pirandello. Regia di Hervé Ducroux. Scene e costumi di Carlo Serafini. Coreografie di Simonetta Alessandri. Musiche di Andrea

Polinelli. Con Natale Russo, Hervé Ducroux, Alessandra Grimaldi, Andrea Polinelli, Gaia Bastregghi, Zsolt Elek. Prod. Antares.

Lo sapevate? Pirandello non è il cantore della fredda ragione, della noromizzazione dell'uomo, delle vane pulsioni verso l'ignoto, dell'entropia cerebrale. No. È il cantore del lirismo, della spinta alla vita, del dispiegarsi emozionante della lotta al non-senso. Lo racconta nella sua bellissima lettura Hervé Ducroux.

L'ambientazione cade in uno scenario irrealista, tra una garza che vela il retroscena e la proiezione insistita di diapositive di silenziosi orologi onirici (un po' Mirò, un po' Odillon Redon). Alla realtà fanno cenno solo un tavolino da caffè in prosenio e un orologio, che, insegna Kraus, rende illusoriamente più lungo il tempo breve dell'azione e della vita. Fra quadranti e lancette, l'incontro alla stazione tra l'uomo dal fiore in bocca - un misurato, disincantato e dolcissimo Hervé Ducroux - e il signore con la valigia - uno straordinario, poeticamente magistrale Natale Russo, marionetta afasica dei luoghi comuni nel mondo della fretta inutile e indaffarata - è lo scontro del dolore (questo sì pirandellianamente "classico") con la fredda indifferenza del tempo lineare della società borghese, fatta di affannati orari, istanti trascurati, ritardi, treni rincorsi e perduti. All'appuntamento con la Signora in nero, però, non si può mancare. Così i giorni, le ore, i minuti, cadenzati da pietà barocche e pantomime da Pierrot, inchiodano il *raisonneur* ad un approdo lirico originalissimo e sorprendente. E dopo tanto Pirandello, riuscire a stupire con straziata commozione è un non trascurabile traguardo. Molti applausi, tutti meritati. *Valeria Carraroli*

Deportato a Dachau l'usuraio Shylock

IL MERCANTE DI VENEZIA (A DACHAU), di William Shakespeare. Regia di Luciano Leone. Scene di Fabio Sottili. Costumi di Renata Fiorentini. Musiche di Stefano Zuffi e Ombretta Franco. Con Guido Ferrarini, Aldo Sassi, Alessandra Cortesi e gli allievi della scuola di teatro Dehon: Claudia Aldrovandi, Marilena Calza, Elisabetta Di

Cesare, Enrico Destro, Elisa Duca, Anna Fanelli, Andrea Filippini, Umberto Fiorelli, Viviana Cannizzo, Laura Gramuglia, Oliver Indri, Vincenzo Manna, Stefano Masotti, Alberto Musiani, Maria Rita Reggi, Emanuele Roda, Andrea Schiavi, Lorenzo Spiri. Prod. Teatro Aperto/Teatro Dehon, Bologna.

Campo di concentramento a Dachau. Nella nebbia tre SS in uniforme grigia e anfibi scrutano l'orizzonte. Uno dei tre militari si chiama Antonio, è il mercante di Venezia che, in attesa del prossimo convoglio di deportati, si interroga sulla propria tristezza. Inizia così lo spettacolo che chiude la stagione del Teatro Dehon di Bologna.

Va subito detto che ambientare *Il mercante di Venezia* a Dachau rappresenta un azzardo interpretativo considerevole. Purtroppo il regista Luciano Leone non tiene presente alcune evidenze storiche, minando così alla base l'impianto della messa in scena. Ad esempio risulta inverosimile che l'usuraio Shylock deportato a Dachau, i cui beni si suppone siano stati confiscati dai tedeschi, possa fare un prestito al mercante Antonio, suo aguzzino e ancor più inverosimile appare quindi la libbra di carne con cui l'ebreo chiede di essere risarcito.

La scenografia essenziale di Fabio Sottili - una piattaforma con scalinata stagliata su panorama bianco - conferisce allo spettacolo un'unità stilistica non altrettanto riscontrabile nelle scelte costumistiche. L'intera compagnia capeggiata da Guido Ferrarini, misurato ed essenziale nella parte di Shylock, affronta con serietà e impegno questa originale rivisitazione shakespeariana. Vanno evidenziate le buone interpretazioni di Aldo Sassi, che conferisce al suo Bassanio un tono autoritario con intriganti accenti moderni, e di Alessandra Cortesi, una sensuale Porzia negli abiti e nelle movenze della *femme-fatale* di regime.

Completano il cast i giovani attori della scuola del Teatro Dehon, tra i quali meritano una segnalazione particolare Claudia Aldrovandi nel ruolo di Nerissa e Laura Gramuglia nel ruolo di Jessica. Calorosi e prolungati applausi finali da parte di un pubblico curioso e attento. *Matteo Tarasco*

Monicelli fa esplodere la bomba Woody Allen

UNA BOMBA IN AMBASCIATA, di Woody Allen. Traduzione di Masolino D'Amico. Regia di Mario Monicelli. Scene di Franco Velchi. Costumi di Ludovica P. Leonetti. Musiche di Matteo D'Amico. Con Geppy Gleijeses, Isa Barzizza, Carlo Croccolo, Debora Caprioglio, Mario Ventura e altri nove attori, più il cane Pippo. Prod. Giftesse Spettacoli - Teatro Biondo di Palermo.

Gleijeses di allestire per la prima volta in Italia, a trenta e più anni dal battesimo nuvoiorchese, *Don't drink the water*, meglio conosciuta con il titolo della versione cinematografica *Una bomba in ambasciata*. Monicelli si è preoccupato innanzi tutto di conservare alla paradossale vicenda l'indispensabile clima d'epoca, essendo la com-

Estimatore e amico personale di Woody Allen, che lo ricambia di pari simpatia, il famoso regista cinematografico Mario Monicelli ha di buon grado accettato l'offerta di Geppy

media ambientata nell'ambasciata americana di un imprecisato Paese dell'Est europeo nel pieno della "guerra fredda" in atto tra l'Occidente e l'Unione Sovietica con relativi satelliti.

Ad accendere la miccia dei giochi pirotecnici in cui si compiacque allora quasi esordiente Woody Allen è l'insipienza di un turista americano sorpreso con moglie e figlia a scattare fotografie nei pressi di un misterioso "obiettivo strategico". Per sottrarsi all'arresto, lo sprovveduto quanto arrogante Walter Hollander trova rifugio nella extraterritorialità della sede diplomatica del suo Paese, improvvidamente affidata dall'ambasciatore, richiamato altrove da un importante affare petrolifero, al figlio picchiatello Alex. Geppy Gleijeses rimanda simpaticamente i tic e i disarmanti candori di un velleitario figlio di papà che Woody

Allen aveva ritagliato meticolosamente sulle sue stravaganti doti di interprete, assecondato dall'exasperazione farsesca che Carlo Croccolo presta al bottegaio burbanzoso, alla cui moglie con irresistibile vocazione casalinga dà simpatico smalto Isa Barzizza. Degna figlia di cotante coppia è la svanita Susan che, con la mediazione interpretativa di Debora Caprioglio, trova l'anima gemella nello scombinato figlio dell'ambasciatore. Tra i dieci interpreti c'è posto anche per uno scodinzolante cagnone che movimentata i finali sia del primo che del secondo tempo. *Gastone Geron*

L'anatra di Marino ha un altro sapore

L'ANATRA ALL'ARANCIA, di William Douglas Home nel libero adattamento francese di Marc Gilbert Sauvajon, versione italiana di Nino Marino. Regia di Patrick Rossi Gastaldi. Scene di Alessandro Chifi. Costumi di Mariolina Bono.

Consulenza musicale di Mauro De Cillis. Con Marco Columbro, Barbara De Rossi, Marco Marelli, Silvana De Santis, Lola Pagnani. Prod. Plexus.

Secretary Bird scritta negli anni Sessanta da William Douglas Home, fratello di un ministro degli esteri inglese, liberamente ritrascritta in francese da Marc Albert Sauvajon sotto il titolo di *Le canard à l'orange*, infine tenuta a battesimo nella stagione 1972-73 al romano Eliseo, protagonista e regista Alberto Lionello, ha ora subito una terza rielaborazione, a dir poco disinvoltata. Il commediografo Nino Marino non si è limitato a spostare la vicenda da un cottage nei dintorni di Londra a una villa dell'hinterland milanese, ma ha in pratica scritto una sua "commedia all'italiana" in cui il primitivo humour britannico e il successivo *esprit* parigino sono risvoltati in una comicità di grana grossa. Sulla stessa linea dell'accentuazione farsesca s'è attenuata la regia di Patrick Rossi Gastaldi, forse anche per adeguarsi ai mezzi espressivi di Marco Columbro particolarmente a suo agio nei panni del libertino sceneggiatore televisivo Gilbert che, di fronte al minacciato abbandono del tetto coniugale da parte della fin allora succube consorte, improvvisa un ingegnoso piano per ridicolizzare il rivale e riconquistare l'ingelosita Lisa, impersonata dalla televisiva Barbara De Rossi al suo debutto in prosa. Marco Marelli fa un divertente ritratto del giovane gentiluomo tutta forma e niente sostanza che per un attimo incanta la trascurata Lisa, mentre la simpatica Silvana De Santis colora a tinte sgargianti la governante Teresina. *Gastone Geron*

Casa chiusa chiude per lieto evento

LIBERE STANZE, di Silvio Fiore. Regia di Silvio Fiore. Scene e costumi di Santi Migneco. Musiche originali di Sophie Le Castel eseguite in scena da Cinzia Giggi. Con Ivana Monti, Nello Mascia, Raffaello Benedetti, Tiziana Bagatella, Vanna Logi, Monica Samassa, Cinzia Giggi, Elena Narducci. Prod. Teatro e Società.

In un bordello triestino degli anni Venti, cinque prostitute, sotto la guida di donna Giubilea (una splendida Ivana Monti in



giarrettiera e vestaglia di pizzo) e la protezione del Professore, attempato domestico tuttofare (mitico Nello Mascia) trascorrono una vita lenta e tranquilla: il risveglio, la colazione, le abluzioni (l'igiene è al primo posto), la lezione (come difendersi dai legami con gli uomini) prima dell'arrivo dei clienti.

Un pretesto per parlare della vita in un territorio di confine e in un periodo molto delicato della storia d'Italia, da un punto di vista diverso, quello di una casa chiusa. L'arrivo di uno strano cliente, che verrà adottato dall'allegria e canterina brigata, il racconto della storia intima dei personaggi, ed infine la nascita del figlio di una delle prostitute mette in subbuglio la casa, che per un giorno "si chiude" al pubblico, nel vero senso della parola.

Trama a parte, ciò che rende la pièce interessante è lo sperimentalismo linguistico tentato da Silvio Fiore, vincitore, con questa commedia, del Premio Internazionale Flaiano 1995. Il testo è un susseguirsi di allitterazioni, assonanze, rime, che come un orpello barocco rendono ancora più preziosa l'interpretazione di due maestri della scena italiana: Nello Mascia e Ivana Monti che - senza vergogna né ostentazione - mostra un corpo invidiabile. *Ileana Orsini*

Agli occhi dei poster il teatro è un antivirus

VAILOLO - INCUBAZIONE. Due movimenti di Edoardo Erba. Primo Movimento. Regia di Maurizio Panici. Con Lorenzo Gioielli e Massimiliano Franciosa. Secondo Movimento. Regia di Edoardo Erba. Con Sabrina Knaffitz e Blas Roca Rey. Prod. Argof.

Nel primo movimento la scena si svolge nel futuro: un archeologo e un professore di fronte al rudere ben conservato di un palcoscenico, cercano di capire a cosa poteva servire il teatro che nella loro società ormai non esiste più. La riflessione sul teatro posta nel futuro determina uno straniamento di grande effetto comico: dopo alcune riflessioni arguiscono che probabilmente il teatro doveva servire a curare, mediante sedute uniche o cicli per abbonati, una malattia. Si estinse in seguito per guarigione della stessa, avvenuta tramite cura omeopatica, così come si curò

il vaiolo iniettando piccole dosi del virus utilizzato per vaccinare. Le "vacche" potrebbero dunque essere la causa della fine del fenomeno teatrale. I due son colleghi ma fingono, fino alla fine, una diversa identità dimostrando, senza saperlo, l'ineluttabilità e immortalità del gioco teatrale ribadita metaforicamente dalla misteriosa comparsa di un virus che li affligge. Il clima di suspense e di sacro mistero viene abilmente e ironicamente sottolineato dal disegno registico a cui aderisce con straordinaria ironia Lorenzo Gioielli.

La scena del secondo movimento (a mo' di corollario esplicativo) si svolge ai nostri giorni e rappresenta la festa di consegna dei biglietti d'oro Agis. Il riferimento reale è alla premiazione del 1996 di cui, nota bene, fu lo stesso Erba a scrivere il copione per i presentatori. La crisi è sottolineata mediante un espediente teatrale: gli artisti premiati non sono visibili al pubblico in quanto già "fantasmi". Questo *escamotage* ha una squisita efficacia teatrale: dai commenti mimici molto eloquenti dei due bravi "presentatori" noi spettatori immaginiamo quali siano le piccole performance dei premiati. Alla fine della serata i due presentatori (interpretati con simpatia e spontaneità) si accorgono che il pubblico in sala... non c'è più. La fauna teatrale ormai in estinzione ci appare come un clan familiare o cosca mafiosa rigidamente chiusa che si autocelebra e la premiazione (lottizzata in precedenza) ha il sapore triste e patetico di quegli spettacoli amatoriali di dopo lavoristi per un pubblico di amici e parenti. Quello che emerge è l'assoluto distacco - di un mondo teatrale autoreferenziale e paranoico - dalla realtà e dai problemi comuni della gente: solo classici interpretati dai soliti primattori-fidus, musical ormai datati lanciati con grosse operazioni commerciali, personaggi televisivi riciclati al teatro per ovvie ragioni di botteghino... Il limite, oserei dire inquietante, del gustoso *divertissement* erbiano è proprio quello di essere rivolto a un pubblico di addetti ai lavori. Non tanto perché un pubblico di spettatori saltuari sarebbe incapace di cogliere molte sfumature ed allusioni, ma quanto perché la critica operata dall'autore ha il sapore implicito di un gesto di autoaccusa. La denuncia di un mondo a cui tutto sommato si appartiene si esprime con l'intelligenza comica di un promettente regista in erba ma soprattutto come assoluta impotenza di fronte ad esso quasi fosse

una fatalità inesorabile e come mancanza di prospettive alternative. Il finale con cinica ironia ribadisce l'assenza di speranza nell'idea che il teatro possa essere o divenire uno strumento di miglioramento civile e sociale cioè possa "curare" i mali della società. *Simona Morgantini*

Gli umori del '68 nel Paese della Ginzburg

PAESE DI MARE, di Natalia Ginzburg. Adattamento e regia di Gianfranco Caligaris. Scene e costumi di Marina Luxardo. Con Pietro Bontempo, Carmen Giardina, Tommaso Thellung, Valentina Carnelutti. Prod. Aries Associazione culturale.

È una commedia d'intreccio esile e lieve questo *Paese di mare* di Natalia Ginzburg che, di quel 1968 in cui fu scritta, restituisce con la leggerezza un po' sorniona di un'osservazione arguta ma mai malevola, lo spirito scanzonato e libertario e insieme i segni malinconici e perfino struggenti di una giovinezza spavalda sventatamente tesa a dipanare il suo logoramento. L'adattamento, un po' spoglio ma piacevolmente garbato, di Gianfranco Caligaris non esalta forse la potenziale brillantezza del testo e tuttavia ne estrae con efficacia la capacità di rendere gli umori e l'essenza di un periodo particolarissimo del nostro recente passato. In scena, sullo squallore scrostato e umidiccio di una scalatinissima stanza, una coppia sospesa tra il broncio compresso di lei e il volenteroso quanto grottesco ottimismo di lui, apparentemente approdata nell'invisibile paese di mare del titolo per una breve vacanza, ma più pedissequamente spinta dalla speranza di rimediare un lavoro e una pausa di stabilità in una vita vissuta nel segno di una garibaldina precarietà. Speranza destinata alla delusione più cruda, poiché l'industriale, amico di entusiasmi e lotte studentesche da cui dovrebbe venire la salvezza, è sull'orlo del fallimento e impegnato a fronteggiare l'ennesima crisi di una moglie nevroticamente in fuga fra droghe e vocazioni suicide. Saranno dunque l'ex amante di lei e la cugina Betta, esemplari di una disponibilità ostentatamente anticonformistica, non priva di narcisistica magniloquenza e superficiale cinismo, ad accoglie-

A pag. 74, Debora Caprioglio e Geppy Gleijeses protagonisti di *Una Bomba in ambasciata* di Woody Allen, regia di Monicelli.

re i due ospiti. Fino all'annuncio di una morte, finalmente raggiunta dalla viziata ma assente, che cala il suggello della definitività sugli alti e bassi di un incosciente gioco esistenziale. Mentre un senso vago di comune sconfitta e di sottesa solidarietà s'insinua col segno di un'impalpabile malinconia nell'asciutto equilibrio dei quattro interpreti, tutti dignitosamente calati nei rispettivi ruoli. *Antonella Melilli*

Discesa agli inferi del commesso Orsini

MORTE DI UN COMMESSO VIAGGIATORE, di Arthur Miller. Traduzione di Gerardo Guerrieri. Regia di Giancarlo Cobelli. Scene e costumi di Paolo Tommasi. Musiche originali di Antonio Lucifero. Luci di Mario Carletti. Con Umberto Orsini, Giulia Lazzarini, Antonello Scarano, Giampaolo Valentini, Alberto Manciozzi, Roberto Valerio, Dario Mazzoli, Lucilla Lupaioli, Martino D'Amico, Vittorio Vannutelli, Valentina Bruscoli. Prod. Teatro Eliseo, Roma.

Non è esente da difetti questo allestimento del milleriano *Morte di un commesso viaggiatore* che ha inaugurato la gestione artistica di Maurizio Scaparro al Teatro Eliseo di Roma. Ma è comunque uno spettacolo assai solido, realizzato all'insegna di un lavoro capillare di scavo del testo e dei personaggi; e che prende lo spettatore con la drammaticità di una vicenda piccola di un uomo vissuto all'inseguimento di un mai raggiunto benessere e tutto proteso a proiettare sul continuamente tradita nelle sue aspetta-

Pro & contro

Williams: un fil di fumo ma l'arrosto dov'è?

Furoreggiante sui palcoscenici e sugli schermi degli anni Quaranta e Cinquanta, la drammaturgia di Tennessee Williams ha patito in seguito una caduta di interesse di cui può essere eletta a emblematica testimonianza il divario di quasi mezzo secolo che separa il battesimo italiano di *Estate e fumo*, padrino Giorgio Strehler con l'allora neonato Piccolo

Teatro di Milano, e l'odierna ripresa con Pino Quartullo ed Elena Sofia Ricci. La regia di Armando Pugliese più che approfondire il tema centrale del conflitto tra l'anello di spiritualità che anima la nevrotica Alma e la sensuale carnalità di John, suo antico compagno di giochi infantili, s'è impegnata a porre l'accento sui processi psicologici che determinano l'attrazione-ripulsa dei due protagonisti. Eliminato il prologo con Alma e John fanciulli, Pugliese ha fatto iniziare il racconto scenico con il ritorno nella cittadina natia del neolaureato John, ben più attratto da donne, alcool e gioco d'azzardo che non dall'esempio del padre, infaticabile medico condotto e appassionato ricercatore di un siero antimalarico. Pino Quartullo ha le *le physique du rôle* per incarnarsi al meglio nel ruolo di dissipatore e crapulone John, che rinnega stravizi ed eccessi dopo l'uccisione del padre da parte del messicano di cui stava per sposare la figlia. Elena Sofia Ricci rimanda con dolente partecipazione la passionalità repressa dell'inibita Alma che alla fine si concederà per rivalsa al primo venuto. Nel "bene gli altri" hanno particolare rilievo la pettegola beghina tratteggiata da Loredana Martinez e la madre di Alma, regredita a bimba capricciosa, cui dà malizioso risalto la "figlia d'arte" Marina Ninchi. *Gastone Geron*

Non è una stagione felicissima per Williams. Mentre a Milano Loris, già brillante interprete di Tennessee all'Out Off, scivola su *La dolce ala della giovinezza* all'Elfo, il solitamente attento Pugliese firma questo allestimento con tanto fumo e pochissimo arrosto. Già la scena a gabbia di Taddei è semplicistica. Poi compare Quartullo e il Sud di Williams si trasferisce inopinatamente a Torvajonica. Elena Sofia Ricci è credibile nel ruolo di una Bella del Sud frustrata, con inquietudini alla Zeldà Fitzgerald. Ma i suoi trascorsi legami personali con il partner Pino restano chiacchiere da foyer, mentre in scena è un gran tran tran. Pare che uno spettatore si sia malignamente domandato: chi è quello che fa John Buchanan (il medico "dissoluto" protagonista della commedia), un macchinista? Ora non è proprio il caso di dar la colpa al commediografo nordamericano, la cui scrittura tiene eccome. Ma bisogna saper scegliere tra datazione e rivisitazione. Se tu vo' fa' l'americano, ma sei nato in Itali, devi sapere che, non curando, per esempio, la gestualità, ti credi una sorta di James Dean e sembri Mr Bean... Persino i fuochi artificiali dell'Independence Day paiono artificiosi. In questi casi, se la cavano meglio i caratteristi fiancheggiatori. Sempre che siano scelti con il fisico del ruolo. Insomma, di questa lunga estate "peccaminosa" non resta che un vago retrogusto di Southern Comfort o di *mint julep*, le bevande che, distillate da Williams, possono ancora dissetare lo spettatore. E pensare che gli States del sexgate presidenziale sono uno sfondo così attuale, così teatrale! Questo, più che fumo, è un... fumetto. *Fabrizio Caleffi*



tive e nelle sue promesse. Una vicenda, perfino pedestre, di quotidianità buia e dimessa, che si va spogliando della sua pochezza e gradualmente si ammantava della tragicità di una autentica discesa agli inferi, punteggiata di ricordi, pervicacemente interrogati fino al delirio, alla ricerca del punto di devianza, del momento in cui quel che poteva essere ha cominciato ad allontanarsi per sempre. La regia di Giancarlo Cobelli accompagna l'accumulata frustrazione del protagonista, i suoi soprassalti di speranze e di illusioni, la sua sempre più degradata disperazione, con una impostazione vagamente espressionistica, il cui andamento sorvegliato sembra risentire all'inizio il freno di impercettibili cesure. Per tendersi man mano in una intensità vibrante che invade l'articolata funzionalità della scena, firmata da Paolo Tommasi ed esaltata nell'uso sapiente delle luci in tagli di potente suggestione. Mentre la tormentata interiorità di Loman, che indefettibilmente persegue il denaro e il successo come insostituibili feticci di felicità, ma al tempo stesso si avvia alla definitività di una terribile resa, sembra liberare bagliori di umiliata dignità. Come per un senso dolente di disfatta che s'inabissa nella prospettiva di un inevitabile suicidio e che va emergendo magistralmente dall'interpretazione sorvegliata e sapiente di Umberto Orsini. Accanto a lui una splendida Giulia Lazzarini, fragile, sollecita, granitica e straziata, la cui sensibilità pervade e avvolge lo spettacolo come un alveo di straordinaria duttilità. E di fronte alla sapienza interpretativa dei due protagonisti è forse inevitabile che un po' spigolosi e acerbi appaiano Antonello Scarano e Giampaolo Valentini nei panni dei due figli. Mentre si afferma nel personaggio del fratello Ben la corposa interpretazione di Alberto Mancioppi. E perfettamente a suo agio si muove Roberto Valerio nel ruolo di Bernardo, sia quando ne indossa le vesti, un po' troppo macchiettistiche, a dire il vero, di ragazzo antipatico e seccione, sia quando ne assume la più plausibile spigliatezza di uomo maturo e soddisfatto di sé.

Antonella Melilli

Gli occhi surreali di Salemme pasticciere

PREMIATA PASTICCERIA BELLAVISTA, testo e regia di Vincenzo Salemme, anche interprete. Scene di Tonino Festa. Costumi di Pamela Alicardi. Musiche di Antonio Boccia. Con Nando Paone, Maurizio Casagrande, Carlo Bucciroso, Lalla Esposito, Ombretta Ciccarelli, Elisabetta Pedrazzi, Cetty Sommella. Prod. Teatro Eliseo, Roma.

Un pasticciere paradossalmente affetto da diabete e scampato alla cecità grazie a un tempestivo e riuscitissimo trapianto di cornee. E poi un involontario donatore, creduto clinicamente morto, risvegliatosi invece per ritrovarsi senza il bene prezioso della vista, che a lui, barbone un po' filosofo, spirito libero e fine ragioniere, serviva soprattutto per guardare in profondità, osservare e comprendere le persone e il mondo. Questi i due protagonisti di *Premiata Pasticceria Bellavista*, scritto, interpretato e diretto da Vincenzo Salemme. La cui inesauribile inventiva attinge questa volta a una tematica di grande rilievo come quella del trapianto di organi, sfiorandone appena la potenziale drammaticità con la levità sorridente di una comicità paradossale. Accade infatti che il ritrovato tran tran del pasticciere venga interrotto bruscamente dall'arrivo di un terzetto bizzarro che gli si attacca come una zecca, tallonandone ogni passo coi suoi stracci puzzolenti. Si tratta di uno smemorato pronto a tuffarsi in una bolgia pirotecnica di dialetti, caratteri e situazioni, di una donna mitissima e golosissima, candida e permalosa, e soprattutto dell'involontario donatore, indefettamente deciso a pretendere una soluzione al problema della sua cecità. E che peraltro, al nuovo proprietario delle sue cornee, già perseguitato, insieme all'attempata sorella innamorata di una farfallone, ai cui maneggi si deve il trapianto stesso, da una madre inferma e lamento-sa, che imperversa da due altoparlanti con continue recriminazioni e minacce, non risparmia osservazioni e critiche, non ultima quella di rovinargli gli occhi col suo sguardo un po' gretto di persona incapace di qualsiasi profondità dell'anima. Mentre, in una cascata di trovate esilaranti, il fitto

intreccio della commedia va spiegando gli abissi di una natura umana che non arretra davanti alla soluzione aberrante del veleno per garantirsi un'eredità continuamente minacciata. Senza peraltro riuscire a mettere a tacere la voce dell'ossessiva mamma, trasmigrata a sorpresa nel barbone, non più cieco proprio grazie alle cornee di lei. Si chiude così, sul brivido surreale di un ghigno feroce e inaspettato, questa insolita commedia. Dove non manca forse qualche discrepanza, ma che risulta divertente e gustosa nell'efficacia di un impianto linguistico di vitalità prettamente napoletana, punteggiato di esplosioni di ineccepibile e spumeggiante astruseria, in cui sembra di cogliere la lezione del grande Totò. E che conquista il pubblico grazie al solido contributo di un cast brillante di affiatatissima spigliatezza. Antonella Melilli

La tragedia della Shoah nel ricordo dei sopravvissuti

LAGER, di Vittorio Franceschi. Regia di Vittorio Franceschi. Scene, costumi e materiale iconografico di Claudia Busi. Con gli allievi: Stefano Artissunch, Saverio Bari, Andrea Benedet, Francesca Brizzolara, Lorenzo Carmagnini, Stefano Cenci, Edvige Ciranna, Cristina Coltelli, Rita Frongia, Linda Gennari, Carmelo Leotta, Cristiano Petretto, Rosanna Sferazza, Gabriele Volpi. Prod. Scuola di Teatro di Bologna - Regione Emilia Romagna, Corso Cee Fse in collaborazione con Arena del Sole - Nuova Scena.

Sappiamo molte cose sui campi di sterminio - e non potrebbe essere altrimenti in considerazione della congerie di libri, film e inchieste incentrate sull'argomento - ma ignoriamo ciò che furono e rappresentarono realmente.

Lager, spettacolo teatrale per coscienze civili non addormentate, non intende dare risposte o indagare le motivazioni politiche dell'eccidio, bensì proporsi come monito per l'avvenire: perché non si perda la memoria di uno dei capitoli più bui della storia. Vittorio Franceschi, attore, drammaturgo e regista tra i più apprezzati del panorama teatrale italiano, ha creato un percorso drammaturgico che, attraverso le

A pag. 76, Pino Quartullo ed Elena Sofia Ricci in *Estate e furro* di Tennessee Williams, regia di Armando Pugliese.

testimonianze di Levi e Weiss, propone uno spaccato della tragedia quotidiana vissuta dagli ebrei nei campi di sterminio. Guidati da una regia essenziale, attenta a non sovrapporsi al materiale emotivo dei ricordi, i quattordici allievi attori (un narratore e un coro composto da dodici persone) raccontano, con azioni, gesti e parole il cammino penoso nel campo di sterminio. Ma nell'inferno della costrizione, nella macchina diabolica che trasforma gli esseri umani in larve, la parola trasmuta, perde il suo significato e la sua funzione originali e diviene simulacro. Eppure, proprio la parola, aiuterà il coro dei sopravvissuti a testimoniare la tragedia. La soluzione di questa antinomia del verbo è la cifra più alta di *Lager*, opera corale in cui il suono del passato riecheggia vivo nel presente. Sul palcoscenico, la forza evocativa dei movimenti corali e l'ossessione del gesto minimo creano una coreografia del dolore scevra di ogni manierismo teatrale. Lo spazio nero della scena viene sferzato di continuo dalle foto dei campi di sterminio: Cristi scami, fosse comuni, nazisti in parata, ritagli di ricordi stagliati sul muro del pianto, dove, a guardare bene, si scorgono ombre di figure umane che, come gli attori, nel controllo finale, ci chiedono «se questo è un uomo». *Lager* è il risultato di un lavoro condotto all'interno della Scuola di Teatro di Bologna, ma non è un saggio scolastico. Uno spettacolo maturo, sia negli scopi morali che nella realizzazione artistica, che dimostra come la Scuola, diretta da Alessandra Galante Garrone, miri a formare attori che siano, in primo luogo, esseri umani in grado di indignarsi, reagire e testimoniare. Ci si può dunque augurare che *Lager* venga inserito nei piani didattici delle scuole di ogni ordine e grado. *Matteo Tarasco*



Bologna



Da qualche tempo la città di Bologna, grazie alla programmazione dei Teatri di Vita (diretta quest'anno da Stefano Casi), ha una finestra aperta sulle nuove realtà artistiche d'oltre confine. I debutti autunnali ospitati dalla sala bolognese sono giunti dall'est europeo: Slovenia, Bulgaria e Russia.

Emil Hrvatin, trentaquattrenne regista di Lubiana, ha presentato, per l'occasione, l'"installazione gastronomica" *Banket* (Banchetto). In questo lavoro lo spazio teatrale è concepito come spazio per guardoni. L'installazione coinvolge gli spettatori, una sessantina in tutto, a diversi livelli: alcuni di loro, siedono ai grandi tavoli della rappresentazione scenica, intenti a consumare cene diverse a seconda della classe sociale di appartenenza, ovvero del biglietto pagato, mentre gli attori, Boris Mihalj, nei panni di un Valmont sloveno, e Rossana Piano, nelle vesti di una Madame de Merteuil, si fronteggiano in schermaglie erotico-culinare sulle parole di *Quartett* di Müller, altri invece (denominati "lotta di classe") osservano dall'esterno gli amanti

e i loro insoliti commensali, muniti di potenti cannocchiali. Una provocazione, forse un po' artificiosa, più psicologica che politica, ma senz'altro efficace, su come si possa essere divoranti e divorati se ci si riduce all'autoreferenzialità (come in questo spazio - enorme occhio o enorme stomaco - in cui l'effetto è amplificato da un video a circuito chiuso). Si parla del sottile confine tra libertà e reclusione, e nella piccola sala dei Teatri di Vita l'aria si fa tersa: è la volta degli irresistibili attori bulgari Nina Dimitrova e Vassil Vassilev-Zuek (il Credo Theatre) e della loro sorprendente, delicata e quasi sussurrata versione de *Il Cappotto* di Gogol (allestimento pluripremiato che da cinque anni gira l'Europa). Una raffinata e consolidata esperienza di teatro, d'attore e di figura consente a questi artisti di emozionare e divertire con il solo ausilio di qualche oggetto: bastone, cartone, elastico o faccina di spugna che sia. In scena, una piccola gabbia e all'interno di essa due stralunati ed estatici accalappiacani. «Dalle gabbie si può uscire - ci dicono - a volte, spostandosi di

poco». Questa è la loro questione filosofica: l'hanno appresa da...un fantasma. Quello stesso fantasma che tormentava i cittadini di San Pietroburgo rubando loro il cappotto ma che costoro hanno lasciato fuggire, nonostante l'ordine di catturarlo vivo o morto, impietositi dalla sua triste storia. Il teatro è il tribunale, l'anticamera di quella gabbia, e il pubblico è la giuria, chiamato qualche volta a partecipare. I due teneri omini, con movenze clownesche, baffi e sopracciglioni, raccontano i motivi che li hanno indotti a liberare il fantasma mentre i pochi oggetti di cui dispongono diventano trappole, gabbia, fantasma e luogo degli imputati, in sintesi, discorso teatrale, discorso di libertà nella inesauribile invenzione scenica. E se nella versione bulgara del *Cappotto* di Gogol lo spazio scenico è una gabbia, in *Bjélaya Kabina* (Cabina bianca) di Axe, gruppo appartenente all'ultima avanguardia russa, è un imbarazzante recinto: sorta di entità dotata di vita propria che contrasta quella degli attori e, in qualche caso, si prende gioco di loro. È uno spazio fisico, quello ideato da Axe, da misurare e selezionare tendendo elastici da un lato all'altro del palcoscenico, uno spazio pieno di ostacoli - sedie in bilico e specchi oscillanti - che progressivamente si riduce e avanza verso il pubblico, facendo calare schermi bianchi con apertura centrale, simili a teatrini per burattini, infilati in prospettiva l'uno dentro l'altro. In uno spazio-tempo così congegnato i tre attori - Maxim Issaev, Pavel Semcenko, entrambi ideatori della messinscena oltreché attori e Jana Tomina - compiono i gesti previsti da una partitura che segue una logica invisibile, che fa incontrare e scontrare gli individui, procedendo, avvincente, per cortocircuiti: il gesto quotidiano (prepararsi il the) segue il rituale crudele (l'attrice viene corceffisa), a sua volta preceduto dal sorriso surreale (gabbiette di chewing gum che vengono mangiate per liberare farfalle di carta), mentre le proporzioni vengono contraddette (i gesti degli attori proiettati sugli schermi assumono dimensioni gigantesche) e non si rinuncia ad una delicata invenzione (la pioggia che bagna l'attrice fuoriesce lentamente dai piccoli fori di palloncini pieni d'acqua); il tutto, su di una persistente base sonora che va dal minimalismo al romanticismo più struggente. *Cristina Gualandri*

Conati da videodipendenza nell'hotel delle nevrosi

AHI, CORPO CRUDELE!, di Giuseppe Manfredi. Regia di Piero Maccarinelli. Scene di Bruno Buonincontri. Costumi di Sabrina Chiocchio. Musiche di Antonio Di Pofi. Con Simona Marchini e Franco Mescolini. Prod. Compagnia Nuovo Teatro.

Ahi, corpo crudele!, la nuova pièce di Giuseppe Manfredi, sorprende in qualche modo il pubblico. Presentata come un curioso intreccio di casi psicosomatici, e annunciata la presenza dell'attrice comica Simona Marchini alle prese con casi di somatizzazioni estreme, nell'interpretazione di tre personaggi femminili, svela una poco definibile identità. Si resta sospesi nell'impossibilità di ridere o di lasciarsi andare a seri o semiseri giochi di identificazione. È una commedia scritta sopra le righe, spinta al paradosso, anche nella resa scenica, che però non decolla: resta come sospesa in un limbo. Potrebbe avvicinarsi allo psicodramma, ma i conflitti psichici dei personaggi non emergono chiaramente, se non come bozzetti.

La scena si svolge nei corridoi e nelle stanze di un anonimo albergo metropolitano, ma i colori, le luci e la geometrica essenzialità degli ambienti lasciano immaginare un'altra dimensione, forse gli interni d'una navicella in missione lunare, dove si aggirano fantomatici individui. Un tipo bizzarro fugge insonne, ogni notte, i rumorosi disturbi respiratori dell'avvenente formosa consorte, e, passeggiando, parla e bracca chiunque gli capiti: una cameriera, oppressa da conati da videodipendenza con un secchio in mano pronto all'occorrenza, e un'ex concertista, afflitta da un amore non corrisposto per un direttore d'orchestra e per questo divenuta glabra. La commedia, forte di un testo denso di parole, cresce

con equilibrato tono di suspense nell'intreccio di monologhi e dialoghi (questi ultimi sempre in assenza fisica e verbale dell'interlocutore), si frantuma in tanti episodi circoscritti ai casi dei singoli personaggi, per ricomporsi alla fine in un racconto concluso. Ma il risultato scenico è debole: la limitazione dei movimenti pone in primo piano le figure informi dei protagonisti, fermi e rigidi, in piedi o seduti, bloccati nella paralisi dei loro corpi, simili a mascherine nei loro bizzarri costumi. *Nicoletta Campanella*

Le elucubrazioni paradossali di uno scrittore nevrotico

PESSIMI CUSTODI, di Franco Cordelli. Regia di Alessandro Berdini. Scene di Lorenzo Ciccarelli. Con Giorgio Ginex, Sandra Glaserfeld, Emanuela Villagrossi. Prod. Compagnia di Progetto Teatroinaria Stanzeluminose.

Nonostante la chiarezza uniforme della scena, un senso di oppressione giunge allo spettatore dallo spazio chiuso allestito per questi *Pessimi custodi* di Franco Cordelli: un autentico bunker appena segnato da un divano e da un tavolo. Dove l'accentuata inclinazione dei piani che sembra irrigidire entro le linee geometriche delle pareti lo stravolgimento provocato da un recente sommovimento tellurico, chiaramente allude a una situazione di incombente precarietà. E pian piano si comprende che questa precarietà riguarda la situazione psico-

logica di uno scrittore la cui personalità contorta, infarcita di paradossi e sofismi, pericolosamente oscilla tra l'infantilismo più patetico e il più corrosivo esibizionismo. Non senza qualche punta di sadismo che sembra affiorare dai lunghi dialoghi con la moglie e con l'amante, quest'ultima subitaneamente e inspiegabilmente catturata dal suo



A pag. 78, in alto, una foto dello spettacolo *Bjélaya Kabina* dei russi Axe, per la rassegna ai Teatri di Vita; in basso, i bulgari Nina Dimitrova e Vasil Vassilev-Zuek del gruppo Credo nel *Cappotto di Gogol*; in questa pag., Simona Marchini e Franco Mescolini protagonisti di *Ahi, corpo crudele!* di Giuseppe Manfredi (foto: Massimo Achilli).

complesso sentire. Non mancano, tra le originali smanie del protagonista, delle pretese erotiche che la regia risolve con l'espedito di un ingenuo quanto difficoltoso controllo. E non mancano gli artifici più disparati: quattro paia di scarpe, ordinatamente disposte sulla scena e sistematicamente saggiate dal piede della moglie, che polarizzano vanamente la curiosità dello spettatore con presagi di oscure latebre intellettuali. Finendo poi col rivelarsi, a dispetto di ogni intenzione, un tassello fra i tanti di un innocente quanto inutile mosaico di gesti assolutamente privi di ogni essenzialità, tesi a movimentare una realizzazione altrimenti

statica e aliena da ogni alito creativo. Qualcosa di oscuro tuttavia si annida in questa pièce che è in realtà una disquisizione fredda e compiaciuta sul senso e la realtà della scrittura. La regia, al di là di ogni dichiarazione d'intenti, la presenta passivamente, senza riuscire a infonderle qualunque accenno di vita e di emozioni che ad essa si appartengono. Lo stesso dicasi della recitazione che, sorvegliata e artificiosa, consuma ogni gesto nella sterilità fredda di un ostentato snobismo, finendo per enfatizzare fastidiosamente il peso di un testo di per sé molto letterario e lontano da ogni dinamismo scenico. Antonella Mellini

E Clara uccide per vendicarsi del destino

LA PRIMA VOLTA DI CLARA, di Eva Franchi. Regia di Claudio Frosi. Scene di Margari Omnis. Costumi di Stefano Cioncolini. Luci di Roberto Tamburoni. Musiche di Maurizio Furlani. Con Elisabetta De Palo. Prod. Studio 12-Il Pantano, Roma.

Eva Franchi sceglie il monologo per scandagliare le ombre della solitudine. Un monologo tutto femminile per affrescare il tramonto di un'esistenza che non vuole finire. Clara, avvolta come una regina nella vestaglia rossa che ingessa la nuvola di una più allusiva sottoveste, racconta il mondo nascosto delle emozioni - le speranze le attese i sorrisi - tra le pieghe fragili di un'interiorità offesa, ma non ancora sazia di vita. Racconta i voli del desiderio, i sogni di ragazza, le galoppate della fantasia. Racconta la sua prima volta. Che non è - come il titolo sembrerebbe suggerire - la prima volta dell'amore, ma la prima volta della morte, l'assassinio.

Una prima volta in cui la molla della premeditazione è tanto più irrefrenabile quanto più fortuita, mentre le ragioni del cuore si confondono nel naufragio di una donna alla disperata ricerca di un amore che non riesce a vivere. Perché proprio quando la maturità potrebbe regalare le gioie di una passione ancora solo appena intuita, le giornate si fanno buie sotto l'ombra lunga della malattia. Mentre le altre giovani donne vivono e amano e godono. E Clara invece deve morire. Allora è questione di un attimo non frenare all'incrocio e trascinare all'Addio quella ragazza carina e sana che corre e non guarda e si capisce benissimo che è una disgrazia fatta solo di tragiche coincidenze sul respiro degli attimi: un'offerta all'indifferenza dannata delle Parche.

Fili di plot che si intrecciano alla fine dello spettacolo come frammenti di specchi riflessi all'infinito, tessuti e cullati dalla bella voce, a tratti sconnessa, a tratti pacatamente narrativa, di Elisabetta De Palo. Una sorta di *consciousness stream* fra le scatole cinesi del trovarobato della memoria, anche scenograficamente rappresentate da cubi di varie dimensioni, pieni di cose dell'infanzia e dell'attualità. Disordine di un presente e di un passato che si rincorrono nel carosello

Lucignolo dark boy nel carcere di Arezzo

Ad Arezzo esiste un carcere circondariale dove da qualche anno opera il regista Gianfranco Pedullà che, con la sua Compagnia del Gabbiano, porta avanti un progetto-pilota di teatro coi detenuti. Un laboratorio teatrale che, dopo un lavoro durato un anno e mezzo, ha messo in scena una spigliata scrittura scenica tratta dal *Pinocchio* di Collodi. Solo tre gli attori professionisti e tutti gli altri, oltre una trentina, attori detenuti che con garbo e simpatia sono riusciti a comunicare attraverso le parole prestate dal *Pinocchio* di Collodi, ciascuno una propria storia, scritta sulla propria pelle di uomo e di uomo privato della sua libertà. Perché ogni personaggio è stato ritagliato sulla personalità dell'attore che gli ha dato corpo e voce. Così ci è stato raccontato dal regista Pedullà che ha scritto e reinventato il testo di questo spettacolo - testo che ha mantenuto comunque una sua struttura unitaria ben definita, scarnificata in una sequenza di scene coerenti - insieme con i suoi attori. Ne è scaturito un impianto narrativo, per quanto debole come può esserlo un esperimento per la scena delegato a non professionisti, estremamente delicato, fresco, a tratti esilarante nel grottesco utilizzo delle maschere e dei travestimenti come nella sequenza del Gatto e la Volpe o come nella scena del Paese dei Balocchi, oppure di intensa drammaticità evocativa come nel personaggio simbolo di Lucignolo - un *dark boy* in jeans e giaccone in pelle, esemplare icona di un doppio neanche troppo virtuale fra realtà narrata e realtà vissuta, scritta nei tratti angolosi dell'attore che lo impersonava e che col personaggio - come ci ha detto poi - in parte si era identificato. Noi abbiamo ammirato soprattutto il coraggio di un gruppo di uomini che, lavorando da dietro le sbarre, è riuscito a comunicare a un pubblico composto in prevalenza da parenti e studenti medi, la propria voglia di sorridere e far divertire, insomma la voglia di vivere in armonia ciascuno con la propria dignità di uomo. Il progetto ideale, che con l'esperienza del teatro in carcere vuol recuperare quell'aspetto ludico che a nessun uomo può essere mai negato, nemmeno quando le porte delle prigioni gli si chiudono alle spalle, sembra qui, ad Arezzo, veramente realizzato. Dietro questo importante impegno di progetto educativo vi è la lucida presenza di un direttore come il dottor Paolo Basco che ha fatto proprio il messaggio di un altro direttore, quello del carcere di massima sicurezza a Volterra, anima delle iniziative della Compagnia della Fortezza, e che dice più o meno così: «bisogna vigilare perché le realtà penitenziarie che siamo tenuti a controllare nascondono pericoli molto gravi, come quello di diventare, oltre che prigionieri del corpo anche prigionieri della mente». Ci pare che in questo senso il Comune di Arezzo, l'Assessorato ai servizi educativi e scolastici e la Casa circondariale di Arezzo abbiano imparato molto bene questa grande lezione. Renzia D'Inca

delle giustificazioni: rimorsi e rabbia e rassegnazione e nuova voglia di vendetta di fronte al non senso di un destino senza compassione. Ma in fondo poi resta la parola. Narrare diventa un po' guarire, se guarire significa imparare a perdonarsi. Forse è questo il dono degli dèi e forse Clara l'ha trovato tra i suoi scatoloni pieni di oggetti, tra i suoi pensieri pieni di rimpianto. E tra gli applausi di una platea piena di emozioni.
Valeria Carraroli



SENZA DIRITTI D'AUTORE, tratto da Luigi Pirandello. Regia di Silvia Pasello Sajiz. Allestimento e luci di Fabio Sajiz, Pierre Houben, Giovanni Berti. Con Massimiliano Balduzzi, Alessandro Bandini, Elena Nenè Barini, Magda Sifi Vercelli, Stefano Vercelli, Anne Zenour. Prod. Auele Teatro, Pontedera.

A "Fabbrica Europa", festival di teatro, danza e nuove tecnologie diretto da Andres Morte Teres e Maurizia Settembrì, nell'ex stazione Leopolda di Firenze (l'imponente spazio ripensato con grande sapienza da Gae Aulenti), i segni di un passato utilizzo del luogo (i binari, ad esempio) si incontrano, in un felice corto circuito che è anche pausa di riflessione, con la sfida lanciata, nell'arte, dalle nuove tecnologie. Spazio ideale per un teatro che si presenta allo sbando e «si vive come disperso», come si legge nella presentazione di *Senza diritti d'autore*. Su di un palcoscenico a "carte scoperte" (quelle corde libere e quei fondali semiabbassati che lo fanno sembrare un veliero alla deriva), gli attori, abbandonati da Pirandello ad una nascita sempre differita, sono vittime del loro personaggio, esseri vaganti il cui corpo non riesce più ad essere parte integrante di quella storia che tuttavia non possono fare a meno di raccontare. Corpi burattineschi che anche a sipario abbassato reclamano visibilità e colpiscono con il lungo naso pinocchiesco la quarta parete di cellophane. Domandano individuazione e accoglienza: «vogliamo vivere in voi» dicono, lanciando fasci di luce sul pubblico

con un pannello riflettente, mentre il quesito che si pone è: sarà ancora l'autore, quello con la A maiuscola, a mancare loro o non sarà qualche cosa d'altro e di più fondante della sola parola a poter ridare significato e peso al loro corpo in quel teatro quasi abbandonato (eccezione fatta per un capocomico ed un'attrice che non capiscono nulla)? *Cristina Gualandri*

POMPEO, di Andrea Pazienza. Regia di Davide Grassetti. Luci di Riccardo Geronimi. Con Massimiliano Carnevale. Prod. Controchiave.

Pompeo è la trasposizione teatrale dell'omonimo fumetto scritto dal disegnatore Andrea Pazienza poco prima di morire a causa di un'overdose. L'autore, con inquietante intento autobiografico, narra gli ultimi tre giorni di vita di un disegnatore bolognese schiavo dell'eroina. Davide Grassetti, regista cinematografico al suo esordio in teatro, rappresenta sul palcoscenico la tragica filosofia di vita dell'autore e di tutta una generazione, quella del '77, come un inferno. La messa in scena, scarna e scabra, esprime squallore e desolazione: una piccolissima sala dalle pareti nere ricavata in un'ex cantina romana, buio totale in scena (all'inizio e in altri momenti strategici), e un unico proiettore puntato su Pompeo. Al suo soliloquio Pazienza affida il testamento spirituale di una generazione sola e disperata. Il protagonista Massimiliano Carnevale, dimostra un grande talento e si rivela dotato di molti registri e stracolmo di energia. E tuttavia la recita-

zione soffre, in alcuni momenti, dei difetti tipici di un'impostazione cinematografica odierna, di tipo sciatto-scialbo-ipernaturalista. Grassetti dà l'impressione di accorgersene e di voler ovviare al problema adottando stilemi recitativi da cantina romana anni Settanta: urla, parole pronunciate in falsetto, sussurrate, sputate. Ma commette un errore: alla fine dello spettacolo, lo spettatore sconvolto da due ore di disperazione urlata, tira un sospiro di sollievo e si conforta al pensiero di più rasserenanti e armoniose atmosfere *new age* fine anni

Novanta. *Simona Morgantini*

ALTRE STORIE: L'ALBERO DELLA LIBERTÀ, di Ezio Maria Caserta. Regia di Jana Balkan e Bindo Toscani. Musiche di Aldo Piubello. Con Jana Balkan, Isabella Caserta, Bindo Toscani, Stefania Giannici, Cristina Chiaffoni. Prod. Teatro Scientifico, Verona.

L'albero della libertà, l'ultimo testo scritto da Ezio Maria Caserta, pochi giorni prima della sua tragica scomparsa, è incentrato sull'episodio storico delle "Pasque veronesi", risalente al 1797. Scritto in occasione del bicentenario, il lavoro rievoca questo importante avvenimento che determinò la fine della repubblica veneta. Il fatto storico fa da sfondo e da supporto all'intreccio sentimentale che ha per protagonista la nobildonna veronese Silvia Curtioni Verza, innamorata di Francesco Emilei - poi fucilato sui bastioni di Porta Nuova - e un cavaliere napoletano che si presenta a lei come amico dell'Emilei. Il loro colloquio tocca i momenti centrali e le motivazioni ideali di quelle giornate di rivolta e repressione. Il testo evidenzia la componente didattica che nel senso "alto", brechtiano, attraversa buona parte del teatro di Ezio Maria Caserta, ma non trascurava di offrire anche un originale esercizio di stile. Il risultato è un vero e proprio dramma romantico che vive del contrasto tra le ragioni del cuore e quelle della libertà. Queste ultime, ben rappresentate da quell'albero della libertà cui allude il titolo e che simboleggia

In questa pag., in alto, un momento dello spettacolo della compagnia Auele, *Senza diritti d'autore*.



la fine della tirannia. Intensi e perfettamente "nella parte" i protagonisti. La messin-scena ha tenuto conto delle dettagliate indicazioni dell'autore. *Rudy De Cadaval*

LA CASA AL MARE, di Vincenzo Cerami. Regia di Attilio Corsini. Scene e costumi di Umberto Bertacca. Commento musicale di Nicola Piovani. Con Massimo Wertmüller, Tosca d'Aquino, Angelo Orlando. Prod. Compagnia Attori & Tecnici/Compagnia della Luna.

Piccole vite, facili miti, minuscole aspirazioni. Cerami racconta la parabola del riflusso di due ragazzi un po' stagionati che all'esistenza non chiedono granché. Luigi vorrebbe solo che la moglie e i figli tornassero a vivere con lui. Corrado, superati indenne un paio di divorzi, spera di portarsi a letto la splendida mora appena conosciuta. Paradossalmente è proprio la modestia dei

traguardi a generare l'enormità di una disperazione che trascina i due amici nei bassifondi del minimalismo quotidiano: se non si può rubare nemmeno un po' d'amore (ma basterebbero, forse, compagnia e comprensione) che cosa resta?

Luigi vuole suicidarsi e Corrado neanche se ne accorge, perché dall'amico si aspetta una cosa sola: che gli presti la casa al mare (un appartamento senza riscaldamento nel più grigio condominio di Ladispoli) per il suo passionale incontro clandestino. Ma per i giovani-vecchi giunti al crepuscolo del secolo è deciso l'ostracismo dal paradiso psichedelico delle emozioni. E la regia guida con mano accorta i garbati interpreti sul calle non sempre agevole del riso-amaro, della comicità lieve che sa divertire senza risparmiare il curaro delle stoccate salaci nel cuore dei brizzolati Peter Pan incapaci di volare. Così Corrado "va in bianco" e Luigi, maldestro consolatore, lo raggiunge sul litorale romano. Un piatto di spaghetti e ogni anelito di conquista è saziato. E tra un sorso e l'altro di vino si quietava l'ombra fugace di qualsiasi aspirazione. "In pensione", desideri e ambizioni... Si ride per non piangere. E la vita corre. *Valeria Carraroli*

MADAME LUPIN, di Marie Pacome. Regia di Patrick Rossi Gastaldi. Scene e costumi di Alessandro Chifi. Con Valeria Valeri, Angiolina Quintero, Daniele Petruccioli, Antonio Carli, Antonella Fabbroni. Prod. Progetto Genesisio.

Nello scrivere per se stessa *Madame Lupin*, ritagliandosi un abito su misura adatto alla sua personalità, l'autrice-attrice francese Marie Pacome non poteva forse immaginare che la stessa *toilette* si addiceva perfettamente anche a Valeria Valeri, che della Pacome, per la verità, aveva già allestito *Et moi, et moi*. Fatto sta che la signora Valeria Tulli, in arte Valeri, ha incantato una volta di più i suoi tenaci ammiratori nel tratteggio di una simpaticissima signora

che ostenta la calma più olimpica nei confronti di un giovane ladro sceso dal tetto nel suo salotto. A farla breve, il ladruncolo bravamente impersonato da Daniele Petruccioli scopre, tra il divertito e l'ammirato, di essere piombato in casa di una ex ladra di alto bordo, degna emula, in gonnella, del mitico ladro gentiluomo Arsenio Lupin. Alle lezioni di destrezza subito impartite all'intruso dalla inarrendevole Madame dà manforte la governante-amica-complice gustosamente colorata da Angiolina Quintero, mentre Antonio Carli tratteggia con apprezzata misura l'affettuoso figlio dell'esuberante signora, pieno di attenzioni anche se incapace di dividerne la passione ladresca. Copleta il cast Antonella Fabbroni nei panni di una elegante gallerista-antiquaria, fidanzata del figlio di Madame Lupin che riconosce tra i pezzi rari in possesso della futura suocera altrettanti oggetti preziosi trafugati anni prima dalla villa paterna. Sorrisi per tutti, grandi feste per la protagonista. *Gastone Geron*

MATRONA QUAEADAM... Traduzione e drammaturgia di Daria Veronese su testi di Petronio, Boccaccio, Sabadino degli Arienti e Ruzante. Regia di Marco Brogi. Costumi di Giacomo Ponzio. Elementi scenici di Emilio Zozi. Musica a cura di Stefano Calzecchi Onesti. Consulenza di Maria Teresa Lucignano. Con Angela Ceruti, Valentina Chianese, Luca D'Aguzzo, Antonella D'Auria, Luca Pennacchioni e Alberto Ticconi. Prod. Capsa International.

Silenzio. È di scena il medioevo. O per lo meno quello profano che, prefigurato ed evocato dalla *Matrona d'Efeso*, uno dei personaggi del romanzo neroniano di Petronio Arbitro, dilaga poi nelle movenze festive, borghesi e irridenti di Giovanni Boccaccio. Complice una drammaturgia agevole, che con mano sapiente tratteggia un *fil rouge* di un amore tutto al femminile nel quale la donna da passiva destinataria di profferte amorose, ne diventa poi consapevole, partecipe protagonista. Prima di entrare, con ben diverso spessore tragico e amaro, nel regno della novella quattrocentesca di Sabadino degli Arienti e di celebrare, in un finale rattenuto e raggelato, i labili trionfi di una donna divenuta ora-





mai feroce calcolatrice nell'incontro della Gnuva e di Ruzante nel *Parlamento* del Beolco. La regia sottolinea con ironia e levità questo percorso, dribblando le insidie dei materiali colti in lingua - restituendone anzi un'insolita freschezza e una "rappresentabilità" sorprendenti - e amplificando l'incrudelito, tragico finale con lo sdoppiamento della scena ruzantiana in una duplice versione contemporanea (la prima in originale pavano, la seconda in traduzione dialettale del Sud Pontino). Una schiera di giovani attrici e attori animano infine una girandola di personaggi, con versatile duttilità per un prodotto finale di grande godibilità, consigliato a tutti coloro che del medioevo volessero indagare anche un volto meno noto e assai interessante. S.B.

MEFISTOLA, testo e regia di Rossana Patrizia Siclari. Scene e costumi di Marina Luxardo. Musiche di Paideja & Arthenis. Con Mary Cipolla, Gabriele Tuccimei, Sandra Cappelletti, Bianca Ara, Giovanni Costantino. Prod. Pro.S.I.T.

Tempi brutti, quelli di oggi. E tali da far rimpiangere al Diavolo annoiato momenti ben più intensi, quando l'Inquisizione spadroneggiava e ogni notte si accendeva di sabba infuocati. Mentre sulla terra una povera diavolessa, fantozzianamente nata dall'errore di una non esatissima ingegneria genetica, si scervella fino al pensiero del suicidio per realizzare degnamente la sua satanica natura. Si tratta di un Mefistole in gonnella, incapace di reggere agli scrupoli davanti ad un ingenuo Fausto, becchino di professione, pronto a firmare la

propria dannazione per amore di un'acida quanto avida Margherita. Una creatura fragile e anche un po' svanita, che Mary Cipolla rende con godibile duttilità nella sua identità frantumata di diavolessa incline a moti degeneri di umana tenerezza e sensibilità. Ma tutto

questo è soltanto una traccia per uno spettacolo, *Mefistola*, appunto, che è in realtà un fuoco pirotecnico e ingegnoso di invenzioni creative condotte sul filo delicato e un po' folle di uno spiritoso non sense. E soprattutto un'incursione, acuta e lieve insieme, nella cialtroneria, nell'ovvietà e nel pressapochismo di un'attualità politica e culturale irrimediabilmente contaminata dal mezzo televisivo. La cui essenza la regia di Rossana Patrizia Siclari va rendendo sul filo teso di una verve irriducibile, grazie anche al fantasioso estro di Marina Luxardo, che firma scene e costumi e soprattutto alla bravura degli attori, tutti assai disinvolti ed affiatati nella costruzione di uno spettacolo di scorrevole corallità, il cui unico punto di debolezza sembra annidarsi nell'impronta leggera e un po' frammentaria del testo, firmato dalla stessa regista. Antonella Melilli

NOTTE IN BIANCO...E NERO, di Michael Pertwee. Regia e scene di Silvio Giordani. Con Salvatore Marino, Pietro Longhi, Gabriella Silvestri, Laura Cosenza, Mario di Franco, Tonino Milana.

Nel dubbio, meglio non rischiare, avranno pensato i promotori e realizzatori di questo ennesimo *vaudeville* d'ambientazione anglosassone in cui papà Feydeau (e i colleghi Hennequin, Veber e Fiers) sembra incontrare - via internet? - certe *situations comedy* degne del migliore Neil Simon e altrettanti paradossi gio-

cati sull'antitesi solitudine/convivenza («meglio soli che...») di cui è abile tessitore il contemporaneo Alan Ayckbourn (l'autore di *Camera da letto* e *Amori e vendette*). Un lungo preambolo per esprimere la personale convinzione che sia tanta, e non tutta ben ollata, la "carne al fuoco" di *Notte in bianco...e nero*. La quale rischia di abbrustolirsi, al fuoco di una comicità di repertorio incentrata sulle prevedibili per quanto immarcescibili gags del modello *Strana coppia*. Discutibili, a mio avviso, sia l'originalità del soggetto - imperniato su gaffes e sproloqui di un duetto maschile corroso dalla convivenza - sia l'imprevedibilità, peraltro necessaria in questo genere di remake, di un'umanità incapace di "essere normale". In fondo, di acqua sotto i ponti ne è passata, fin troppa, ed il gioco degli equivoci, da fonte di ilarità e complicità che era, è "assurto" a prontuario per il teatro "usa e getta", un teatro i cui autori ed interpreti sono chiamati ad assumersi onerose responsabilità. Non sempre ripagate. Angelo Pizzuto

ANNA VERRÀ, di Mario Moretti. Regia e scene di Mario Moretti. Musiche di Alfredo Messina. Con Caterina Costantini, Mario Fedele, Vincenzo Pirrotta, Adriano Agrimi. Prod. Il Globo.

Anna verrà, è una biografia teatrale di Anna Magnani costruita sulla falsa riga di una rivista come una miscellanea di ricordi, canzoni d'epoca, stralci di interviste e giu-

Apag. 62, in alto, da sin., Massimo Werthmüller, Angelo Orlando e Tosca d'Aquino in *La casa al mare* di Vincenzo Cerami, regia di Attilio Corsini (foto: Tommaso Lepera); in basso, Angiolina Quintemo e Valeria Valeri in *Madame Lupin* (foto: Federico Riva); in questa pag., in alto, un momento dello spettacolo *Mefistola* di Rossana Patrizia Siclari (foto: Achille Lepera); in basso, Caterina Costantini, protagonista di *Anna verrà*.





dizi dedicati alla grande attrice da personaggi a lei contemporanei quali Fellini, Pasolini, Visconti. Lo spettacolo offre un preciso ritratto del periodo d'oro del cinema neorealistico eleggendone sua capitale Roma e sua regina Nannarella: in questo senso assolve la funzione, direi quasi "didattica", di un documentario teatrale. L'attrice protagonista, Caterina Costantini, ricorda molto la Magnani sia per l'aspetto fisico di bruna, terragna, torva e casareccia donna del sud e sia per certi impeti caratteriali. Il lavoro di immedesimazione dell'attrice (appassionata e ruspante Nannarella) è così viscerale e profondo da suscitare momenti di vibrante commozione. *Simona Morgantini*

CONFUSIONE, di Turi Vasile. Regia di Antonio Salines. Scene e costumi di Giorgio Baldo. Con Antonio Salines, Francesca Bianco, Francesco Capitano, Beatrice Palme, Gianni Manera. Prod. Teatro Belli e Emmevù Teatro.

Il testo, definito dall'autore commedia farsesca, affronta, in modo abbastanza retorico, temi molto retorici: lo stile si contraddistingue anche per un certo intento moralistico. Il nucleo tematico: Franz (il ricco cinico e cattivo), vive nel lusso dissoluto e decadente; la sua amante, (ricca viziosa e cattiva) è, a sua insaputa, amante della moglie (la più cattiva dei tre). Durante una notte solitaria Franz realizza che i valori e gli affetti della sua vita si sono ormai capovolti, sono "confusi": l'arrivo improvviso (verrebbe da aggiungere «in una notte buia e tempestosa...») di Angelo (il povero-buono il cui nome non cela certo ardite simbologie), un compagno di infanzia che

vive miseramente presso un convento di umili fraticelli, gli darà piena conferma del suo fallimento. Franz capisce che Angelo è il suo *alter ego*, la sua parte buona dimenticata; gli chiede allora di barattare le sue ricchezze materiali con l'innocenza perduta. L'ingenuità del testo è riscattata dalla bravura magistrale di Antonio Salines, perfetto nella parte del tragicomico *fool* rimasto un po' bambino. Gli altri interpreti si adeguano con perfetto decoro al disegno registico. Applausi a scena aperta per Salines. *Simona Morgantini*

DANNATI ANGELI, progetto drammaturgico e regia di Claudio Di Scanno. Costumi e accessori di scena di Rifa Bucchi e Lucia Masciovecchio. Musiche eseguite in scena da Sara Ciancone, Germana Rossi, Alessia Di Matteo. Con Susanna Costaglione, Patricia Zanco, Massimo Balloni, Alessia Di Matteo, Federica Carnevale, Sara Ciancone, Mariaeugenia Morese, Elvira Feo, Germana Rossi. Prod. Teatro Stabile Abruzzese, Drammateatro.

Gli artisti, come gli uomini di scienza, hanno delle responsabilità rispetto all'andamento politico del paese in cui operano? Ed in particolare gli attori, se investiti di cariche istituzionali, come la direzione di un teatro di stato, hanno il dovere di asserire il potere o invece la necessaria responsabilità di metterlo in guardia da eventuali errori di valutazione? L'artista è libero o no? Queste le domande che il bal-

letto drammatico *Dannati angeli!* si pone attraverso un intricato percorso drammaturgico che fonde diversi spunti: il romanzo *Mephisto* di Klaus Mann, il testo teatrale *Mephisto* di Paolo Pappa, *L'Angelo senza fortuna* di Heiner Müller, canti e musiche yiddish e altre suggestioni. In un teatro, durante le prove del *Faust*, sullo sfondo della Germania hitleriana, viene evocata la vicenda dell'attore tedesco Gustav Grundgens, (e del suo sosia letterario Hendrik Hoffgen), esponente del Teatro Rivoluzionario e sovrintendente al teatro di Stato Prussiano sotto il Terzo Reich. Le sue inquietudini creative, i suoi rapporti omosessuali con Hans Otto, attore comunista torturato dalla Gestapo, e con gli altri membri della compagnia sono spunti per riflettere in modo piuttosto contorto sulla figura dell'artista, angelo dannato, oggi come ieri. *Ileana Orsini*

CANZONETTE VAGABONDE TRA ITALIA E GERMANIA, coordinamento di Cristina Pezzoli. Con Maddalena Crippa e il Trio Gardel. Prod. La Contemporanea 83.

È una splendida Maddalena Crippa, aggressiva, spiritosa, seducente e corrosiva, quella che si presenta al pubblico con queste *Canzonette vagabonde tra Italia e Germania*. Uno spettacolo gradevole e trascinate che, partendo da un *divertissement* senza pretese, dipana, sulla tessitura gracile di canzoni scelte un po' a caso tra gli anni '20 e '40, la solidità tesa di una costruzione sorridente e garbata, coordinata da Cristina Pezzoli con misurato vigore. Mentre la protagonista, le spalle nude e il corpo fasciato da un abito nero che ne sot-



tolinea la sensualità flessuosa, va contraddicendo la fragilità del volto biondo e delicato con l'energia prorompente di un autentico animale da palcoscenico, capace di trascorrere senza strappi dalle tonalità espressionistiche di un repertorio tedesco un po' *maudit* a quelle ammiccanti o apertamente ironiche di più familiari canzonette nostrane. Motivi romantici e divertenti di un passato non troppo lontano, tra cui l'attrice si addentra con la trasgressività sorridente di uno sguardo malizioso. Sfoggiando intanto una versatilità sorprendente che percorre canzoni e palcoscenico in una ventata di energia irrefrenabile, irridente e sbarazzina. Mostrando soprattutto una personalità esuberante di grande malleabilità interpretativa, capace di reinventare ogni canzone senza cadere nella banalità dell'ovvio e di piegare la voce e i gesti all'espressività del mimo o della marionetta, in un crescendo vitalissimo di seduzione, di freschezza, d'ironia, che affascina il pubblico e lo conquista. E che peraltro dà spazio e riconoscimento al prezioso apporto dei tre musicisti in scena, Alessandro Nidi, Massimo Ferraguti e Fulvio Redeghieri, rispettivamente al pianoforte, al clarinetto e alla fisarmonica. *Antonella Melilli*

HELLO, DOLLY! Libretto di Michael Stewart. Musiche di Jerry Herman. Regia di Giuseppe Visciglia. Coreografie di Constantin Floridan. Direzione musicale Sorin Oancea. Con Maia Morgenstern, Virgil Ogăsanu, Emilia Frigiolu, Mitica Belciugan. Prod. Mondo Musica.

Resta sempre un grande musical, questo *Hello, Dolly!*, zampillato a Broadway nel 1964 sulle musiche di Jerry Herman e libretto di Michael Stewart. Tratto dalla commedia brillante *The Matchmaker* di Thornton Wilder, ha ispirato anche un famoso film con Barbra Streisand e Walter Matthau. Quest'allestimento piacevolmente garbato, senza eccessi sfavillanti, segnato da una impronta mitteleuropea appena velata di malinconia, è stato portato in Italia dalla compagnia del Teatro di Stato Leonard di Galati in Romania, un gruppo artistico apprezzato a livello internazionale soprattutto per pregevoli messe in scena di opere liriche e operette. Recitando, cantando e ballando, ci si narra

dei maneggi di una vedova la cui bellezza eguaglia l'attività frenetica di sensuale di matrimoni. Piena di vitalità e di inventiva, decisa a rientrare nella condizione matrimoniale, la dama cerca di indurre un facoltoso mercante di granglie che le ha affidato la ricerca di una sposa a puntare la sua scelta su di lei. Naturalmente dopo averlo avvolto nella sua deliziosa e lievissima rete di intrighi e avere propinato al riottoso e maturo signore occasioni di incontri improponibili, la vispa signora raggiunge l'esito agognato con una vaporoso velo da sposa.

Ha indossato gli abiti scintillanti della Bella Epoque, Maia Morgenstern, che con la sua voce gradevole e agile e le notevoli qualità di attrice ha offerto una buona interpretazione. Virgil Ogăsanu è stato l'inconsapevole candidato alle nozze, che annulla riottosità e avarizia di fronte alle grazie dell'ambasciatrice di Cupido. La corona degli attori, ballerini e cantanti, in una scenografia che evocava senza strafare, è apparsa di tutto rispetto e l'allestimento nell'insieme ha offerto un risultato di equilibrio e di eleganza, di grazia e misura, quasi disorientante per i correnti gusti ipereccitati. *Mirella Caveggia*

SULLE SPINE, scritto e diretto da Daniele Falleri. Scene di Daniele Iraci. Canzone *Sulle Spine* composta e interpretata da Donatella Rettore. Con Urbano Barberini, Maria Luisa Finocchi, Nick Nicolosi. Prod. Pro.si.f.

Daniele Falleri e Urbano Barberini, drammaturgo e regista il primo, attore il secondo, hanno molti punti in comune, a cominciare dalla data di nascita.

C'è poi un'intensa attività cinematografica, che nel secondo si accompagna a un altrettanto nutrito percorso televisivo, e infine il comune debutto in teatro, con questo *Sulle spine*, che è valso all'autore il primo posto al Concorso Letterario Nazionale Lidense 1996 e al protagonista il Premio



A pag. 84, in alto, da sin., Francesca Bianco e Beatrice Palme in *La confusione di Tur Vasile* (foto: Pino Lepera); in basso, una scena di *Dennat' angel!* (foto: Cannone & Ulisse); in questa pag., Urbano Barberini nello spettacolo *Sulle spine*.

Giovani Interpreti al Festival di Terracina 1997. Un sodalizio fortunato, dunque, che, nel caso specifico, si avvale del contributo di Donatella Rettore, autrice dell'omonima canzone utilizzata nello spettacolo.

Urbano Barberini, interprete ideale di un testo quasi scritto su sua misura, mostra una versatilità capace di far emergere, tra gags un po' scontate ma tecnicamente ineccepibili, le patologiche *nuances* di un personaggio raffinato e bizzarro, inarrestabilmente avviato ad attuare un assurdo piano di liberazione personale.

Nel susseguirsi di morti, quella della madre, del padre, dello psicanalista, del pesce rosso, vanno affiorando lampi inattesi di thriller psicologico che si compongono nella plausibilità divertente di una follia caparbia e dispettosa che metodicamente sbaraglia affetti e antipatie, costruendo un paradossale incastro di delitti perfetti. A cui si contrappone la misura piano e discorsiva del testo, punteggiato di battute e scarti imprevedibili, che Urbano Barberini, coadiuvato in scena dalla silenziosa presenza di Maria Luisa Finocchi e di Nick Nicolosi, impone di volta in volta con sciolta disinvoltura. *Antonella Melilli*

ONDE RIFLESSE, tratto dal romanzo di Claudio Magris *Un altro mare. Adattamento e regia di Giuseppe Arena. Con Giuseppe Arena, Matteo Federici, Danilo Belloni, Roberta Taino.*

Un sasso nell'acqua e l'effetto di quel tonfo si traduce in un cerchio che pian piano si allarga, fino a farsi impercettibile ma senza per questo perdere la sua forza. È questa la metafora con cui Carlo Michelstaedter, filosofo suicidatosi giovanissimo, definisce la "persuasione", almeno nello spettacolo *Onde Riffesse* di Beppe Arena, liberamente tratto dal romanzo di Claudio Magris, *Un altro mare*. La storia di amicizia e di complicità intellettuali fra il giovane Carlo, Enrico Mreule, personaggio misterioso un po' folle e un po' geniale, e Nino Peternolli è una storia di anime inquiete. I luoghi sono diversi, ma lo spazio è quello del cuore, sia che si tratti del freddo di Gorizia primonovecentesca, della sconfinata desolazione della Patagonia, dove Enrico si rifugia per fuggire se stesso e il ricordo di Carlo, o del fascino del mare Adriatico, dove il protagonista si perderà fino alla morte. Pochi, pochissimi elementi, movimenti ridotti al minimo, la voce mai mediata, l'utilizzo, a volte un po' didascalico, di diapositive come scenografie è quanto basta ad *Onde riflesse* per rapire lo spettatore e ricreare la tensione di cuori afflitti ma in armonia tra loro, nel gioco intellettuale di spiegarsi la vita. Alla fine si applaude di gusto, sorpresi che quel movimento causato dal sasso permanga anche quando il mare dell'anima sembra piatto. *Nicola Arrigoni*

BIT, di Luigi Gozzi. Regia di Marinella Manicardi. Scene di Bettina John. Costumi di Elisabetta Muner. Con Patrizia Bollini, Andrea Caimmi, Mara Di Maio, Laura Forti, Marco Galignano, Mirella Mastronardi, Guglielmo Papa. Prod. Tne Teatro delle Moline, Bologna.

Bit (letteralmente "cifra binaria") è una giungla di conversazione dentro la quale i dialoghi del quotidiano si tramutano in un universo di segni e di combinazioni possibili, atte a definire mondi in cui le persone e le cose sembrano scambiarsi ruoli e funzioni. Le parole testimoniano pensieri, sen-

timenti e azioni che possono seguire impreviste traiettorie. Quanto vediamo e ascoltiamo comunemente sembra appartenere ad una sorta di normalità apparente che soltanto l'abitudine riesce a codificare, mentre la scena la smonta e la rivela. Recitando si stabiliscono relazioni oltremodo scivolose che cambiano non solo le dinamiche del gruppo ma la sua stessa densità: con garbata ironia scenica, si passa dall'individuale al collettivo, come in un campo magnetico fatto di improvvise attrazioni e repulsioni. Intelligenti dissolvenze mutano i livelli e i sensi della comunicazione grazie a continue ed inavvertite metamorfosi, slalom di frasi che diventano pensieri e scoprono una rete di incontri, ora giusti ora sbagliati, dentro uno spazio, tutto teatrale, di trame e destini incrociati. Delle 101 scene scritte da Luigi Gozzi tra il '92 e il '96, Marinella Manicardi ha messo insieme quelle che con più decisione predispongono alla sorpresa, dentro uno sofisticato itinerario drammaturgico che diviene regia nel momento in cui scardina i dialoghi dalla loro cifra linguistica e letteraria facendoli rivivere sulla scena nei modi di una vivace e immaginifica sinfonia verbale e gestuale, coadiuvata dai bravi e giovanissimi interpreti. *Giuseppe Liotta*

IL SOTTOSUOLO, tratto da *Le memorie del sottosuolo* di F. Dostoevskij. Regia di Valentino Orfeo. Prod. Teatro dell'Orologio, Roma.

Valentino Orfeo riprende il suo monologo e ancora una volta si ispira alle *Memorie del sottosuolo* (1804) dostoevskiane. Il piccolo uomo bilioso che si ostina (non solo metaforicamente) a vivere in uno stato di emarginazione volontaria, non a lato, ma al di sotto dell'ordine sociale dato, l'uomo senza qualità che oblosovianamente rifiuta e allo stesso tempo analizza la sua situazione nel mondo, disgustato e stizzoso, ci piace nella interpretazione e nella riscrittura di Orfeo per due ragioni: la sua lontananza e il suo cosciente, spietato osservare. Il ribelle che non agisce e denuncia a parole il proprio disgusto, trasformando la parola in azione, assume, in Orfeo, per carattere e per linguaggio, alcune venature di napoletanità; ferme restando alcune aggiunte personali, tentazioni

dell'attore verso/contro il suo pubblico. *Paolo Guzzi*

MI UCCIDERANNO IN MAGGIO, di Luciano Nattino. Tratto dall'omonimo libro di Paul Rougeau. Con Luciano Nattino. Prod. Casa degli Alfieri.

Mi uccideranno in maggio, monologo scritto e interpretato da Luciano Nattino, liberamente ispiratosi all'omonimo romanzo di Paul Rougeau, consta di un unico elemento scenografico: una sorta di parlatoio. Lo spettacolo si inserisce in quel filone del "teatro di impegno civile" che intende riflettere sugli aspetti scottanti di una realtà estranea al palcoscenico ma capace di trarre, dal palcoscenico, utili indicazioni. Luciano Nattino, ripreso da una telecamera che ha tutto il peso indiscreto di un occhio elettronico, racconta le pene di un condannato a morte in attesa dell'esecuzione. Nel racconto c'è tutto il *nonsense* di una fine distillata pian piano, attraverso una serie di privazioni che sono una tortura per l'anima oltreché per il corpo. Il protagonista si muove come un animale in gabbia mentre narra di sé e della propria condanna a morte e si propone come capro espiatorio di una giustizia ispirata alla legge del taglione. Il suo è un linguaggio inventato: inglese, francese, spagnolo e italiano si fondono in un unico ed inquietante *pastiche* linguistico. Lo spettacolo, teso e drammatico, per quanto scevro di inutili patetismi fa breccia nel cuore degli spettatori. La semplicità del suo svolgimento narrativo, la "grezzezza naturale" dell'interprete, la capacità di interrogare il pubblico ad una vicinanza solo apparentemente mediata dalla camera chiusa in cui è invitato a spiare attraverso un vetro di plexiglass, lasciano attoniti. In poco meno di un'ora *Mi uccideranno in maggio* pone, con drammatico realismo, un interrogativo etico destinato a lasciare il segno e a superare la celebrazione mediatica delle condanne a morte statunitensi. *Nicola Arrigoni*

GLI INSOSPETTIBILI, di Anthony Shaffer. Tratto dall'omonimo film di Joseph Mankievitz. Adattamento e regia di Enzo Monteleone. Traduzione di Daniela Guardamagna. Scene e



costumi di Elisabetta Gabbioneta. Con Antonio Catania e Gigio Alberti. Prod. Giana Produzioni - Teatro Petrella, Longiano.

Gli insospettabili, pellicola inglese del 1972, su una pièce teatrale di Shaffer, aveva avuto come interpreti Laurence Olivier e Michael Caine. Ora, Enzo Monteleone (sceneggiatore di molti film di Gabriele Salvatores, *Mediterraneo* compreso) ha realizzato la sua messinscena con l'occhio fisso al film di Mankievitz. Fin qui nulla di strano. Ciò che lascia perplessi è l'attualizzazione del testo, con ambientazione italiana, che Monteleone, in una nota di suo pugno, dichiara d'aver «dovuto» operare. Non si capisce, però, chi glielo abbia imposto. Frutto di tale operazione, è uno spettacolo che sarebbe più consono al trio Vanzina-De Sica-Boldi, che a dei vincitori del Premio Oscar, quali Monteleone, Catania e Alberti.

Il "gioco al massacro", attorno a cui ruota l'azione, si svolge nella lussuosa villa di uno sceneggiatore in crisi, impersonato, in modo un po' monocorde, da Catania. Gigio Alberti convince maggiormente nel ruolo del giovane immigrato egiziano, personaggio che gli consente, all'occorrenza, di travestirsi e assumere anche l'identità del commissario. Danilo Ruocco

NON APRIRE LA PORTA SCORREVOLE, di Eva Mesturino e Elisabetta Gerardi. Regia di Filippo Crivelli. Scene di Ottavio Coffano. Con Beppe Braida, Daniela Calò, Luca Occelli, Esther Ruggiero, Andrea

Zalone. Prod. Compagnia Torino Spettacoli.

Un giovane ortopedico ridipinge le pareti di casa mentre elabora, tra rimpianto, cinismo e solidarietà di gruppo, il lutto per l'abbandono della sua ragazza. Intorno a lui si disegna l'andirivieni della sorella e di alcuni amici, intenzionati ad offrire se non impone, un sostegno morale oltreché operativo. Al di là di una sbronza collettiva, non accadrà granché ma forse si avvierà un processo di più consapevole maturazione. Improbabile, viste le premesse. Dalla commedia di Eva Mesturino prende le mosse un microcosmo senza grandi spessori e di scarsa cultura, dove incalza l'impazienza, serpeggia il malessere e gli interessi, piuttosto devitalizzati, appaiono limitati. Fra questi, il sesso che sostituisce facilmente l'affettività. La confusione che pervade il nucleo di amici si traduce in un groviglio arruffato di gesti e di riflessioni, in un linguaggio frenetico che manda in esilio i congiuntivi e accoglie l'intercalare più o meno volgare che caratterizza il modo di esprimersi odierno. La descrizione minimalista di una realtà sociale ed emotiva in cerca di uno sbocco è ispirata e diretta ai giovani d'oggi, costretti a confrontarsi con tempi a loro poco propizi. E tuttavia non c'è chiarezza di intenti. Mentre il desiderio di

sognare, profondo e unanime nonostante i limiti imposti dal reale, manca di quello slancio poetico che è spunto annunciato dello spettacolo. Mirella Caveggia

BAUDELAIRE: I FIORI DEL MALE, testo e regia di Claudio Ascoli. Spazio scenico di Sissi Abbondanza e Claudio Ascoli. Costumi di Claudia Hofmann. Musiche di Alessio Rinaldi. Coreografie di Lorella Rapisarda. Con Marco Guerrini, Anna Balducci, Emanuela Giordano, Vincenzo De Caro, Tiziana Giuliani, Mariarosa Pala, Adriana Michetti. Prod. Compagnia Teatrale Chille de la Balanza, Firenze.

Un labirintico percorso teatrale, dettato da mura e spazi trasudanti antiche memorie di dolore e follia, come metafora visiva e spaziale del mondo non solo poetico, ma anche esistenziale di Charles Baudelaire. Questo è lo spirito dello spettacolo itinerante creato da Claudio Ascoli, regista della Compagnia teatrale Chille de la Balanza, lasciandosi guidare dalle forti suggestioni di un inusuale luogo di spettacolo - un padiglione ottocentesco dell'ex-ospedale psichiatrico di San Salvi a Firenze - per tradurvi scenicamente le altrettanto forti suggestioni di sparse letture baudelairiane (*I fiori del male*, *Piccoli poemi in prosa*, *Il mio cuore messo a nudo*, *I paradisi artificiali*, le lettere alla madre). Nella grande sala con volte a crociera aperta su un giardino notturno, dove ha inizio il viaggio nel mondo del poeta, si materializzano la madre, austera dama dai rigidi gesti da

In questa pag., in alto da sin., Antonio Catania e Gigio Alberti ne *Gli insospettabili*, regia di Enzo Monteleone; in basso, Tiziana Giuliani della compagnia Chille de la Balanza in un momento dello spettacolo *Baudelaire: I fiori del male* (foto: Massimo Agus).



In questa pag., in alto, Massimo Wertmüller e Ennio Coltorti nel Cappelletto del Papa, di Pierpaolo Palladino (foto: Massimo Agus); in basso, Roberto Trifirò, protagonista de *L'ultimo nastro di Krapp*, di Samuel Beckett, regia di Monica Conti (foto: Enzo Bartella).

automa borghese, lo stesso Baudelaire e la giovane Mariette, amore puro della giovinezza. Ma, sotto lo scintillante lampadario a gocce, ecco anche le "donne dannate" dei *Fiori del male*, Delfina e Ippolita, tenere amanti intente a scambiarsi dolci parole dall'alto di grandi gonne intelaiate, come candide corazze semoventi che fendono il pubblico. Ci si incunea per strette scale dietro al poeta pifferaio magico, finché guidata da musiche e versi lontani (*l'Invito al viaggio*), la piccola folla di spettatori si accalca per sbirciare nelle stanzette allineate, che furono le camere dei ricoverati, le magiche apparizioni dei personaggi di Baudelaire. Ultima tappa è verso un'illusoria uscita all'esterno: il terrazzo sul giardino, trasformato in grande inquietante gabbia a protezione dei ricoverati. *Lia Lapini*

KILLING MARIA, tratto da *La malattia de la mort* di M. Duras e *Cecità* di J. Saramago. Regia di Celina Sodré. Luci di Fabio Sajiz. Con Luisa Pasello. Prod. Auele Teatro, Pontedera.

Il grande e spoglio spazio del Link di Bologna offre una nota di smarrimento in più a questo piccolo allestimento che ha in sé e comunica un forte senso di impotenza. In una disadorna stanza da letto, alla cui parete, tra candele e luci al neon, campeggia il dipinto di una santa, una donna cieca racconta la storia di un crudo incontro d'amore, tra una donna che si vende ed un uomo che, per qualche giorno, farà di lei ciò che vorrà. Lui è affetto dalla "malattia della morte", nel senso che teme la vita e di conseguenza la morte; non ha mai amato una donna e, alla luce del giorno, non riconosce nessuno. Mentre lei lo lascia fare remissiva, convinta che nel concedersi fino alla morte si celi la propria delirante salvezza. La donna cieca non lascia trasparire alcun coinvolgimento nella vicenda che narra: il suo dire è impassibile, distaccato e l'impressione è che stia leggendo una didascalia. E tuttavia c'è una necessità in questo dire, giacché il suo corpo sembra conservare il ricordo di ciò che descrive. Infatti, la sua, è una cecità a due facce: da un lato, ingabbia il corpo nel corpo, perché azzeri il campo visivo e fa muovere a ten-

toni in uno spazio conosciuto, dall'altro, lo libera, aprendo miracolosamente uno spazio "altro" come il rivedere o ricordare. *Cristina Gualandri*

CAPPELLO DEL PAPA, di Pierpaolo Palladino. Regia di Maurizio Panici. Scene di Daniele Spisa. Con Massimo Wertmüller ed Ennio Coltorti. Prod. Arca Azzurra Teatro, in collaborazione con Ass. Argot - Teatro delle Regioni.

In una Roma papalina al definitivo tramonto, la requisizione da parte delle truppe sabaude della locanda con l'insegna del Cappelletto del Papa è un segno inequivocabile dei tempi. Travolti dai grandi eventi della storia d'Italia, due popolani, Settimio e il cugino Cesare (il proprietario di quella locanda), si trovano arroccati dentro la polverosa biblioteca dello zio abate, il "prete nero" Don Antonio, a ricercare le lettere compromettenti di una nobildonna, che proprio dalla sua passione per il "democratico repubblicano" Settimio potrebbe essere scagionata. Servendosi di un romanesco vivace e saporito, Pierpaolo Palladino disegna i suoi personaggi sbalottati dagli eventi e calati in un meccanismo di continui piccoli colpi di scena, fino all'irruzione grottesca della voce della nuova Italia: un solerte bersagliere dall'accento siculo, che a stento si trattiene dal farli fuori, come è accaduto all'orgogliosa nobildonna non piegatasi al nuovo governo. L'atto unico del giovane Palladino conferma i pregi di una scrittura teatrale agile e sapiente, che trova il suo punto di forza in un dialogato a cui il dialetto offre una maggior gamma di coloriture comiche ben sfruttate dai due bravi interpreti Wertmüller e Coltorti. *Lia Lapini*



L'ULTIMO NASTRO DI KRAPP, di Samuel Beckett. Traduzione di Carlo Fruttero. Regia di Monica Conti. Impianto scenico di Guido Buganza. Con Roberto Trifirò. Prod. Teatro Out Off, Milano.

L'ultimo nastro di Krapp, di Samuel Beckett (un classico moderno, pubblicato insieme a *Ceneri* nel 1958) torna in scena a Milano al Teatro Out

Off con l'interpretazione di Roberto Trifirò, e la regia di Monica Conti.

Beckett ha avuto un'infanzia felicissima; forse è per questo che ha potuto scrivere ludicamente della "fine dell'uomo" e del suo "silenzio", e sopravvivere. La sua educazione religiosa gli è restata nel sangue: la sua lotta tra "silenzio" e "parola" ha perciò origini traumaticamente religiose, con una esasperazione avanguardistica. Roberto Trifirò - degno interprete al Teatro Out/off - incarna questo esasperato contrasto con toni adeguati e il suo dispetto giullaresco per il mondo del passato e l'impotenza del presente, trasforma pochi metri di scena in un circo della storia di una vita. Nel dialogo impietoso con la voce registrata di se stesso, gli animali feroci del passato si materializzano negli stessi tic del personaggio che, nei pochi metri di scena a disposizione - tratteggiata in modo rarefatto ma efficace - vengono "domati" in una successione di gag compiutamente felici. Anche mangiare una banana diventa un'impresa scenica e in quel gesto minimale Trifirò ci mette una



pausa efficace, come una *stop-motion* cinematografica, che fa scattare l'angoscia pessimistica di Beckett in tutta la sua concretezza. I mezzi minimali che Trifirò utilizza, come se i suoi stessi gesti e la sua mimica facciale fossero giocattoli, con l'infantile spensieratezza di un bambino handicappato, espandono la scena in uno spazio della memoria che non cede mai a compiacimenti, e nel suo ascetico rigore formale, non pecca mai per difetto. La regia di Monica Conti, ben accompagna la giostra dell'attore con misurata eleganza. Testo, attore, regia: meritatissimi applausi. *Aldo Selleri*

LA FORTUNA DI NASCERE A NAPOLI, di Luigi De Filippo. Regia di Luigi De Filippo. Scene di Tony Stefanucci. Costumi di Carla Colarusso. Con Luigi De Filippo, Carmen Iovine, Paola Riolo, Ciro Ruoppo, Ingrid Sansone, Enzo Perna, Stefania Ventura, Antonio Esposito, Rosario Giglio. Prod. Csn di Luigi Di Stasio - Teatro delle Muse di Napoli.

Affidata alla vivacità e all'immediatezza di una decina di giovani attori, ben guidati dall'autore-attore-regista figlio dell'inobliato Peppino De Filippo, la garbata commedia è un omaggio alla Napoli di ieri e di oggi che non tanto esalta la "fortuna" cui si inneggia nel titolo, quanto dà risalto ai vantaggi di un radicamento non soltanto sentimentale nelle rispettive città nate. Prendendo avvio dall'annunciato ritorno tra gli amici di un tempo di un giovanotto che ha fatto fulminea fortuna nel cinema e in tv, ovviamente a Roma, si mette via via allo scoperto un panorama di frustrazioni, compromessi, velleità cui ciascun personaggio confida di porre rimedio con il decisivo aiuto dell'"amico importante". Nella vana attesa del casareccio Godot si consumano le speranze della musicomane Annamaria, dell'aspirante commediografo Geppino, della effervescente laia e del suo geloso compagno Roberto, e fanno professione di cieca fiducia nel miracolo anche la pia portinaia con figlia "misteriosamente" incinta, una chiassosa aiuto parrucchiera e cubista di discoteca, nonché il dabben professore di scuola media impersonato da Luigi De Filippo che assume un risvolto di fidente ottimismo "malgrado tutto", comprendendo nel tutto anche il peso di un ventenne

figlio handicappato. *Gastone Geroni*

SEI PERSONAGGI IN CERCA D'AUTORE, di Luigi Pirandello. Regia di Giuseppe Patroni Griffi. Scene e costumi di Aldo Terlizzi. Con Sebastiano Lo Monaco, Mariangela D'Abbraccio, Elena Croce, Federica Di Martino, Kaspar Capparoni, Claudio Mazzenga e altri dodici attori. Prod. Sicilia Teatro e Festival della Versiliana.

Ormai arrivato al terzo allestimento di quello che da molti è considerato il capolavoro in assoluto di Pirandello, il regista Giuseppe Patroni Griffi ha cominciato con l'accentuare la sorpresa e la diffidenza con cui un gruppo di giovani attori, impegnati nelle prove di un'altra commedia pirandelliana, reagiscono all'irrompere in scena di Padre, Madre, Figliastro, Figlio, Bambina e Giovinetto che pretendono non di recitare ma di rivivere le rispettive vicende personali. Penetrando nell'essenza di un dramma dove la realtà mutevole degli interpreti si contrappone a quella immutabile dei personaggi, Patroni Griffi tende a riduttivamente autoidentificarsi nel direttore della compagnia giovanile i cui turbamenti rimandano la sostanziale inadeguatezza del teatro a esattamente riproporre quanto l'autore ha fissato per sempre sulla carta. Sebastiano Lo Monaco conserva accenti di struggente frustrazione nel ritratto del Padre che nello squallore di un retrobottega compiacente stava per avere un rapporto incestuoso con la Figliastro di cui da anni aveva perduto le tracce. Mariangela D'Abbraccio dà pieno risalto alla sensualità dolente della concupita ragazza, mentre Elena Croce esprime appieno lo strazio della Madre e Kaspar Capparoni tenta magistralmente, come direttore di compagnia, di gettare un ponte tra le opposte sponde dei Personaggi e degli Attori. *G. Ge.*

SEMPRE CON PAPÀ, di Gianfelice Imparato. Regia di Enrico Lamanna. Scene di Sergio Tramonti. Costumi di Annalisa Giacci. Con Peppe Barra, Enzo Cannavale, Patrizio Trampetti, Caterina Sylos Labini.

All'apertura del sipario, l'azione sembra situarsi in un tempo lontano di abiti lunghi e di calzoni alla zuava, come quelli che

porta il pazientissimo figlio di un padrone di casa vecchio e brontolone, pronto ad evocare ad ogni piè sospinto eventi luttuosi e catastrofici. Ma il modernissimo intercalare con cui la servetta dispettosamente si piega agli ordini del capofamiglia risuona col balenio stridente di una anomalia destinata presto a rivelarsi in tutta la sua assurdità. La vicenda si svolge in effetti ai nostri giorni e quel fermarsi ad abitudini e perfino rumori di un'epoca ormai lontana è frutto, del tutto artificiale, della tirannica volontà del vecchio che pretende che tutto rimanga come è sempre stato, vizzo e gretto come la sua mentalità bisbeticamente chiusa ad ogni innovazione. Ed è certo che la vita, nella penombra della casa, chiusa ad ogni raggio di sole secondo la volontà del vecchio balzano, è dura per il figlio costretto a vivere nella dimensione di un tempo che fu e ad approfittare delle brevi assenze del genitore per immergersi in autentici bagni di luce, di smog e di metal rock. Finché un giorno la fine del vecchio si profila realisticamente vicina. Doveroso appare allora assecondare il desiderio di vedere una figlia che da anni si disinteressa della sua sorte, che, però, ingiustamente sarebbe messa a parte dell'eredità, magari a scapito del fratello. Il rimedio si impone e l'autore Gianfelice Imparato lo cerca con divertita determinazione nei rodati travestimenti dell'antica commedia. Dando l'avvio a un susseguirsi di sorprese e malintesi che culminano nello scatenato andirivieni di Peppe Barra dal personaggio, posato e paziente, del figlio a quello squittente e popputo di una improbabile sorella. E che la regia di Enrico Maria Lamanna accompagna con godibile ocularità, appoggiata dalla precisione interpretativa di Enzo Cannavale nei panni del padre e dalla disinvolta gradevolezza di Caterina Sylos Labini e Patrizio Trampetti, rispettivamente in quelli della servetta e del suo innamorato. Fino allo scarto inatteso di un finale che malinconicamente si avvita su se stesso e che vede il figlio sostituirsi al padre ormai morto perpetuandone misoginie e lamentazioni. Con la casa nuovamente chiusa agli sbuffi di smog, ai rumori della tangenziale, al continuo rincorrersi di sirene e di allarmi. *Antonella Melilli*

convegno a Torino

Il gioco del teatro non dimentica Morteo

di Laura Bevione

Trent'anni dopo il progetto "Teatro scuola", varato nel 1968 dallo Stabile di Torino, il Teatro Ragazzi fa il punto della situazione e si interroga sul suo futuro

Nel 1968 la Direzione Collegiale del Teatro Stabile di Torino, formata, fra gli altri, da Giuseppe Bertolucci, Gian Renzo Morteo e Nuccio Messina, varò il progetto "Teatro Scuola" con il fine di ricostruire un rapporto attivo tra l'istituzione pubblica ed

i suoi potenziali fruitori, identificati con l'intera cittadinanza, in tutte le sue varieguate componenti. Nacque allora, in Italia, il concetto di animazione teatrale, al quale è stato dedicato, trent'anni dopo, il convegno "Il gioco del teatro", tenutosi a Torino lo scorso aprile. Le mattinate, consacrate alla riflessione teorica, sono trascorse nel succedersi di interventi volti ora a ricostruire le esperienze del passato (i contributi di Nuccio Messina e dell'assessore comunale Fiorenzo Alfieri), ora ad abbozzare gli scenari del futuro, come l'annuncio, da parte degli assessori alla cultura del Comune e della Regione Piemonte Ugo Perone e Giampiero Leo, della prossima creazione, a Torino, di una "Casa del Teatro per Ragazzi e Giovani". Cristina Loglio, Patrizia Mattioda e Claudia Allasia hanno descritto "l'ipotesi di teatro" elaborata da Morteo, il quale teorizzò un teatro come "gioco": non più rito elitario, bensì evento restituito al popolo, che lo vive quale occasione di crescita culturale e spirituale. Loglio, in particolare, ha ricordato come Morteo da un lato sia riuscito a cogliere l'importanza pedagogica della pratica teatrale, capace di far emergere la creatività dei ragazzi e di favorirne una formazione non solo parziale; e dall'altro abbia introdotto nella sfera del Teatro Ragazzi innovazioni poi cooptate nel linguaggio proprio del teatro *tout court*. Quest'ultima osservazione, ribadita da Loredana Perissinotto, presidente di Agita, associazione nata nel 1994 allo scopo di sostenere la promozione e la ricerca della cultura teatrale nella scuola e nel sociale, è stata, invece, ribaltata da Roberto Alonge, che ha definito l'animazione teatrale una grande

«ubriacatura collettiva», senza conseguenze sulla più vasta scena. Piergiorgio Giacchè, Giuliano Scabia e Giovanni Moretti, sottolineando come l'animazione teatrale sia stata in grado di innescare un vivo cortocircuito fra teatro e società, ne hanno ulteriormente affermato la centralità nella storia del teatro, e in generale della cultura contemporanea. Oggi quell'esperienza è posta nelle condizioni di recuperare lo slancio originario, grazie alla firma di due protocolli d'intesa ministeriali, del 1995 e del 1997, sull'educazione ai linguaggi dello spettacolo, di cui l'Etì coordina la realizzazione. L'ente, ha spiegato la sua rappresentante Monica Mosetti, privilegia quei progetti che si configurano come prototipi, cioè modelli riproducibili anche in altre realtà scolastiche. L'Etì inoltre, è impegnato nella costituzione di un archivio in rete interamente dedicato alla realtà del Teatro Scuola. Delle altre leggi concernenti l'animazione teatrale si è occupato Francesco De Biase, evidenziando come in esse il teatro sia prevalentemente inteso quale attività utile a prevenire o ad alleviare il disagio giovanile. De Biase ha altresì introdotto il problema cruciale della formazione degli insegnanti e degli artisti, questione non ancora affrontata sistematicamente. Ken Robinson, coordinatore del progetto "Cultura, Creatività e Giovani" promosso dal Consiglio d'Europa, ha portato la discussione sul tema del rinnovamento del Teatro Scuola in un contesto internazionale, ponendo l'accento sull'importanza dell'insegnamento delle discipline dello spettacolo in una realtà in cui la creatività contraddistingue i settori emergenti nel mondo del lavoro. Concrete dimostrazioni di creatività, appunto, hanno animato i pomeriggi del convegno coordinati da Remo Rostagno. I bambini di due classi della scuola elementare di Vinovo (To) hanno rappresentato una Cantastoria - struttura spettacolare modellata sulla forma del narrare propria del cantastorie - intitolata *I desideri e la tv*, realizzata insieme alle proprie insegnanti e agli attori della Compagnia Stilema, da tempo presente sulla scena del Teatro Ragazzi. Tiziana Lucattini ha illustrato il lavoro di "La pietra parla", scuola di teatro musica e arti visive per adolescenti in difficoltà, gestita a Roma dalla compagnia Ruotalibera; mentre Pierangela Allegro ha raccontato le esperienze teatrali vissute con i detenuti del carcere di Padova dal suo gruppo, il Tam Teatro. Mia Peluso ha chiarito la definizione del suo "Quinto Teatro", realizzato non "per",

bensi "con" i ragazzi delle scuole superiori; e Carlo Infante ha presentato il suo progetto "IT'S. Internet Teatro Scuola", volto a promuovere con gli studenti gruppi di discussione *on line* su temi teatrali. Letizia Quintavalla ha parlato del suo Teatro delle Briciole di Parma, Roberto Sicco dell'attività del Teatro Kismet Opera di Bari; Roberto Gandini ha descritto il suo laboratorio teatrale romano finalizzato all'integrazione di ragazzi con handicap; Guido Castiglia ha fatto conoscere la sua compagnia Nonsoloteatro di Pinerolo (To). Il convegno si è concluso con le "impressioni teatrali" maturate dagli allievi di un liceo di Savigliano (Cn), coadiuvati da Claudio Montagna, membro di Cast, associazione torinese di animazione teatrale. Parallela al convegno si è svolta la seconda "Vetrina del Teatro Ragazzi e Giovani", rassegna che ha ospitato, tra gli altri, *E il matto illuminò la notte*, la messa in scena che Assemblée Teatro ha dedicato ad Alessandro Cruto, inventore della lampadina; *Esseoesse*, spettacolo di pupazzi ideato da Il Dottor Bostik per rendere consapevoli i bambini dei pericoli grandi e piccoli cui sono quotidianamente sottoposti; *Antenati*, del Laboratorio Teatro Settimo; e *Passaggi*, del Teatro dell'Angolo. ■

SEGNALI LOMBARDI

La nona edizione di "Segnali", il festival lombardo di teatro-ragazzi, segna una svolta nella filosofia e nella formula della manifestazione. D'intesa con la Regione Lombardia e la rete dei Quattro Motori d'Europa (Lombardia, Rhone Alpes, Catalogna e Baden-Wurtemberg), gli organizzatori - il Teatro del Buratto e Fontanateatro - hanno abbandonato la formula della "vetrina" della produzione regionale, per progettare un vero e proprio festival, contraddistinto dalla presenza di compagnie straniere, dall'avvio di progetti rivolti all'aggiornamento tecnico-artistico degli operatori e da una particolare attenzione al taglio degli spettacoli selezionati. Con questo, la direzione artistica - formata da Gabriele Ferrari e Brunella Reverberi - cerca di intervenire su una distorsione. "Segnali", come altre iniziative nate sul suo esempio, si è trasformato sempre più in mostra-mercato e sempre meno in luogo di confronto teorico-critico. Da qui l'idea di trovare una formula più provocatoria. Il progetto andrebbe rifinito, ma l'idea merita un'apertura di credito. Coerentemente con questa visione, gli spettacoli presentati si distinguono per la capacità di reagire,

dal punto di vista formale o tematico, al perbenismo di ritorno che minaccia il teatro-ragazzi odierno. Da qui l'attenzione, per esempio, a temi "forti" come la morte, l'abbandono, la discriminazione, in *Notte di carta* di Citta Murata, che pure ha destato perplessità, come nel bel *Muneca* di Corona-Gherzi-Mattioli o nello studio di Erbamil *Nei desideri*, ambientato in un orfanotrofio. Il tedesco *Hillette Jans* del Theater in Marienbad sfida le convenzioni per lunghezza, argomento - una donna si fa passare per uomo per sfuggire a miseria e umiliazioni nell'Olanda del 600 - e confezione formale. L'interessante studio *Personaggi* ripropone la collaborazione tra La Ribalta e la compagnia francese Oiseau Mousche, formata da attori minorati psichici. La sezione dedicata alle letture teatrali è stata invece meno definita. Se i cicli di letture pubbliche non sono più un riempitivo, ma integrano a pieno titolo l'attività di molte compagnie, e anche vero che la presentazione di tale filone andrebbe articolata in un percorso, o comunque problematizzata. Qualche riserva suscita anche l'organizzazione logistica, divisa fra due città, Pavia e Vigevano. Fatta salva l'idea di fermarsi qualche anno nello stesso luogo per consolidare il festival, sarebbe meglio tornare alla sede unica. Pier Giorgio Nosari

Bambini di bianco vestiti in guerra col mago invisibile

È dal 1992 che è iniziata l'avventura del teatro infantile della Societas Raffaello Sanzio. Ogni anno, in primavera, viene presentato nel Teatro Comandini di Cesena uno spettacolo eccezionale, nel senso che si tratta di eccezioni rispetto ai lavori che vengono

normalmente concepiti per i ragazzi. Non sono favolette edulcorate, pedagogiche, che presumono di mettere in scena il mondo sentimentale dei più piccoli. Sono viaggi nell'immaginario elementare ed estremo, percorsi in boschi neri, grotte spaventose, dove si può incontrare la morte e l'animalità, la miseria e la perdita di tutti i riferimenti, per trovare, in un percorso d'esperienza, la liberazione. Da tre anni Chiara Guidi conduce anche una Scuola sperimentale di teatro infantile che trasforma i bambini da spettatori in protagonisti non solo del viaggio nella favola, ma anche dell'azione. Con questa *Prova di un altro mondo* le due esperienze arrivano ad un punto di fusione: una classe per ogni spettacolo entra direttamente nella favola. I bambini, all'ingresso, vengono vestiti di bianco e introdotti nella stanza dove giace su un grande letto bianco, tra galline e colombe, una vecchia regina malata che, con accenti contadini, racconta di un terribile mago che l'ha incantata, rapendogli il magico cavallo Corsario. E chiede aiuto ai bambini per recuperarlo. Inizia l'avventura: gli spettatori-attori vengono introdotti in una grande sala arabeggiante e goticeggiante insieme, dove dovranno affrontare il terribile mago invisibile seguendone le tracce decifrando suoni e rumori, costruendo una storia dai forti o delicati stimoli auditivi. Alla fine il mago, con faccia di teschio, toni e strepitose movenze da fumetto (una straordinaria, umoristica Claudia Castellucci) apparirà. Sfidierà i ragazzi in una danza con risonanze africane e rimarrà vinto. E, finalmente, si materializzerà, immagine di bellezza commovente, il bianco cavallo, vero, corsiero ammaestrato, danzante, che i bambini festeggeranno increduli e imiteranno nelle eleganti movenze. Di rara efficacia appare, in questa opera, l'equilibrio tra sguardo e partecipazione, tra capacità di evocare, descrivere, far precipitare emozionalmente la situazione col suono, di trasportare "altrove" con la forza dell'immagine e di implicare il divertimento e la forza energetica del gioco. Massimo Marino

LA PROVA DI UN ALTRO MONDO, ideazione e composizione di Chiara Guidi. Suono di Romeo Castellucci. Movimento di Claudia Castellucci. Con Claudia Castellucci, Giunta Biserna, Carmen Castellucci, Corsario, Ahmed Lahoussine, Paolo Tonfi. Prod. Societas Raffaello Sanzio.

SCAFFALE

Francesco Firpo, *Teatro per bambini*, Genova, Erga Edizioni, 1998, pagg. 191, L. 15.000.

Sette avvincenti commedie - dal fiabesco all'epico, dal poliziesco al paradossale - già "collaudate" in palcoscenico o in palestra da classi delle scuole elementari, medie e superiori e da compagnie professionistiche e amatoriali. R.A.

Vittorio Franceschi, *Scacco pazzo*. Introduzione di Peter Kammerer, Venezia, Marsilio, 1998, pagg. 132, L. 24.000.

Due fratelli prigionieri l'uno dell'altro, in un delirante e fantastico gioco quotidiano che porta l'uno a fingersi madre, padre o promessa sposa dell'altro, a sua volta un quarantenne regredito a uno stadio infantile. Una commedia disperata ma condotta con un linguaggio brillante capace di liberare la risata. Premio Idi 1990, messa in scena l'anno seguente da Nanni Loy a Bologna nell'interpretazione di Alessandro Haber, lo stesso Franceschi e Monica Scattini, è stata tradotta in diverse lingue e rappresentata in Francia, Germania, Russia, Scozia e Polonia. R.A.

Maura Del Serra, *Agnodice*. Commedia drammatica. Con una nota di Giovanni Antonucci, Firenze, Le Lettere, 1998, pagg. 87, L. 15.000.

Una scandalosa donna-medico vissuta in età alessandrina, che accentra su di sé gli slanci e le contraddizioni socioculturali, sessuali e familiari della sua epoca inquieta e cosmopolita, assunta come specchio trasparente della nostra. Vincitrice, nel 1996, del Premio Fondi La Pastora, la com-

media, ricca di intrighi e piena di umori, alterna versi e prosa ma si ricollega anche al modello aristofanesco, alle voci di lirici greci e agli apporti di arti tutte novecentesche come il cinema. R.A.

Agostino Bagnato - Giuliana Polenta, *Una famiglia qualunque*. Drama in tre scene, Roma, Sydaco Editrice, 1998, pagg. 76, L. 18.000.

Un testo incentrato sul tema dell'incesto che nasce da esperienze sul campo - Giuliana Polenta è psicologa e psicoterapeuta - e contiene riflessioni e materiali derivati direttamente dall'osservazione e dallo studio di numerose realtà familiari. Un tentativo, come scrivono gli autori, «di presentare l'incesto, reale o simbolico, come uno degli spettacoli della nostra vita interiore». R.A.

Elio e Ilaria Testoni, *Giochi di teatro, commedie*, Edizioni Associate Ila Palma, Palermo, 1998, pagg. 159, L. 26.000.

Dirigente del senato e commediografo: un connubio impossibile?

Le mille notti teatrali di ROBERTO DE MONTICELLI

Si conclude, con l'uscita del quarto volume, la raccolta delle critiche teatrali di Roberto De Monticelli. Si tratta di più di ottocento articoli scelti fra oltre quattromila, scritti tra il 1953 e il 1987 sulle rubriche di teatro di quattro testate di cui il critico fu titolare: «La Patria» (1953-56), «Il Giorno» (1956-73), «Epoca» (1960-73) e «Corriere della Sera» (1974-87). Un'ampissima selezione che restituisce fedelmente l'arco di un itinerario critico eccezionale che muove dagli anni immediatamente successivi il dopoguerra per arrivare alle soglie dei giorni nostri.

L'intensità della prosa, che ha contraddistinto fin dagli esordi lo stile particolarissimo di Roberto De Monticelli, unita alla profondità di penetrazione critica, fanno di questi volumi un vero e proprio viaggio attraverso le immagini e i suoni, i volti e i nomi della scena contemporanea. Da Visconti a Strehler a Costa a Squarzina, da Benassi a Renzo Ricci a Sarah Ferrati sono ripercorsi gli anni in cui la tradizione del grande mattatore italiano si innestava nel nascente teatro d'arte e sorgevano i primi Teatri Stabili. Sono seguite fin dai primi passi formazioni che avrebbero lasciato un segno importante nel panorama del teatro italiano, come la Compagnia dei Giovani di Valli e De Lullo o la Morelli-Stoppa o la Proclemer-Albertazzi. Vi si rintracciano i fondamentali filoni del teatro in dialetto, da Cesco Baseggio a Eduardo De Filippo, giù, giù, fino alle giularate padane di Dario Fo. Si assiste con felice stupore all'avvento delle nuove avanguardie americane ed europee, dai primi esperimenti del Living Theatre a Grotowski e Barba. Si segue l'esordio folgorante di un ragazzo francese di nome Chéreau e si è travolti dalla funambolica irruenza degli attori della Mnouchkine. Si attraversano gli oceani ronconiani e si giunge ai nostri giorni, ai nomi e alle immagini che sono patrimonio della nostra memoria più recente. Un lungo viaggio, vissuto giorno per giorno, durante il quale Roberto De Monticelli serba fino all'ultimo la determinazione di chi non rinuncia a cercare, anche laddove le occasioni si facevano sempre più rare, lo stimolo di un'emozione e il senso profondo di una necessità. Accompagnata da una Prefazione di Giorgio Strehler, da una Introduzione di Guido De Monticelli e da brevi note storico-biografiche relative ai diversi volumi, corredata da un indice contenente le informazioni essenziali sugli spettacoli recensiti e da un indice completo dei nomi, l'opera si presenta inoltre come uno strumento didattico e di ricerca di estrema utilità per gli studi di ambito teatrale. ■

Roberto De Monticelli, *Le mille notti del critico. Trentacinque anni di teatro vissuti e raccontati da uno spettatore di professione*. A cura di Guido De Monticelli, Roberta Arcelloni, Lyde Galli Martinelli, Roma, Bulzoni, 1996-1998, 4 voll., pagg. 2976 compless., L. 85.000 ciascuno.



ROBERTO DE MONTICELLI

LE MILLE NOTTE DEL CRITICO

Trentacinque anni di teatro
vissuti e raccontati da uno spettatore di professione

Vol. IV - 1981-1987

A CURA DI
GUIDO DE MONTICELLI, ROBERTA ARCELLONI, LYDE GALLI MARTINELLI

Sulle orme dell'abate Ziggotti alla riscoperta dell'Olimpico

STEFANO MAZZONI, *L'Olimpico di Vicenza; un teatro e la sua «perpetua memoria»*, Firenze, Le Lettere, 1998, pagg. 305. L. 54.000

Allo scadere del '500, il secolo delle grandiose feste teatrali di corte, potenti macchine di propaganda politica in cui furono arruolati i più grandi artisti ed ingegni dell'

epoca, ma anche, grazie a questi ingegni, il secolo della nascita del teatro moderno come complesso spazio attrezzato e organizzato per lo spettacolo, a Vicenza, un manipolo di aristocratici filoimperiali - gli Accademici Olimpici - riusciva a rendere tangibile e duraturo il sogno di tutta un'epoca: costruire un teatro sul modello degli antichi. A questo *unicum* dell'architettura teatrale Stefano Mazzoni ha dedicato un importante volume, che, partendo da un accuratissimo e puntiglioso spoglio documentale, è insieme magistrale lezione di metodo sull'uso delle fonti d'archivio e affascinante restituzione della nascita e della posteriore fortuna dell'Olimpico, in una fitta rete di rimandi al contesto teatrale, sociale, politico fra Cinque e Seicento. Con una partenza a sorpresa sulle orme investigative di un accademico vicentino settecentesco, l'abate Ziggotti, infatuatosi di questo concreto simulacro di "Teatro antico", Mazzoni traccia inizialmente la completa mappa documentaria del suo terreno di ricerca per poi lanciarsi in un viaggio a ritroso, fino a restituirci con ricchezza di particolari la magnifica inaugurazione dell'Olimpico il 3 marzo 1585. Un evento spettacolare di rilievo europeo, per il quale affluirono all'Olimpico non meno di 1500 spettatori rigorosamente distribuiti per importanza gerarchica, e ripagati dopo ore di attesa dalla rappresentazione dell'*Edipo tiranno* sofocleo, magistralmente orchestrata dal "corago" Angelo Ingegneri. Il grande "regista" amico del Tasso, mago delle azioni coreografiche e delle luci, a cui si affiancavano in un cast d'eccezione l'architetto Vincenzo Scamozzi, autore delle scene prospettiche, il musicista Andrea Gabrieli, l'attore protagonista Luigi Groto, il pittore Giambattista Maganza creatore di 80 sontuosi costumi intessuti d'oro e d'argento. Senza contare i personaggi minori, i cui nomi riaffiorano dalle carte dell'epoca, indispensabili come in ogni grande messinscena al buon funzionamento della complessa "officina" olimpica, da cui uscì una tragedia rispetto a cui nessuna parve «dagli antichi in qua essere stata più magnificamente recitata». Lia Lapini

Parrebbe di no se la persona in questione è Elio Testoni e la conferma alla veridicità dell'ipotesi giunge dalla sua prima raccolta di commedie. A maggior ragione se il testo in questione riscuote successo di pubblico e di critica e propone una via alla comicità estranea ai soliti cliché. Tre le commedie proposte: due di Elio Testoni - *Essi sono tra noi* e *Sondaggio mortale* - e una della giovanissima figlia Ilaria, *L'école de peintre*. S.B.

Paolo Petazzi, *Le sinfonie di Mahler*, Marsilio Editore, Venezia, 1998, pagg. 269, L. 38.000.

Un volume per capire e amare l'opera di un musicista che intese fare della ricerca espressiva il motivo ispiratore e la ragione d'essere del suo percorso artistico e seppe dar voce, nella sua vasta produzione e in quella sinfonica soprattutto, ai molteplici aspetti del reale. Influssi tardo romantici, riferimenti espressionistici e prodotti della tradizione colta e popolare si fondono in una personalissima e armonica miscellanea di elementi la cui genesi e il cui significato Petazzi indaga con la cura e l'esperienza che ne contraddistinguono l'attività di musicologo e critico. S.B.

Drammaturgia - Quaderno 1998, rivista diretta da Siro Ferrone, Roma, Salerno Editrice, 1998, pagg. 226, L. 48.000.

È dedicato alle scuole e ai maestri del teatro l'ultimo numero della rivista diretta da Siro Ferrone. Contiene saggi di S.Ferrone, M.Borie, M.-J. Mondzain, C. Meldolesi, G. Banu, J.-C. Carrière, E. Ertel, A. De Lisa per la parte relativa ai maestri e schede riguardanti le scuole di teatro, cinema e musica in Italia e in Europa. S.B.

XXXII FESTIVAL TEATRALE DI BORGIO VEREZZI 15 luglio - 11 agosto 1998

15 - 16 - 17 - 18 luglio - PRIMA NAZIONALE

NELLA CITTÀ L'INFERNO di Dacia Maraini

con Mariangela D'Abbraccio, Simona Cavallari, Vanessa Gravina, Antonella Morea e altri 15 interpreti, scene Alessandro Chiti, costumi Maria Rosaria Donadio
regia Francesco Tavassi

24 - 25 luglio - dalla Festa del Teatro di San Miniato

L'UOMO CHE VIDE FRANCESCO D'ASSISI di Krzysztof Zanussi e Piero Ferrero dal romanzo omonimo di Joseph Deltel, con Carlo Simoni, Maximilian Nisi, Maggiorino Porta, Antonio Pierfederici
regia Krzysztof Zanussi

28 - 29 luglio - PRIMA NAZIONALE

AGNESE DI DIO di John Pielmeyer

con Giuliana Lojodice, Fiorenza Marchegiani e Marta Richeldi
regia Giovanni Lombardo Radice

1 - 2 - 3 - 4 - 5 agosto - PRIMA MONDIALE

PALLOTTOLE SU BROADWAY di Woody Allen

con Giuseppe Pambieri e Lia Tanzi e con Angelica Russo, Alessandro Marrapodi e altri 7 interpreti
regia Enrico Maria Lamanna

6 - 7 - 8 - 9 - 10 - 11 agosto PRIMA ED ESCLUSIVA NAZIONALE alla Cava dei Fossili

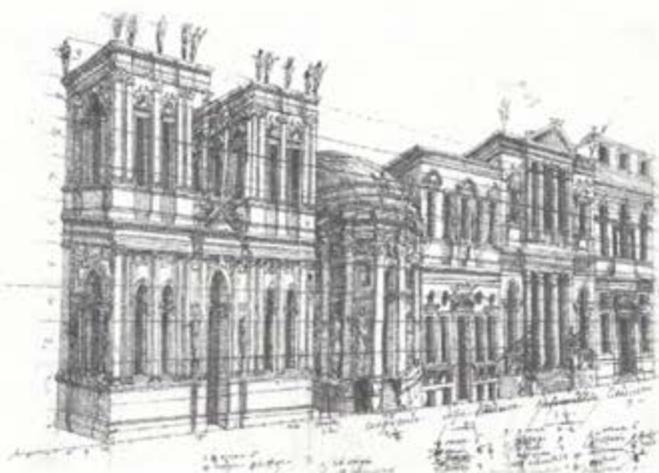
PURGATORIO 98 da Dante Alighieri

uno spettacolo di Ugo Gregoretti, con Marisa Fabbri, Ugo Gregoretti, Nestor Saied e 12 giovani attori

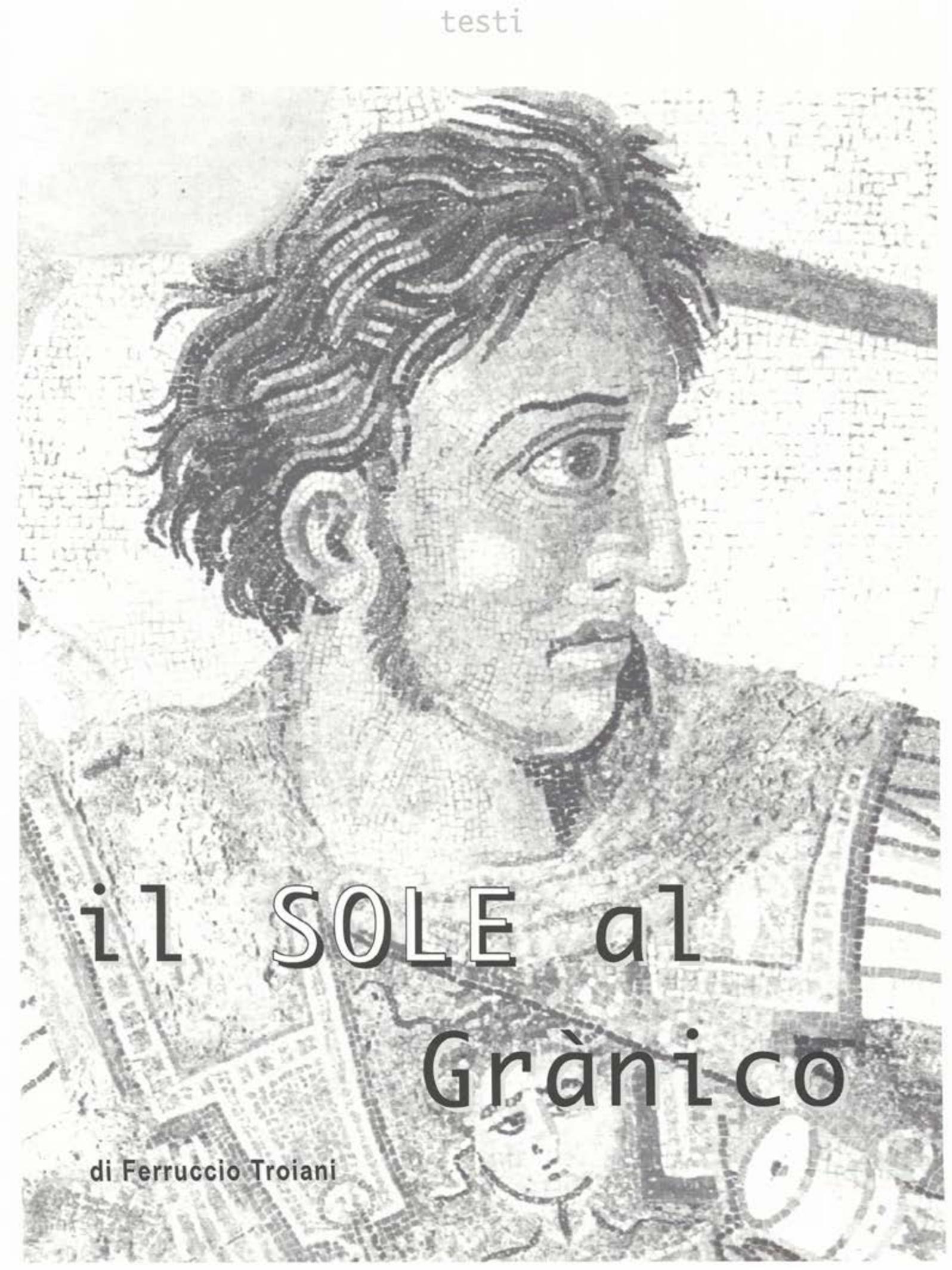
8 agosto - PRIMA NAZIONALE

I FIORI DELL'AMORE E DEL MALE concerto di poesia e musica in italiano, tedesco e francese, con Andrea Jonasson e Gino Zampieri, soprano Donata Lombardi, al piano M. Isabella Crisante - brani tratti da Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Goethe, Heine - musiche di Donizetti, Mozart, Tosti, Verdi

Ufficio Stampa e Documentazione del Festival: tel. 019-610.147 - Fax 019-610.198
Biglietteria: Tel. 019-610.167 - Borgio Verezzi - via XXV Aprile, 58



testi



il SOLE al
Grànico

di Ferruccio Troiani

per Ferruccio

Il teatro, il giornalista e l'inattuale

di Luigi Squarzina

Forse ho passato la linea d'ombra oltre la quale non si riesce a parlare degli altri se non parlando di sé, o forse nel caso presente altro modo non c'è; comunque... quando Umberto M. tornò dalla prigionia in Africa dove era andato volontario ed era stato catturato dagli inglesi nella battaglia di Marsa Matruk, subito lo presentai a Ferruccio Troiani. Erano, fra gli amici, i due soli fascisti convinti, diventati tali, a quanto posso ricordare, più nell'immediato dopoguerra romano, dunque per rivolta, che non al tempo di Mussolini: secondo loro le posizioni post-corporative su lavoro e capitale della Repubblica Sociale Italiana, espresse in una Carta di Verona, erano più avanzate di quelle dell'Italia che nasceva dall'antifascismo. Erano tutt'altro che "di destra", dunque. Umberto per sottrarsi alla "nuova ondata che ci sommerge tutti", come aveva scritto nel '39 nel giornale del Collegio Mondragone, ondata di mediocrità e materialismo che vedeva dilagare, non trovò altro modo che di arruolarsi come sminatore sulle montagne del Lazio. Gli riuscì a fatica e non senza intoppi burocratici, che anche io, purtroppo, lo aiutai a superare attraverso qualche conoscenza ministeriale di mio padre, dico "purtroppo" perché Umberto morì saltando su una mina, il più grosso dolore della mia prima giovinezza, ma non dovrei dirlo se è vero che Umberto, in fondo, proprio quello cercava. La sua e di Ferruccio sono state le sole fini tragiche fra noi amici (Neri Mazzotti, un vero poeta, andava dentro e fuori dal manicomio). Ferruccio e io fummo due dei quattro che portarono a spalla la bara dove era stato ricomposto il corpo dilaniato di Umberto e quanto a Ferruccio, ne avevo perso le tracce dopo lo stretto sodalizio e le vicende teatrali di cui devo parlare, quando nei tardi anni Cinquanta seppi che, iniziata assai bene una carriera giornalistica presso la Gazzetta del Popolo, perse la vita al volante della sua macchina in un'autostrada del Nord. Me lo avevano presentato in birreria, la birreria dei SS, Apostoli a metà della scalinata che da via XXIII Marzo scende dietro Piazza Venezia; era amico di altri amici di Vittoriana S., ragazza piccola e bella come una porcellana, sorella di un già allora bravo pittore non figurativo. Alto, bruno, con un naso notevole in un viso lungo, bianco, in quegli anni - il dopoguerra immediato - quello che Ferruccio scriveva lo scriveva in forma di teatro. La sua personalità non lasciava indifferenti, sul suo talento non c'erano dubbi, la sua intensità poteva essere contagiosa. In quel periodo mi fece leggere un dramma, *Il decimo anno*, dove un capopopolo decide di resistere all'assedio che stringe la Città e che ha portato alla deposizione del monarca imbecille e di tentare una sortita ultimativa. Forse (è un pensiero di oggi) c'era qualcosa del Corrado Brandò dannunziano, in tutt'altra temperie e voce, la voce personalissima di Troiani, uno stile apodittico, tormentato, autenticamente scenico, come mi auguro appaia a tutti da *Il sole al Grànico*. Ferruccio era un lettore dei classici. Nel monologo il giovane Alessandro esprime pensieri e passioni alla vigilia della battaglia contro i persiani che varcando il fiume doveva aprirgli le porte dell'Asia. Del *Decimo anno* non ho tracce, ne ricordo una canzone: «Ha tre volte la nave del mio amore, oh / una bianca una nera una scariatta / oh che bel marinaio», che così isolata non sa di molto. Il dattiloscritto de *Il sole al Grànico* me lo sono visto sbucare recentemente dai meandri del mio archivio, disordinati ma intatti; sapevo di averlo da qualche parte; lo sentivo come un debito, e mi conforta che *Hystrio* lo abbia trovato meritevole di pubblicazione. Dal '47- '48 al '50 la mia memoria ha un vuoto circa i rapporti con Ferruccio. Me lo rivedo presente nel breve periodo del Teatro d'Arte Italiano, la compagnia mia e di Vittorio. Il nostro programma era di rappresentare classici e novità italiani: 1952 - 53 *Amleto*, *Tre quarti di luna*, *Tieste*; 1953 - 54 *Amleto*, *I Persiani*, *Leonora*, *Prometeo* a Siracusa. Il titolo che qui ci interessa è *Leonora* di Troiani, un dramma d'amore ambientato in un angolo della guerra di Spagna, scritto per Anna Proclermer, grande attrice e gran donna a cui il giovane scrittore dedicava un innamoramento non superficiale (Anna certo se ne ricorda). Avevo introdotto Ferruccio nella nostra cerchia, era anche lui per un teatro non di linguaggio corrente, non di atmosfere né di eleganze; da parte mia pensavo però che *Leonora* non stesse all'altezza delle sue prime cose e che rappresentarla non fosse rendergli un buon servizio; lo dissi, ma da una parte l'occasione per un debuttante era più unica che rara e dall'altra non volevo proprio che la mia opposizione potesse sembrare un po' frutto di gelosia. La seconda stagione del Teatro d'Arte Italiano e la fraternità fra me e Vittorio non ressero, e forse non potevano reggere, all'esito travolgente dell'*Amleto*, al successo e alle promesse del mio *Tre quarti di luna*, alla sconfitta gloriosa (davvero senechiana) del *Tieste*; prendemmo strade diverse; così nella divaricazione andò sfranto il dramma di Troiani, che al Valle non venne apprezzato. Finirono le amicizie, un autore dotato si staccò dalle realtà del teatro. Non accadde per lui che l'incontro gli portasse fortuna e avvenire come accadde per Ronconi. Il giornalismo di livello gli era probabilmente congeniale, ormai uscito com'era del tutto dalle strette ideologiche dell'immediato dopoguerra. Rendere noto oggi *Il sole al Grànico*, superbamente inattuale, non vuole essere l'attualizzazione di un ricordo ma una persuasa testimonianza di quella che fu una perdita secca per la sponda più impervia della nostra scena, la sponda drammaturgica. ■

Sarà in questo giorno. Andate. Preparate gli animi alla battaglia. Attendete il segnale. Io non venni per conoscere. Non mi è necessario interrogare le stelle. Io non ho bisogno che il cuore della vittima garanti-

sca per me. So il colore della mia decisione. Riconosco il luogo opportuno, il vento propizio, l'occasione. Andate. Io non venni per chiedere. Dall'alto vederò il compiersi della vostra obbedienza. Metterò a fronte

la vostra rapidità con l'attesa del nemico. Ecco: un respiro muove il suo esercito, in silenzio. Mutteremo la pazienza in affanno. Sfideremo la sua immobilità. Umilieremo il suo orgoglio. Io venni per la vendetta. Per

voi progenitori che offrivano al barbaro tributi d'acqua e di terra, per voi sofisti e demagoghi, per le vostre voci dissennate ed oneste, per la guerra che invocaste dai gradini dei templi, per un secolo di umiliazioni e di errori, adesso trasformo i termini dell'antica contesa, aggredisco l'invasore di ieri, caccio il Persiano nella sua terra. Non contate il numero dei miei soldati. Vigilano il campo i fuochi di Salamina, lo confortano i lamenti di Platea. Erede, raccolgo il voto di chi cadde in difesa della Grecia. Giudice, prometto che ogni torto che subimmo verrà, più volte, restituito, in questo giorno. Una marcia difficile si chiude. La falange si dispiega al margine dei piani di Adrastea. La stagione è favorevole: chi guidò i Macedoni prima di me disse infausto ogni mese di giugno. Farò di questo un secondo maggio. Una primavera alta offrirà, anzitempo, i frutti maturi dell'estate. Il soldato solleva il braccio contro il sole. Il sudore gli stringe le tempie. Il gesto si affretta. Vede una linea sola: un fiume. Varcheremo il limite insieme. Prima che il sole precipiti, quando l'acqua del Grànico sarà già buia e, tuttavia, luminosa, affronteremo la prova. Il grido di guerra si leverà nell'aria; insieme volgeremo indietro il fiume e il Persiano. Ostile la saggezza. Le avanguardie, i sarissofori, tornano dalle loro incursioni, riferiscono che l'esercito dei luogotenenti di Dario sta schierato sull'altra riva. Avanti, lungo una palude di fango, la cavalleria. La fanteria è più in alto: la compongono Greci mercenari. Guai a loro quando cadranno in mia mano! Sono pronti tutti a combattere, ad impedirvi il passaggio. Così, decido, per il momento di arrestare le truppe. Allora, Parmenione volge indietro il cavallo. Si avvicina, chiede di parlare. La prudenza sconsiglia una impresa così insolita: una battaglia che preceda appena le tenebre. Suggestivo di sciogliere i reparti, di segnare i limiti del campo notturno, di aspettare, con la coscienza tranquilla, il sorgere di un altro giorno. I soldati attendono questo: che si levino al buio le fiamme del bivacco. Come in patria. O quasi. Perché questo, dicono, è l'unico possibile ritorno a casa, ogni sera. Questa notte, è chiaro, assicura a ciascuno un premio. Ai gregari la malinconia, che mediccherà le ferite, domani. Ai comandanti l'illusione che, diminuendo le ore, si assottigli l'intelligenza. Al re la promessa che il sonno lo liberi dai suoi pensieri. Io non venni per attendere. Io non ho fretta. Ma conosco la questione, che mi proponete, fino al nocciolo. Ho imparato la mia parte. L'ho interpretata con applausi contro i

Màidi e i Tebani. A Cheronea, la sapevo a memoria. Nessuno, questa volta, ha insegnato la strada. Nessuno mi ha guidato a questo fiume. L'Occidente evade dai suoi limiti con un atto di volontà. Viola i confini sacri dell'Oriente. Dunque, sii rapido. Colpisci prima che i popoli sappiano, prima che l'intera Asia si levi a contrastare i tuoi piani. Sono ragionevole. Desidero riposare anche io. Dopo il Grànico. Prima, voglio combattere come nessuno ha osato. Voglio una vittoria paritorita dalla stanchezza. Pretendo un successo improvviso. Nessuno ardirà ribellarsi. Fosti incoronato con il consenso del popolo: la sua commozione ti sollevò fino al trono. Ti amava. Per le tue sventure, per l'esilio. Hai un debito reale. Va pagato adesso. Che avverrebbe se riportassi indietro una sconfitta? Non puoi, non ti è lecito nutrire a lungo questo sterile dubbio. Colpisci subito. Hai la ragione dalla tua parte. Sei povero. Il tuo esercito ha viveri per pochi giorni. Devi osare. Che temi? Traversasti il Danubio, avrai paura delle acque del Grànico? A che umiliare l'Ellesponto, se esiterai questa volta? Solo il Grànico ti appartiene. Se tu lo vuoi. Se rifiuti il consiglio degli altri. Chi, sovrano dei Macedoni, condottiero di truppe invincibili, cresciuto per la guerra, allevato alla strage, sopporterebbe l'indugio di una notte? Nomina l'amico che avrà il cuore di biasimarti. Quale parente pronuncerà la condanna? Mio padre è morto. Mi libero, oggi, da lui, e per sempre. Brindava alla vittoria di Potidea, quando tre araldi chiesero udienza. Li accolse senza guardarli, distratto. Chi poteva recargli una notizia più grande del suo recente successo? Pure, il primo riferì di un'altra vittoria, ottenuta dal suo migliore capitano, da Parmenione, in Illiria. Quando l'ebbe ascoltata, il re si oscurò in viso. La mano interruppe a mezz'aria il saluto. I cortigiani ammutolirono.

no. Ma il secondo araldo venne in soccorso. Disse che ai giochi dell'Istmo il cavallo del re aveva riportato il trionfo. Il re sorrise. Bevve ancora. Il terzo araldo esitava. Lo invitarono a parlare liberamente, a far presto. Allora, levò alta la voce. Proclamò: «Filippo, signore dei Macedoni, ascolta il mio annuncio. Tuo figlio è nato.» Impallidì. Inabile a dominare il suo sgomento, vacillò. Corse a nascondersi nella sua tenda. E neppure il secondo messaggero ottenne il premio che gli spettava. La mia nascita era, per mio padre, una sciagura insopportabile, attesa. Ora, con il volto piegato su un telo militare, malediva il giorno delle sue nozze. Ricordava la vigilia, il sogno di mia madre vergine. Era sembrato ad Olimpia, la notte prima del matrimonio, di svegliarsi nel cerchio di un uragano. Un lampo ne aveva congiunto gli estremi, folgorandole il seno. Placata la tempesta, dal suo corpo abbandonato era salita una colonna di fuoco, disperdendosi subito nell'aria e nel sonno. Così gli dei irridevano alla virilità dello sposo macedone, si servivano di un marito mortale per coprire alla vista degli uomini, il loro atto di creazione. Non riuscì a sognare, Filippo, nelle notti che vennero dopo quella nuziale. Solo una volta il desiderio corruppe il sonno. Immaginò sé stesso accolto nelle braccia di Olimpia. Tuttavia, nel sogno, suggellò soltanto il grembo di lei. Inutile possesso: sul sigillo reale appariva l'impronta di un leone. Gli indovini, interrogati, scossero il capo. Solo Aristandro Telmiese osò pronunciarsi: Olimpia, ora, era feconda. Da quel giorno il letto di questa donna mirabile, innamorata, fedele, fu disertato. Indegnamente Filippo cercava di dimenticare i suoi doveri, insozzava la sua dignità di re, di capo,



nell'orgia, nella lussuria. Irvano. Io nacqui. Crebbi confortato dalla sua diffidenza. Succube del volere degli dei, timoroso della mia fortuna, non osava odiarmi. Pubblicamente, anzi mi copriva di elogi. Lasciava ai cortigiani il commento: un figlio così... materno, inquieto, difforme da un genitore soldato e re. Non appena mi seppe uomo, fu certo di potermi corrompere. Mi introdusse nel letto di una prostituta. Finse di stupirsi, e rise delle lacrime di Olimpia, del mio rifiuto. Poi, di improvviso, seppe come umiliarci insieme. Disperse i nostri amici. Fece fredde e deserte le nostre stanze. Ricorse alla calunnia, all'intrigo. Diffamò, in ultimo, mia madre. Raccontò, piangendo, di averla vista giacere con un serpente, con una bestia mostruosa, con un drago. Il resto dell'imbroglio si sviluppò intorno a questa laida menzogna. Mandò in giro nel paese i suoi consiglieri, i servi, a cercargli un'altra moglie, una fanciulla pura, una regina incontaminata. L'ottenne a basso prezzo, presto. Quando, al banchetto che seguì le nozze, Attalo, il ruffiano che aveva concluso il contratto, che aveva offerto la nipote al talamo regio, disse: «Adesso, o Filippo, tu avrai una discendenza legittima», io gli gettai sul viso il vino che mi avevi offerto perché lo bevessi in tuo onore. Tu, mia padre, ti levasti dal tuo giaciglio. Nell'ira, liberasti la spada. La volgesti contro di me. Carnefice disonesto, assassino ebbro, incolto mercenario, generale d'accatto che rubasti sempre la gloria sotto il banco della guerra civile, dissipatore del tuo potere, del tuo seme, impo-

store sanguinoso: volevi andare col tuo esercito dall'Europa all'Asia, fosti incapace di arrivare a tuo figlio. Crollasti tra un letto e l'altro. Nella collera, nel vino, nella tua eterna vergogna. Io ebbi in sorte l'esilio. Al re fu lecita la raccolta di altre vittorie disonorate. Poi, la corruzione compì la sua opera. Le grida degli offesi strinsero il cerchio di luce della reggia. La congiura si gonfiò affidandosi alla mare degli insulti. Infine, la mano e il pugnale di un giovane, più degli altri umiliato, chiusero l'intero affare. Strapparono la vita al despota: restituirono a noi tutta la decenza. Qualcuno disse che io ero nel numero dei complici. Sussurrarono che conoscevo, almeno, i propositi di chi fece giustizia. Non è vero. Mi fu negato il gusto di tale scandalosa primizia. Perché mi ritenevano tuo figlio, diffidarono di me. Mi stimarono indegno di vendicare l'oltraggio che facesti a mia madre. Non fui scelto a succederti nel sangue. Sono in debito verso di te. Morendo senza il tuo aiuto, mi umiliasti ancora. Avrei voluto sapere: ora ti uccido. La fanteria avanzerà su due colonne allineate. I cavalieri tessali guarderanno il suo fianco sinistro. Sulla destra, io guiderò i cavalieri macedoni. Quando i sarissofori guaderanno, primi, il Grànico, leveremo i canti di guerra. I tamburi diranno imminente lo scontro. Il Persiano, con la fronte aggrotta, fantasterà, in nome della mia astuzia, quale delle soluzioni tattiche ereditate sceglierò. In quel punto, una voce impaziente romperà lo specchio della tregua improvvisa. Le trombe suoneranno il segnale. Noi attaccheremo dove ci è vietato. Indicherò agli zoccoli dei miei cavalli una salita di fango. Colpirò nel cuore del corpo aristocratico di Dario. La sorpresa sgominerà lo stuolo dei suoi nobili amici. Il centro dello schieramento persiano cederà, confuso dalla mia improntitudine. Memnone cercherà smarrito i suoi figli. Arsamés chiamerà i servi. Arsita, Ipparco di Frigia, rimpiangerà la patria lontana, i traffici abbandonati. Spitridate, odioso nome, satrapo di Lidia, Invocherà la pace delle sue foreste. Allora, alle mie spalle ascolterò ridere, a piena gola, Tolomeo. Per un attimo incontrerò lo sguardo di Efestione. Aminta, avanti, si ricorderà a me con un gesto. Perdicoa andrà in cerca, nel folto del nemico, di un avversario degno delle sue grandi virtù. Nearco leverà il sopracciglio. Prómace sentirà nel sangue vicino a scorrere un richiamo più forte di quello del vino. Il canto unirà il feroce Peucésta, cacciatore d'orsi e il taciturno Aristone, Leonato, Filosséno, il vago

Agnone Teio, l'avarò Arpalò, Demarato Corinzio, il negro Kleitos, Senodoco Cardiano, Alceta, Cratero generosamente attento a che la gloria di Efestione non offuschi la sua, Artemisio Colofonio, Polistrato, Filota. E gli altri. Quale sovrano ottenne mai dalla sorte una guardia più vigile? Chi fu più gelosamente difeso? Quale tiranno allevò una mandria più nutrita di possibili traditori? Perché, mai potrei convincerti ad attraversare il fiume senza di me. E che mi serve, dunque, il mio potere reale se non giustifica la mia assenza. Quale spada sostituirà nella mischia la mia? Quale scudo scoprirà il petto del suo padrone per proteggere me? Chi mi consiglierà? Che luce mi guida se ho già il sole negli occhi? Chi sono io per sopravvivere? Che sarà della mia vittoria se io muoio? O incredibile fedeltà degli amici, sollecitata ogni giorno, opportuna sempre. O ingratitudine dei cittadini che ti innalzano al trono soltanto perché tu scelga per loro. Obbedienza amara degli eserciti che offrono a un generale le esequie dopo un trionfo. Dove sei, sovrano dei sovrani, Dario? Tu non hai onorato della tua presenza la battaglia. Umili, o potente, la mia immaturità. Già la sera precoce ingoia il volto dell'avversario. Irvano cerco nelle schiere del mio nemico un capo da recidere. Quale la mia prova? Quante volte dovrò ancora rischiare? Che avrò in premio che altrimenti non perderei? Terribili i Persiani, con occhi che mi scrutano al buio, silenziosi, non sudditi fedeli, re, non condottieri, magi, mostri d'Oriente evocati dai deserti di fuoco, aspettano la mia offerta. Io, all'Impero di Persia, getto in pasto solo nomi, molte vite incompiute, esistenze inquiete, avventure torbide convertite, per calcolo, alla guerra. Poco rimane del bottino al vincitore che non ama i suoi uomini. Niente protegge l'incolumità di chi teme. Così, in una bevanda affatturata la mistificazione soverchia, infine, il talento. L'impostura breve di un fiume cede alla realtà dell'Oceano. Io sospetto, padre, che tu offristi il cuore all'assassino per vendicarti. Per lasciarmi troppo presto solo a decidere. Il giorno che domai Bucefalo, mi dicesti: «Figlio, cerca un impero che sia degno di te. La Macedonia non potrà contenerci.» Credetti nelle tue parole. Esse tesero i miei desideri al di sopra della mia giovane età, mi condussero orgoglioso al di là della mia adolescenza. Per questo, seppure ti avessi calunniato, se è vero che l'annuncio della mia nascita ti recò non dolore, ma gioia, se imponesti all'esercito di festeggiare l'evento per tre giorni, e subi-



to l'esultanza motivata si mutò in un'orgia confusa - oh, io odiai sempre di avere un padre così umano, - seppure non ricambiai il tuo affetto, se pretesi di discendere non dai lombi lussuriosi di un uomo, ma dal pensiero razionale di un dio, ugualmente, adesso, ti accuso. Per avermi indotto, nell'invidia delle tue innumerevoli vittorie, a volere un successo sovrumano. Per aver delegato a me di risolvere i tuoi dubbi. Per avere viziato, anticipandone la conquista, la mia volontà. Poi che non ti era dato di varcare i limiti della patria, lasciasti al figlio una eredità non reclamabile. Tu mi lasci solo al nemico. Dinanzi a questa soglia, assalito da qualcuno che mi è cresciuto accanto, che conosce il passo delle mie ambizioni, e mi si aggrappa alle spalle, per difendermi da questa bestia, dalla mia paura, non posso chiedere aiuto, non posso invocarti, madre. Anche da te fu pronunciata la mia condanna. Ho sciolto i tuoi voti. Ecco: io dilato i limiti della tua virginale follia oltre i confini del lecito. Obbligo un popolo, un intero continente a secondarla. Dove sono, madre, le pianure di Dioniso che mi indicasti? Dove il trono per colui che Olimpia

generò per opera di un dio? È questo il fiume d'oro della tua promessa? Genitori imbecilli che, a gara, contaminaste la mia innocenza. Padre spietato, madre insaziabile: consegnaste agli assalti del tempo la mia fragilità. Vi rinego entrambi. A te solo sacrifico, timore. Mugola, adesso, paura. Ròtolati nel fango, corpo vile. Mi strapperò di dosso gli abiti regali. Insozzerò i miei capelli. Spezzerò le insegne del potere. «Tu sei irresistibile!» gridò la Pizia quando la costrinsi a rispondere. Non sono sufficientemente feroce? Ridi: non ho lacrime... Non distrussi dalle fondamenta Tebe? Negate i miei delitti... La mia fuga, ora, è possibile, meritata: io rinuncio alla gloria. Mi sacrifico! Strepitoso cialtrone: greco per i macedoni, barbaro per la Grecia, per l'Asia aggressore e assassino. Dove fuggirai? In quale parte della terra ti sarà permesso ripetere i tuoi giochi? Muggisci, giovinco evirato, stamazza, aquila senza artigli. Chi ti ha insegnato a replicare? Taci. Siii? Tra poco. Adesso, la paura faccia largo all'indignazione, il vaticinio scompaia nella menzogna, e nel suo vortice l'abiezione confonda gloria, passioni, onore, tradimenti, amori non corrisposti, anni dimenticati e felici... oh, voi, teneri figli che foste chiamati anzi tempo ad uccidere, spalancate le vostre giovani gole, non vi è lecito tacere più. Dovete pronunciarvi. L'età, la patria, l'avventura vi stringono intorno al re. A lui accostatevi, reverenti. Unite i vostri lamenti ai suoi. Denunciate la sua indegnità. Insultate il suo dolore. Udite la sua confessione?

Aaaaaaaaaaaaaah!

Ascoltatemi. E tu, giorno, arrestati. Questi sono tamburi di guerra: avvertono che i miei ordini sono stati eseguiti. Sta certo: nessuno muterà i miei propositi in necessità. Quando le navi degli Elleni si accostarono alla terra di Troia, un timore improvviso ammutolì le ciurme, gli eroi. L'oracolo aveva detto: il primo che porrà il piede sul suolo d'Ilio morrà. Protesilao sorrise. Salutò i compagni. Scese con un salto lungo, femminile. E la profe-

zia fu compiuta. Subito cadde trafitto: il suo sangue bagnò la sabbia e si confuse nel mare. Anch'io, in vista della riva, del porto degli Achei, abbandonai il timone della mia triara. Anch'io non esitai: afferrai il giavellotto, lo scagliai lontano, presi possesso dell'Asia. Poi, ordinai ad uno dei miei uomini di andare a terra. Mi guardò in silenzio. Obbedì. Lo uccisero poco dopo. Era il primo caduto. Non so il suo nome. Non mi importa della sua sorte. Riconosco in lui il futuro stupratore, il ladro probabile, il carnefice. Che posso fare per te, ragazzo? La prima giovinezza è il regno degli incubi, della paura, delle false credenze: solo l'azione libera. Pure, tu sei morto. Un re può colorare le esistenze dei suoi sudditi, non può salvarle. Che dirò ai malati, ai complici involontari, ai mutilati, agli sciocchi? Non c'è ordine che tu possa vedere. Ti ho offerta una occasione. La stessa che, stasera, altri presenterà alla mia mensa. Che dici? Che vorresti mangiare del mio cibo? Che il re non avrebbe assaggiato il tuo neppure ieri? Amico, non fui io a tirare i dadi, all'inizio. A niente ti serviva il mio esempio: poco ti servirebbe un elogio. È difficile che io mi ricordi ancora di te. Quando partii da casa questa volta, distribuii ogni mia ricchezza, volli tenermi solo la speranza. Addio. Gente come noi si circonda di indovini, di maghi, se andrà avanti. Dileguati per sempre i terrori dell'infanzia, lontana ancora la smemoratezza della vecchiaia, agiamo, dunque, nello spazio breve di una giovinezza matura. Ed ogni cosa ricada sul re: è un auspicio eccellente. Il nemico mi riconoscerà per la clamide rodia, per la bianca coda dell'elmo. Sappia dove colpire: questo è nelle regole. La manovra del mio esercito è compiuta. Solo il vento agita ancora le insegne. Gli sguardi di tutti si levano verso di me. Vi libero, accorrendo a voi, procedendovi. Ora divengo legittimo. Ora il coraggio redime la casualità. A te, fiume profondo, al tuo abbraccio gelido, alle tue correnti impetuose. A te, fortuna, alla tua complicità. A voi, stelle invisibili. A te, speranza virile, io mi affido. Vi consegno il destino oscuro di un soldato macedone. Alessandro è il mio nome. Scegliete. Fate vostra la mia richiesta. Sollevate il mio grido sopra di me. Disperdetelo in eterno.

FINE



testi



la PRIMA VOLTA
di CLARA

monologo di Eva Franchi

opera vincitrice del Premio Nazionale
di Teatro "STUDIO 12" - 1997

Personaggi

CLARA: dimostra 45-50 anni circa. Alta, occhi chiari sprofondati in orbite buie, capelli castani, raccolti sulla nuca con trascuratezza. Da ragazza è stata certamente graziosa: oggi appare molto segnata dal tempo. È smagrita, pallida. Indossa una sottoveste nera.

La scena

Non esiste una scenografia definita: l'ambiente può essere "suggerito" da opportuni giochi di luce. Pochi arredi stilizzati segnalano una zona soggiorno-letto, abbastanza elegante, ma in vistoso disordine. Il pavimento è coperto da un grande tappeto: al centro un baule aperto.

CLARA - (*È inginocchiata davanti al baule aperto e ne estrae gli oggetti più disparati: calze, biancheria, carte. Finalmente si trova fra le mani un'ampia, sgualcita vestaglia rossa, di seta. Durante tutto il monologo si comporterà come se si rivolgesse a un immaginario interlocutore*) Il rosso è il colore dei re. E delle puttane. Le principesse appaiono sempre vestite di bianco, d'azzurro, avvolte in panni verginali. Senza peccato. Anche quando sono puttane. Non è vero: non è una brutta parola, io non dico mai brutte parole: è soltanto una definizione, un suono dal significato convenzionale. Potrei decidere, per esempio, che "madonna" ha il significato di puttana o viceversa: perché no? Chi me lo proibisce? Il reverendo parroco? Il signor giudice? La signorina maestra? (*Pausa. Continua a frugare nel baule, pensierosa*) Che schifo. (*Pausa*) Dio non è misericordioso: amen. (*Indossa la vestaglia e fa una giravolta, con ironica, ostentata civetteria*) Questa vestaglia mi va ancora benissimo, come ai bei tempi: non ho un filo di grasso sui fianchi... Walter, piccolo idiota incapace: avremmo potuto diventare i padroni del mondo... Ma non ti chiamavi Walter, povero caro... forse eri Francesco... uno di quei ricordi incancellabili che improvvisamente scappano via dalla testa... Chissà dove vanno... Ma chi se ne frega: non è affatto necessario conservare memoria di tutto. (*Prende uno specchio sulla toeletta e si guarda con attenzione*) Bugiarda. (*Pausa*) Stamattina ho la faccia smorta... E allora? (*Si siede e con gesti nervosi afferra un piumino da cipria, poi una matita: li depono quasi subito, dopo aver accennato alcuni rapidi gesti rivolti al suo viso*) Basta un po' di trucco, un

tocco di rosa qui, sulle guance... e una sottile riga nera sotto gli occhi: lo sguardo ringiovanisce, diventa profondo, intrigante... Ho sempre avuto bellissimi occhi celesti con, dentro, riflessi cangianti... Che sciocchezza. Eppure qualcuno l'ha detto, una volta, e io ho creduto, abbiamo riso insieme e poi ci siamo messi a correre sull'erba di un gran prato verde.... (*S'interrompe e si tocca la fronte*) Mal di testa?... Solo qualche volta... Nessun tremito nelle mani. E ci vedo benissimo: non ho affatto

bisogno di occhiali. Leggo molto: poesie, cronaca, romanzi... Non è una bugia: io non mento mai... La verità è che più nessuno scrive, in giro c'è solo cartaccia sporca: dentro non c'è niente. Niente di buono, voglio dire: immondizia, sudiciume, ammazzamenti. E le brutte facce di quelli che comandano. Ma io non ci casco, non mi faccio incantare. (*Pausa*) Ho tanti ormoni in corpo che potrei ancora rimanere incinta: naturalmente, senza tutte quelle porcherie artificiali. Non ho fatto figli perché non ho voluto. Ah sì, certo, un bambino è meraviglioso, come no? Lo prendi in braccio, lo stringi, lo senti morbido... un tepore di piume. Ma poi cresce, diventa grande, magari cattivo, invecchia, muore: che senso ha? Chi decide? (*Gridando*) Mirò! Mirò... dove ti sei cacciato? Rispondi. Se ti prendo l'accoppo, brutto lazzarone peloso... Mirò... (*La voce si affievolisce in un sussurro*) Mirò, tu sei morto e io non devo più chiamarti, lo so: gli animali hanno un ciclo vitale così breve... Eri un vecchio cane burlone, mansueto: ci sono tanti altri cani nel mondo. Qualche volta s'imbrancano, diventano crudeli, pericolosi... Ci sono anche i cani da combattimento: per addestrarli chiudono i cuccioli in un sacco e li prendono a calci. Ore, giorni, settimane. Li gonfiano di botte sino a farli diventare grandi e feroci: allora sono pronti per il massacro. Girano molti soldi dove i cani combattono. Sangue e soldi. (*Pausa*) Io non c'entro. (*Prende sul tavolo un coltello comune, ma di notevole dimensione e lo brandisce con violenza*) Però, una notte, ho fatto un sogno straordinario e ne rammento ogni particolare: sono una regina... Non porto lo scettro e neppure la corona,

ma stringo, fra le mani, un grande pugnale con il manico d'oro, intarsiato di pietre preziose... Una regina giusta. Con il pugnale marchio la faccia di chi trasgredisce la legge: ladri, assassini, stupratori. (*Pausa*) Conosco una sola legge: la mia. (*Pausa*) Sto giocando: non si vede? Dovrò metterlo all'asta, questo "gioiello"... Peccato! Appartiene al tesoro di famiglia, ma io ho sempre bisogno di soldi. (*Rimette il coltello sul tavolo*) Mi piace spendere e così mi capita d'essere senza quattrini. Però non sono mai povera: è questo che conta. Il "necessario" non ha alcuna importanza, è così banale, mediocre: m'interessa il "superfluo", l'"effimero"... Amo la musica, l'arte... La grandezza dell'arte, caro signore, è tutta raccolta nella sua sublime inutilità. Ma un'anima eletta non può farne a meno. (*Con improvvisa, brusca reazione*) Non s'avvicini, non s'azzardi a toccarmi: è proibito, guai a chi ci prova. Deciderò io l'ora e il momento. (*Pausa*) Certo che frequento la Chiesa. Ma forse non sono religiosa. Quand'ero bambina conoscevo una donna, una vecchia di nome Mariana - Mariana, sì, con una sola enne - molto buona, gentile. Anche miserella, credo. Abitava vicino a casa nostra: quando si facevano le novene per la Madonna io bussavo alla sua porta, lei mi prendeva per mano e andavamo insieme a pregare. Le candele accese tratteggiavano ombre gigantesche nel buio della chiesa, si respirava incenso... Ero affascinata, però tutto finiva e io sentivo... sentivo male nell'anima. Dopo... non ho più provato alcun interesse per le sacre funzioni. No, non credo di avere fede: è un dono riservato agli spiriti semplici, io ho il gusto della complicazione... del disastro. Credere a chi? A che cosa? Ho rievocato l'anima perché "so" di averne una, ne percepisco il silenzioso rumore dentro di me. Non ho detto una balordaggine, "quel" rumore è particolare, non fa chiasso: si sente attraverso la pelle, entra in bocca, scuote le viscere... è come una penetrazione d'amore. La castità diventa necessaria, gloriosa: non è una rinuncia, dovrebbe essere una conquista. "Dovrebbe", appunto. (*Pausa*) Comunque la sopravvivenza dell'anima è una squallida illusione a conforto di un grande terrore: roba per pinzocheri, per visionari... L'anima vera sta dentro il corpo, lo vuole, lo possiede, non se ne stacca mai... Che me ne faccio, d'un soffio nervoso, smarrito nell'universo per sempre? Eh? Non lo voglio. Si nasce, si vive e si crepa: punto. Dio è un'altra cosa: credo che esi-

sta. Ma non per rifilarmi un premio o il meritato castigo. Ognuno ha il Padreterno che si merita: il mio è intelligente, spiritoso. Ci discuto in continuazione, mi diverto moltissimo. *(Rovistando con furia sulla toilette)* Dov'è il pettine? C'era anche la spazzola, una volta... Il manico è rotto. Pazienza. *(Si piazza, a gambe divaricate, su uno sgabello e comincia a spazzolarsi freneticamente i capelli)* Cento colpi di spazzola hanno un effetto istantaneo di benessere generale, conciliano il sonno. Ho bisogno di dormire. Senza pillole: no, non ho mai ceduto... a quella roba lì. Volontà. Resistenza. Spirito di adattamento... Mirò, sei stato un gran bastardo a morire... *(Butta la spazzola e cerca di respirare lentamente nel tentativo di rilassarsi)* Fiato lungo: con tranquillità. Inspirazione... Espirazione... Inspirazione... Espirazione. Dilatare la cassa toracica. Tacere. Svaligiare la cassa della banca a pianterreno. Non c'è nessuna banca, qua sotto: peccato! C'è soltanto una merceria. Bottoni colorati. Nastri. Cerniere. *(S'interrompe di colpo e resta in ascolto)* Lo conosco, questo motivo... quando andavo a pattinare, da ragazza... lo suonavano spesso: è un valzer delizioso... *(Comincia a canterellare e intanto finge di pattinare)* Che fine avrà fatto quel giovanotto biondo? Era bravissimo: mi sosteneva con garbo, con dolce fermezza... A me sembrava di non aver più peso, come un angelo... e ridevo... ridevo... Che gioia saper ridere! Devo ridere più spesso, è una semplice questione di allenamento, una ginnastica facciale: *cheese*...! Non esiste tragedia al mondo che non abbia il suo vantaggioso lato comico, si può ridere di tutto, anche di un funerale: persino del "proprio" funerale, vero, signore? Lei è molto paziente, non parla, sa aspettare. *(Pausa)* Sono stanca, lo ammetto. Non sarei più capace di pattinare. Ho dimenticato come si fa a resistere. *(Pausa)* In principio non avevo alcun motivo di essere particolarmente triste. O infelice. O scontenta. *(Pausa)* Nessun motivo. Appartengo a una buona famiglia borghese: mio padre era proprietario d'una segheria. I tronchi degli alberi scendevano lungo il fiume, galleggiavano con lievità, venivano presi, spaccati o ridotti in tavole spesse, tutte uguali. Il legno ha un odore buono. *(Pausa)* Né ricchi né poveri: non mancava nulla. Gente per bene. Mio fratello era più grande di me: se n'è andato presto, voleva conoscere il mondo, adesso vive in Canada. Fa il costruttore: non è più

tornato. Neanche quando sono morti i nostri genitori. Si sono ammalati e sono morti, a poca distanza l'uno dall'altro. La segheria è chiusa da tanto tempo: sta scomparendo proprio quel genere di vita. Il mondo cambia... le famiglie vanno e vengono, si disfano, si ricompongono... lo ho studiato al conservatorio, insegno canto. Si può insegnare canto anche senza avere voce: io non l'ho mai avuta, però possiedo un notevole talento musicale. *(Pausa)* Perché racconto tutte queste cose? Non sono interessanti neppure per me: faccio fatica a rammentarle, è come se parlassi di qualcun'altro. *(Pausa)* Ho detto "insegno"? Sicuro? Ma va?! "Insegnavo", ecco. Ho smesso perché ero esausta, svuotata. L'insegnamento non ha più nulla di nobile: i ragazzi sono così assurdi, svogliati... Anche perfidi, a volte. E presuntuosi. Se si accorgono che sei debole, hai difficoltà... ne approfittano, ti fanno a pezzi. *(Pausa)* Volevo lavarmi i capelli, oggi, cambiare pettinatura: ho ancora capelli folti, lucidissimi. Il sole li fa splendere, diventano tutto un bagliore dorato. Ma non riesco. È mai possibile, dico io? Ci sono situazioni in cui uno non può neppure lavarsi la testa, non ce la fa neanche se gli sparano, non ha la

forza...Lavati la testa, scema! Me lo ripeto cento volte, insisto e poi rimango lì - goffa, imbranata - con i capelli sporchi. Non mi mancano le parole, i pensieri. E tutti i giorni scopro pensieri nuovi, magari le parole non cambiano, ma i pensieri diventano più articolati, complessi: è segno di vitalità, d'intelletto operoso. Non sono una persona qualunque: sono diversa, importante. *(Pausa. Clara riprende il discorso come se si ribellasse a qualche esortazione)* No che non ci parlo. Con nessuno. Non ho bisogno di parlare con gli altri. Non parlo neppure da sola: i pazzi parlano da soli. Io "penso". Quello che lei sente - ricorda, signore? - è il "rumore dell'anima". *(Scoppia in una risata)* Ha un mantello nero, signore? Gioca a scacchi? *(Pausa)* No: non gioca a scacchi e non porta alcun mantello. Peccato. Tutto sarebbe più poetico, spettacolare. Non si nasconda, per favore e soprattutto non si senta a disagio: è tutta colpa mia, della mia immaginazione... lo... lo ho bisogno d'immaginare il suo aspetto, i suoi occhi, l'intensità del suo sguardo... Proprio perché lei non ha occhi né mani e neppure un aspetto. Lei "esiste" semplicemente: esiste come sintesi del "non essere". Oddio che espressione!

autopresentazione

Viaggio al termine dell'io verso il senso della vita

di Eva Franchi

Esiste una "prima volta" per ogni esperienza umana e alcuni itinerari spirituali suggeriscono una "prima volta" anche di fronte alla morte. Così è nato il titolo dell'opera. Il personaggio è invece germogliato dentro di me in un tempo amaro d'ansia e paura, di tribolazione fisica. Sono guarita e Clara si è proiettata all'esterno, è diventata "altra", ha assunto una sua specifica identità con la quale ho dialogato fino all'esaurimento in una violenta alternanza di comunione e di scontro. Oggi non mi appartiene più: se n'è andata per raccontare agli altri la sua storia. Chi è Clara? Una donna che - nel momento più critico e difficile della sua vita - compie uno spericolato viaggio nella propria coscienza, mette in discussione le sue radici, il suo passato, il suo destino, rievoca errori, sogni, speranze, delusioni, nel tentativo disperato di scoprire il senso o il "non senso" dell'esistenza umana. Clara si scarnifica in un groviglio di domande alle quali io non ho saputo dare risposta: c'è qualcuno che può aiutarla? ■

SCHEMA D'AUTORE

EVA FRANCHI è nata a Torino e vive a Santa Marinella (Roma). È docente di discipline teatrali, pubblicista, autrice di opere teatrali e radiofoniche, membro della Commissione Giudicatrice del Premio "F.

Vallecorsi", direttore artistico del Festival Nazionale d'Arte Drammatica di Pesaro.

La sua produzione radiofonica, messa in onda dalla Rai e da altre emittenti straniere, comprende numerosi radiodrammi tra cui *La ragazza di Dachau*, *Il caso di Simone Mercier*, *Un amore qualunque*, *L'albero dalla corteccia bianca*, *Quando suonano campane d'oro*, *Ritratto di famiglia*, *La stagione del melograno*, *Il cucchiaino d'argento* e, fra gli sceneggiati, *Caterina di Russia* (regia di A. Trionfo) e *Storia di una regina: Cristina di Svezia* (regia di L. Romeo). Fra le opere teatrali si ricordano: *La magnifica notte* (Premio "R. Ruggeri" 1962), *Passando il fiume colgo un fiore d'ibisco*, *Cinque strade per l'inferno*, *Il fiore di pietra*, *In fondo alla strada*, *La ragazza dai capelli di lana* (Premio "F.

Vallecorsi" 1983), *Il sogno nascosto* (pubblicata su *Hystrio* 2/92) e *Processo alla regina (Cristina di Svezia)* rappresentata nel 1996 al Palazzo delle Esposizioni di Roma nell'ambito della rassegna "Accadde a Roma" e pubblicata nel volume omonimo edito da Costa & Nolan. Tra le opere rappresentate all'estero: *Talking about Grieg (Si parlava di Grieg)*, andata in scena a New York, al Nat Horne Theatre, nel 1993; *Germ of sin (Il sogno nascosto)* e *At the end of the road (In fondo alla strada)* rappresentate al Miranda Theatre di New York nel 1994-95, e la seconda anche ad Ankara e Smirne, in Turchia, nel 1996-97 e a Seoul, in Corea, nel maggio-giugno 1997. Negli ultimi anni Eva Franchi ha dedicato particolare interesse a studi e traduzioni di testi teatrali quebecchesi rappresentati a Roma e in altre città: *Kraken* di P. Quintal e *Fuga per un cavallo e un pianoforte* di H. Dupuis. Nel 1988 ha scritto il romanzo *Colore di pioggia* (Ed. La Todariana, Milano). ■



Quasi scespiriana, devo averla letta da qualche parte, chissà dove... In ogni caso io la chiuderò fuori della mia porta, ecco cosa farò. Avere una casa dove nascondersi è una benedizione, una vera grazia. (Pausa) Ritengo di essere coraggiosa.

Non sto cercando di guadagnar tempo, io non ho affatto paura, ma credo di avere ancora molte cose da fare, molti pensieri da svolgere... Io non conosco la noia, sono attiva per costituzione: un' autentica fortuna, mi rendo conto. E conservo una gran-

de capacità di meravigliarmi. Anche questo è un segnale propizio, lo stupore è prerogativa dell'infanzia, della prima adolescenza. I vecchi sono diffidenti, rifiutano la sorpresa, la novità, si fanno incastrare dalle false certezze... Una volta piangevo spesso. Ora non succede più e questo mi dispiace: le lacrime danno conforto... Perché non piango? Perché non posso cantare? Il canto ha una funzione così liberatoria: solleva in alto, su su... fino alle stelle... si diventa leggeri come foglie nel vento, si conosce la letizia dell'estasi... (Accenna, sottovoce, un solfeggio) Do do do... la la re mi sol fa... (Pausa. Ritorna al baule, s'inginocchia e riprende a frugarvi dentro: ne estrae un vecchio cappello a tesa larga, guarnito di rose) Questo è un magnifico cappello, molto... molto chic, c'è poco da fare quelle smorfie di compatimento: s'è un po' sgualcito, si capisce, non dovevo sbatterlo qui dentro, non so perché l'ho fatto... (Si alza, se lo mette in testa, si guarda allo specchio e poi si muove per la stanza come se passeggiasse per strada) Potrei ancora metterlo: sul vestito di pizzo nero sarebbe particolarmente intonato... Abito di pizzo nero, borsetta in raso e scarpe scollate con tacchi a spillo... In che buco sarà scomparsa, tutta quella chincaglieria?... Devo imparare ad essere più ordinata, ad avere più riguardo...: tutto costa, alla fine, lo spreco è un difetto grave, un autentico vizio... Ma tenere il denaro in troppo conto è altrettanto colpevole: l'avarizia è sconcia... Me ne infischio proprio, del denaro, vorrei averne tanto da inondare il mondo, mi piacerebbe spalancare la finestra e buttarlo e poi stare a guardare la gente minchiona che corre, s'azzuffa, si scanna... La gente è capace di tutto, per il denaro. Vero, signore? E non sa... o dimentica che è perfettamente idiota... perfettamente inutile... (S'interrompe. Pausa. Si concentra, ma poi rinuncia) Di che stavo parlando? Ho perso il filo del ragionamento... Cretina. Perché mai devo rompermi la testa, che m'importa? (Come se, all'improvviso, recuperasse la memoria) Ah, ecco. Il cappello. La prima volta che ho messo questo cappello... (Con una smorfia contratta, fra pianto e sorriso) Già. C'è sempre una prima volta, no? La prima volta che ho visto cadere la neve... La prima volta che sono andata al mare... Il primo uomo che... (Toglie il cappello e lo getta via) Da ragazza mi piaceva il mare, godevo a stendermi nuda sotto il sole, sentir bruciare la pelle... Uno sbaglio: fa male. Il sole, la luce fanno male. L'ombra è più

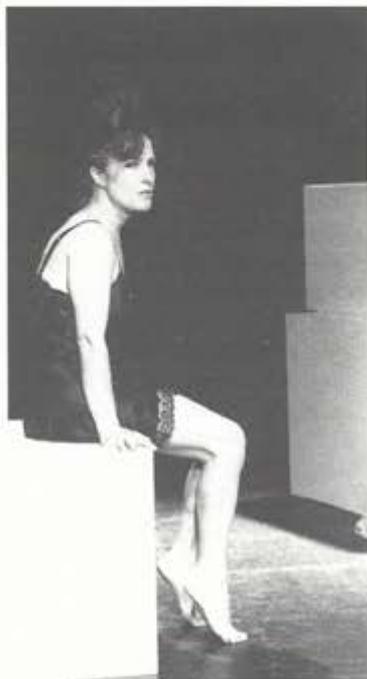
sicura. E il buio totale può sublimarsi in perfezione. (Pausa) Manuel... Si chiamava Manuel. Un uomo alto, bruno, qualche filo grigio fra i capelli. Occhi scuri e mani grandi, vigorose: davano sicurezza. Vestiva sempre di grigio: abiti classici, di buon taglio. Un uomo davvero distinto. L'avevo conosciuto al matrimonio di mia cugina Milly: per questo ero vestita così. Succede quasi sempre, ai matrimoni: sposi e invitati devono paludarsi come alberi di Natale, altrimenti la cerimonia non funziona, non sembra neppure una festa tanto speciale... Chissà che si festeggia, poi! Manuel mi piace subito, al primo sguardo, lo ammetto... però lui non mi dimostra attenzione, neanche un po'. Invece la settimana dopo lo incontro per caso, al caffè davanti al Conservatorio. Sono seduta a un tavolo, ho un'ora d'intervallo, bevo qualcosa e sono un po' inquieta, come per un presentimento... Alzo gli occhi e lui sta in piedi, davanti al bancone... Indosso un abito qualunque, da tutti i giorni, i capelli tirati, però non voglio perdere l'occasione, potrebbe non tornare mai più... Prego, figuriamoci! lo prego! Dio carissimo, fa che mi veda, che mi parli... Lui si avvicina sorridendo, mi sembra così attraente e caldo e meraviglioso... «Clara» - io mi chiamo Clara, forse non l'ho ancora detto - «Signorina Clara, come sta? Sono contento di rivederla». Io... io tento di parlare, ma non ho fiato, mi sento sprofondare per la vergogna, mi prende la mania di scappare, di correre... poi mi faccio animo e lo guardo. Lui continua a sorridere, ci stringiamo la mano... Oh Gesù misericordioso, come ti ringrazio! Ci ritroviamo il giorno dopo e il giorno dopo ancora... Non faccio programmi, non ho pretese, lo seguo ad occhi chiusi, travolta dai sogni, da confuse speranze che avverto dentro di me senza capire che si tratta di "voglia", istinto naturale... Ho 23 anni, e sono ancora vergine. Ho aspettato apposta. La verginità non è un fatto di pelle, è uno stato d'animo, una categoria dello spirito... Non la considero preziosa, ma non posso buttarla come se fosse priva di significato... Non è soltanto una membrana da squarciare al più presto per essere emancipata, fare il comodo tuo e non pensarci più. Io... io sono decisa: Manuel è l'uomo giusto: il "mio uomo". E se anche tutto dovrà finire sarà comunque un ricordo dolcissimo... sacro. «Io ti amo, Manuel... ti amo... ti amo» (Comincia a ridere sfrenatamente: una risata dura, inquietante) Manuel, Federico, Alessandro... Ho avuto più uomini io che

una baldracca da marciapiede. Be'... "avuto" non è proprio la definizione esatta... "consumato", ecco. Mediante gli annessi e connessi relativi agli approcci della seduzione, dell'adescamento... Mi ascolta, signore? Anni di tentativi, di promesse, di trasgressioni... Tutto qui, nella testa: una mente capace d'ogni violenza, d'ogni impurità. Ma appena un uomo mi tocca io mi rivoltò peggio d'una iena ferita. Dal ventre offeso mi sale un urlo di repulsione, il ribrezzo m'intossica, rigurgito veleno. No. Non voglio. (Una brevissima pausa) Non posso. Sono ancora vergine. "Ancora". Una inutile vergine che non ha potuto godere la sua legittima ragione di voluttà. L'uomo che solo tenta di sfiorarmi diventa immediatamente laido, abietto, una specie di fogna... Lo odio subito: potrei ucciderlo. Per angoscia, per rabbia. Senza pudore e senza virtù. Tante donne sono frigide, tantissime: basta verificare le statistiche mediche. Ma non sono infelici. E le suore sono spesso allegre, piene di serenità, di quiete interiore. Io no. La mia castità è tribolazione. Mi sento defraudata d'un diritto sacrosanto, dovuto. Per quale bislacca pretesa, accidenti a me!? Ma lo sa che mi portavo la rivoltella in borsetta? Come... non è vero? Anche la rivoltella è finita qui dentro, adesso la trovo... (Riprende a rovistare nel baule finché ne estrae un piccolo revolver) Eppure c'è, non può essere sparita, non l'ho mai detto a nessuno... Eccola qui... - lo sapevo! - lucida come nuova, tutti i suoi proiettili in canna... Sfidò! Non l'ho mai usata: neppure un colpo. Invece avrei dovuto: mi sarei messa in pace. Uno sfogo purificatore. Il riscatto. La colpa che diventa redenzione mentre si consuma: bella frase, non trova? (Pausa. Clara impugna la rivoltella) Chissà se funziona ancora... Quanti anni saranno passati? E sono fuori esercizio... Avevo imparato al Luna Park: centravo i bersagli come un cacciatore di prima scelta... Pam pam pam! (Maneggia sconsideratamente l'arma finché parte un colpo non premeditato) Oh Cristo. E adesso che succede? M'arriva addosso tutto il condominio... Calma, oh! Calma! Non è qui: è scoppiata una gomma in strada, hanno sparato nella casa di fronte... (Si addossa al muro, in attesa, poi alza la voce) Io non ho sentito rumori di nessun genere. (Una pausa. Clara grida) Portiere! Portiere!... (A voce bassa, con una sfumatura di delusione) Macché portiere! Potrei urlare per ore e nessuno si scomoderebbe... Poi è domenica: la guardiola rimane chiusa. Vanno tutti

via, la domenica: a messa, in campagna, alla partita... (Pausa) Adesso mi preparo il caffè, mangio qualcosa... Ho mangiato, ieri sera? Non mi ricordo... Però devo avere dei biscotti e se trovo il coraggio d'arrivare in cucina... da qualche parte... ci sono le uova (Agita nervosamente la pistola puntandola qua e là) Spara! Spara! Spara!... Contro chi?... Qual è il bersaglio?... In ogni caso non sarà più una storia lunga. Mi fosse almeno venuto il gusto del mangiare! Quando Milly è rimasta vedova s'è ridotta smunta come un cero per la disperazione... poi ha cominciato ad ingozzarsi: dolci, bistecche, prosciutto, lasagne... Sembra un maiale, tanto è grassa, ma sta benone, ronfa più di un ghiro, crepa di salute... Diodiodio. Perché continuo a sbrodolare cavolate? Le penso e le ripeto. Perché le ripeto? (Pausa) Una volta credevo... immaginavo che non ci fosse la minima differenza tra il "prima" e il "dopo". Non ci sono limiti alla farneticazione umana. (Con rabbia) Mi fa male la schiena: di nuovo. (Pausa) Ci vorrebbe almeno un po' di decenza. (Pausa) Stare zitta: imparare il silenzio. (Pausa) Ma il mio silenzio grida. (Pausa) Un gran casino. O un problema? (Pausa) Qualcuno dovrà pure arrivare con una risposta: non posso fare tutto da sola. (Pausa) La luce dell'aurora. Il nuovo millennio. Potrebbe essere la fine del mondo: l'universo che sprofonda nelle tenebre. (Pausa) La soluzione finale. Com'è, quella poesia...?! «Nessuno ascolta il pianto dell'allodola...» (Pausa) Una notte. La mia prima volta. Le mani calde. Lo sguardo acceso. (Pausa) La voglia che si rompe. (Pausa) Il mio corpo. Ho un corpo: lo sento... braccia gambe occhi seno... dovrei preoccuparmi di questo corpo, averne cura. Conservarlo il più a lungo possibile. Non inorridire se si guasta perché sta invecchiando ed è passato tanto tempo. Da quando? Da che cosa? Il tempo, ecco: un dannatissimo imbroglione, un artificio mostruoso. Altro che Capodanno! C'è un angolo - sissignore - c'è un angolo nell'universo dal quale potrei contemplare la mia nascita... Non posso individuarlo e non posso raggiungerlo, ma esiste. Sta là. Anni-luce. Milioni, miliardi di anni luce... spazio... immensità... Addio, piccola terra. (Pausa) L'assistente sociale è molto preoccupata per me. E questo non mi dà la minima soddisfazione, ma resta un fatto positivo: finché qualcuno si preoccupa per me vuol dire che esisto. Domani o dopodomani la sentirò zampettare - tic e tic, tic e toc - un passo per volta, senza fret-

ta... Si attacca al campanello come una sanguisuga, lurida cafonta! *(Nel breve dialogo assumerà per sé e per l'inesistente interlocutrice voci diverse ed eccessivamente falsate)* - Tutto okay, signorina Clara? Mi faccia entrare. - *Suspense!* Breve, imbarazzato silenzio. - Sono tanto in pena per la sua salute. *(Sottovoce)* Col cavolo! *(A voce di nuovo alta)* Non si scomodi: sto in piena forma. Solo un pizzico di nausea, il mattino a digiuno. *(Soffocando una risatina)* È normale nei primi mesi di gravidanza, vero, signorina Lucia? Parentesi: l'assistente sociale si chiama Lucia. - Andiamo, cosa vuol darmi a intendere? Su, faccia la brava. - Ma va' in malora! La fa un po' lunga, poi si rassegna: - tic tic e tic toc - si leva di torno, scompare. La pagano pure per questa manfrina indecente: è il suo lavoro, povera disgraziata, il suo mestiere! Oh no, non corro alcun pericolo d'essere rinchiusa, non li rinchiodano più, quelli che - secondo "loro" - non ci stanno con la testa: tutti fuori, al largo... Aria, aria, viva il mondo, viva la gente sana e laboriosa! *(Pausa)* Il baule: il baule c'è ancora. Anche la pistola. È una sicurezza: un punto fermo. Un punto... A che serve un punto fermo? Ecco, ci sono: ci vuole un punto da cui partire. Per andare dove? Per essere chi? Ti senti in un modo, ci credi, poi t'accorgi che sei cambiata, tutto si muove, basta un attimo... non sei più quella di prima... però ti resta sempre addosso qualcosa... e non puoi liberartene, non puoi buttarlo via: vorresti, ma non puoi. È il tuo pezzo di eternità: il tuo fottutissimo pezzo d'eternità. *(Pausa)* Mia madre era una brava persona. Onesta, genuina. Anche mio padre, ma lui non sta mai in casa, parla poco, qualche volta bestemmia, ha un carattere ombroso. Però scorre un' intesa, fra loro, una specie di complicità indecifrabile per chiunque altro. Lei ha un piccolo parasole giapponese: ci tiene molto... La sento ridere e la vedo camminare verso casa con il parasole aperto. Riesco a vederli, tutti e due. *(Pausa)* Riesco ancora a vederli. *(Pausa)* Sono qui. I morti sono i pensieri dei vivi. Appunto. Non sempre è un sollievo. Pensare ai morti, voglio dire. *(Pausa)* La consolazione più grande è la musica: arpe e clavicembali. A volte sento suonare arpe e clavicembali: un suono che arriva da lontano, scende dall'alto, entra nella carne fino a consumarmi tutta e allora anch'io divento risonanza, melodia... Dura poco. *(Pausa)* Perché è immaginazione, sogno. *(Pausa)* Incubo. *(Pausa)* La ragione è nemica della

fantasia e siccome "non" sono pazza la ragione mi costringe... m'impone d'essere lucida, ho l'obbligo di sapere, fare i conti, non sprecare neanche una briciola di tutto quello che è stato, ma forse non doveva essere perché bastava un gesto e tutto sarebbe stato diverso. *(Pausa)* I segnali. *(Pausa)* Arrivano sempre i segnali, gli avvertimenti. Come piccole ferite, percors-



se leggere, impercettibili: ti sfiorano e se ne vanno. *(Pausa)* Dentro la memoria, fuori della memoria. Segnali *(Pausa)* Nulla succede per caso: tutto ha un senso, una logica che è tanto più logica quanto più è difficile da scoprire. Anche le "cose", gli oggetti hanno un significato. Il coltello. La pistola. E tutti i segnali e gli oggetti sistemati dentro l'insensatezza del tempo costituiscono la vita. *(Sorride)* La vita di una creatura. *(Si irrigidisce)* Una vita qualunque. Senza fulgore. Anonima. Una vita sperduta fra miliardi di altre vite. Comunque unica, irripetibile. Perché è mia: la mia vita. Da quando ho cominciato a sciaciare nel ventre di mia madre. *(Pausa)* Devo avere quattro anni, più o meno, quando lei perde il suo terzo figlio e rischia di morire. *(Pausa)* Indosso un grembiolino rosa, me lo ricordo, porto ai piedi dei sandaletti in cuoio, le calze bianche. *(Pausa)* Sto seduta al tavolo della cucina e faccio un disegno con la matita su un grande album. È quasi sera. Sono irrequieta, capricciosa. Vedo la casa piena di gente, sento strani rumori al piano di

sopra... Arriva la levatrice, sale di corsa. La chiamano "levatrice", ma io non so che significhi. C'è un grande andirivieni e mio fratello viene mandato a cercare papà. Una donna scende le scale - e corre - portando un lenzuolo sporco di sangue. Mia madre si lamenta... poi grida: un urlo straziato, disumano. Ho paura, comincio a piangere, a frignare. La donna del lenzuolo è tornata, mi rimprovera, fa un cenno di minaccia con la mano: - Sta zitta, sta zitta! Sei cattiva. E io... con la matita stretta in pugno... traccio sull'album un segno di croce... un piccolo, insignificante segno di croce. Respiro a fatica. Adesso c'è anche mio padre, in piedi contro una parete, a testa china. Mamma ha avuto un aborto, sta male. Nessuno mi spiega, io oscuramente intuisco qualcosa... Ma che cosa, Dio Santo?! Inchiudo sulla carta una croce più grande... poi un'altra e un'altra ancora: il gesto è arrabbiato, la carta si straccia e io piango, piango forte, ma nessuno mi ascolta, nessuno ha tempo per ascoltare. Il tempo, il mistero, gli oggetti. *(Pausa)* Clara sta in ascolto come se avesse percepito voci e rumori provenienti dall'esterno) Milly!... Sei tu, Milly? Piantala, scema, va' via! Lo so che sei lì. Non farti vedere mai più, chiaro? Sparisci. Vattene! *(Pausa)* Roba da galera! Continua a venire, insiste: rompiscatole deficiente! *(Pausa)* Ore: li fuori per ore! Fa la spesa, cucina, mi lascia le provviste davanti alla porta... *(Facendo il verso a Milly, con sarcasmo)* «Per favore, Clara, per favore!» Non faccio favori a nessuno: basta. Capito, Milly? Basta. Ti sento stronfiare come un tricheco, è inutile che fai finta, io "ti vedo", sento l'odore... Milly... *(A voce molto alta)* Milly... *(Spegnendosi)* Milly... *(Pausa)* Anche Milly non è più venuta. *(Pausa)* Ti sei stufata, eh, Milly? *(Pausa)* Meglio così. *(Pausa)* Comunque hai un comportamento molto strano, Milly, non è da te essere tanto esigente... e poco comprensiva. Non hai comprensione, ecco. *(Pausa)* Tu sai come sono andate le cose, nessuno lo sa meglio di te. *(Pausa)* Non è che stai male, vero, Milly? Non è che a salire tutte quelle scale ti è scoppiato il gozzo e stai a pancia in giù sul pianerottolo...?! *(Pausa)* Eppure mi pareva proprio che fosse tornata. *(Pausa)* Ascolto passi, voci, immagino persone... *(Si porta le mani alle tempie)* ma tutto sta solo qua dentro... e non riesco più a districarmi in questo groviglio limaccioso di confusione, di menzogne, di verità... *(Sorride)* E se fossi già morta?! Hai visto mai che è tutto finito

e io sono libera in eterno... (Pausa) In eterno, magari no, sarebbe uno sproposito, ma se fosse... per un po', eh? La mia prima morte: la prima volta che Clara è morta. Sai che baldoria! E perché soltanto Clara? Esistono altre soluzioni molto più brillanti, addirittura strepitose... (Distraattamente riprende la pistola e la passa nervosamente da una mano all'altra, poi la punta, con decisione, verso un preciso punto della platea) Potrei fare una strage a casaccio, imporre un martirio collettivo... (Sorridente) «Terrorista spara sulla folla e uccide... taratà... sette, dieci, venti persone» (Pausa. Abbassa la pistola: assume un tono ambiguo e ha un vago sorriso ironico, impenetrabile) La tentazione m'è venuta: una frenesia, pazzia, eccitante... (Pausa) Non sopportabile. (Pausa) Bisognerebbe capire... (Pausa) Vede, signore, io non mi sono resa conto, ma tutto è cominciato quel giorno: tutto si ramifica da quel piccolo segno di croce... Il grido. (Pausa) Il sangue. (Pausa) La nausea. Se un uomo mi tocca o tenta di farlo, io... Mi ripugna il pensiero di un figlio che cresce dentro, mi divora, maligno come un cancro: non lo voglio. (Pausa) Una malattia: né più, né meno: un trauma psichico... Se potessi raccontarlo a Freud schiatterebbe per la contentezza. O per la bile. Ho subito un trauma psichico da bambina, nessuno se n'è accorto eccetera eccetera. Spiegazione logica, facilissima: troppo facile, non crede? Così grossolana, così ovvia! Infatti non è una spiegazione, ma un avvertimento... limpido, concreto... e io non lo raccolgo, non capisco... Vivol Capisce? Io "vivo". (Pausa) Nella più totale incoscienza. Parto, arrivo, cammino, vado a scuola, al composanto, passeggio, mi lavo, indosso un vestito nuovo, compro questa oscena vestaglia rossa, incontro un altro uomo, "spero", cambio il colore dei capelli, mangio e non sento le grida, quelle vere, quelle che dovrebbero spaccarmi il cervello e fermarmi in tempo. Mi guardi, signore, la prego. Almeno lei... deve guardarmi. Non si distraga, abbia pazienza! Io ho bisogno di lei: ho bisogno di credere che lei ha l'aspetto di un signore gentile e che alla fine arriverà qui per portarmi via, proprio come in un film, e io non dovrò più aggredire né difendermi né pensare né dire né muovere né ridere né piangere... Non è vero, lo so che non è vero, ma io devo crederci. Perché sono vile e non riesco a rassegnarmi. (Pausa) Non posso. E sono così vile che, l'altra notte, ho socchiuso la porta, ho arraffato le provviste di Milly e ho inghiottito in un attimo tutto quel

cibo unto, freddo, ma avevo fame e l'ho addentato con la voracità di un animale in agonia che cerca scampo, vuole salvarsi. (Pausa) Forse non sono abbastanza vecchia. (Pausa) La verità è che... non si riflette... si tira avanti finché tutto si ridimensiona, diventa piccolo, poco significativo... Sembrava chissà che e invece... (Pausa) Persino la faccenda dell'amore impossibile... il rifiuto di un figlio: tutte miserie, volgarità, fantasmi... (Pausa) Sono malata. (Pausa) Sono malata e mi resta poco tempo da vivere. (Pausa) Ci sono riuscita, finalmente. (Pausa) A formulare il pensiero con disinvoltura. Senza orrore. (Pausa) Non è la prima volta che accade. Neanche l'ultima. Ma è quella cosa che... che non si riesce ad affrontare. (Pausa) Trovo inaccettabile proprio questa sprovvedutezza, questa incapacità... (Pausa) Lo sappiamo tutti che deve succedere, ma è sempre come se esistesse soltanto la morte degli altri... (Pausa) La fretta. (Pausa) Che buffo. Certe volte abbiamo anche fretta, vorremmo accorciare il tempo: fretta di partire, d'arrivare, crescere, sposarci, essere di nuovo innamorati, ricominciare daccapo... (Come se un immaginario interlocutore l'avesse interrotta) Prego?... Quale malattia?... Che razza di curiosità! Non ha nessuna importanza il "nome" della malattia: mi sta ammazzando, non basta? (Pausa. Clara si accuccia in terra, accanto al baule: posa la pistola accanto a sé) Paura. Rabbia. Impotenza. (Pausa) Aveva diciotto anni appena compiuti. (Pausa) Ben vestita. (Pausa) Un abito a fiori con la sottana ampia, scarpe dorate. Un nastro fra i capelli biondi. (Pausa) Orecchini di perle. (Pausa) Gli occhi chiari, splendidi. È pomeriggio, fa caldo e io sto tornando a casa in auto: guido con prudenza, come sempre. (Pausa) Analisi, esami, radiografie, consulti... Quando si è soli... quando si è soli al mondo... i dottori non possono fingere: devono dire la verità. (Pausa) Otto, nove mesi... non di più, magari un anno se sto attenta. (Pausa) Attenta a chi? A che cosa? Comunque il medico ha promesso di aiutarmi. No. Non soffro. È un privilegio, in questi casi: accadrà tutto molto rapidamente, senza complicazioni terribili, forse non me ne accorgerò neppure. (Pausa) All'incrocio il semaforo è verde: ho la precedenza. Lei si scaraventa in mezzo alla strada, proprio davanti a me: sembra che voli incontro al suo innamorato. (Pausa) È morta sul colpo: spiacciata nell'asfalto come una farfalla imprudente. (Pausa) Una disgrazia, certo: nessuna colpa, nes-

suna responsabilità. Ma io non faccio il minimo tentativo... Di frenare, di salvarla. Una reazione immediata, perversa. (Pausa) Dopo. (Pausa) Il piede sul freno... lo metto "dopo". E mi sento libera, felice. (Grida) Per la prima volta "sono felice". Quella morte è il giusto risarcimento, un prezzo non trattabile. Se io sono condannata perché lei, l'umanità intera devono continuare a esistere? (Pausa) Mi calmo subito, ma non provo rimorso. (Pausa) Spavento Buio. Un buio senza fine. Sarebbe bastata una frazione di secondo in più o in meno e non l'avrei vista, non l'avrei incontrata, quella furia vendicativa mi sarebbe forse esplosa dentro, ma non l'avrei mai... mai... mai messa in atto. Non sono un mostro, non sono un'assassina. Vorrei solo... capire. Qualcuno può rispondere? C'è qualcuno che può aiutarmi? (Pausa) Il sospetto. (Pausa) Guardare attorno, sentire il cerchio che si chiude fino a stritolarmi. I giorni, le cose, i pensieri... (Pausa) Una trappola: null'altro che una trappola spaventosa, mortale... Tutti i miei gesti, tutto quello che ho vissuto, i giochi dell'infanzia, i turbamenti, la disperazione e il sorriso, la malattia... tutto si è concatenato, senza misericordia, fuori della mia volontà, per portarmi in quel preciso istante a quel maledetto incrocio, in quel preciso, stupido posto: unico sull'intero pianeta... (Pausa) E adesso? (Pausa) Ho esaurito il mio compito e devo andarmene, sparire... Perché? Chi sono, io?... Che significato?... Un soffio, un'increspatura sull'acqua, un battito disperso nell'infinito... (Pausa) L'ultima attesa si è logorata e spenta. (Pausa) L'ultimo saluto con le mani che si sfiorano. (Pausa) L'alba dopo la notte, l'inferno dentro il paradiso. (Pausa) Non sento grida né rumori. Non sento musica. Silenzio: niente. Per tutta l'eternità... Nessuna voce... nessuna risposta. Niente.

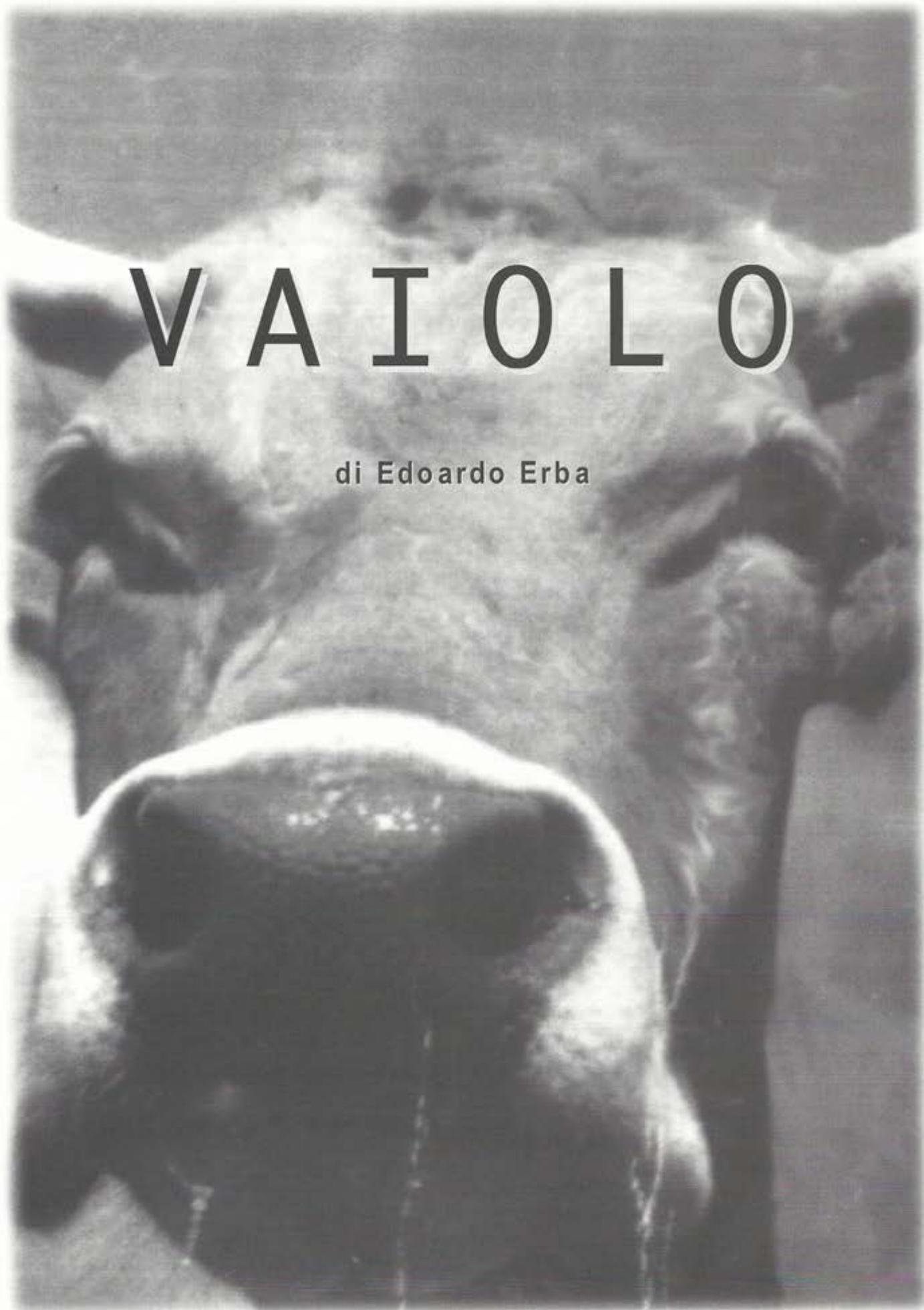
FINE

L'opera è stata rappresentata per la prima volta al Teatro Tordinona di Roma il 15 Aprile 1998. Produzione: Compagnia Il Pantano e Studio 12 diretto da Isabella Peroni. Interprete: Elisabetta De Palo (nelle foto in queste pagg.). Musiche: Maurizio Furlani. Scenografia: Malgari Onnis. Costumi: Stefano Cioncolini. Regia: Claudio Frosi. La recensione dello spettacolo, in questo numero a pag. 80.

testi

VAIOLO

di Edoardo Erba



Palcoscenico al buio. Niente sipario.

Entrano due uomini. I loro nomi non ci interessano, li chiameremo il Professore e l'Archeologo. Per loro è anche inutile inventare costumi strani. Un maglione aderente, calzoni e un paio di stivali in gomma andranno benissimo.

Il Professore muove passi incerti verso il centro del palcoscenico. L'Archeologo invece si avvia deciso verso la centralina elettrica, incespica, impreca educatamente, si ripiglia, raggiunge l'apparecchio, attacca la corrente.

Luci di servizio. Il Professore si guarda intorno, meravigliato. L'Archeologo sembra molto soddisfatto.

ARCHEOLOGO - Allora?

PROFESSORE - Straordinario.

ARCHEOLOGO - Perfettamente conservato.

PROFESSORE - Bellissimo. C'erano le gru?

ARCHEOLOGO - No.

PROFESSORE - Bellissimo.

ARCHEOLOGO - Guardi l'altezza.

PROFESSORE - Sto guardando.

ARCHEOLOGO - Da vertigine.

PROFESSORE - E poi conservato.

ARCHEOLOGO - Altroché.

PROFESSORE - Le luci scaldano.

ARCHEOLOGO - Sono a incandescenza.

PROFESSORE - Meraviglioso.

ARCHEOLOGO - Due funzioni in una.

PROFESSORE - Sintesi.

ARCHEOLOGO - Saggiamente.

PROFESSORE - Dovremmo imparare.

ARCHEOLOGO - Altroché.

PROFESSORE - *(batte col piede sul pavimento)* Legno?

ARCHEOLOGO - Mmh mmh.

PROFESSORE - Da non dirsi...

ARCHEOLOGO - Solo di materiale, vale una fortuna.

PROFESSORE - Non vorrà incorporarlo?

ARCHEOLOGO - Qui non si tocca niente.

PROFESSORE - Direi.

ARCHEOLOGO - Tasti quella. *(Indica una quinta)*

PROFESSORE - *(la tocca)* Stoffa.

ARCHEOLOGO - Tela.

PROFESSORE - Sono senza parole.

ARCHEOLOGO - Poi scendiamo a vedere la sala. Sedili in velluto.

PROFESSORE - Velluto?

ARCHEOLOGO - Velluto, velluto.

PROFESSORE - Che ricchezza...

ARCHEOLOGO - Stesso materiale, solo un po' più leggero, dei tendaggi.

PROFESSORE - Pendant?

ARCHEOLOGO - Altroché. Poi scale in

marmo...

PROFESSORE - No...

ARCHEOLOGO - Funi in corda, parapetti in metallo, maniglie in plastica...

PROFESSORE - Plastica?

ARCHEOLOGO - Plastica, plastica.

PROFESSORE - Ma siamo sicuri che sia un teatro?

ARCHEOLOGO - Riteniamo di sì.

PROFESSORE - E se fosse... poniamo un cinema?

ARCHEOLOGO - Guardi l'altezza di questa zona. Questa è la caratteristica dei teatri. I cinema erano più bassi.

PROFESSORE - Ha ragione. È una grande scoperta.

ARCHEOLOGO - Così conservato credo sia l'unico.

PROFESSORE - Quanti metri siamo sotto terra?

ARCHEOLOGO - Venticinque.

PROFESSORE - E saranno almeno due secoli che ci si cammina sopra...

ARCHEOLOGO - E con quel popò che c'è lassù...

PROFESSORE - Lei diventerà famoso.

ARCHEOLOGO - Credo di sì.

PROFESSORE - Ci lavorava da un po'?

ARCHEOLOGO - Puro caso.

PROFESSORE - Non mi dica...

ARCHEOLOGO - *(indica in alto)* Lo vede quel buco?

PROFESSORE - No.

ARCHEOLOGO - Guardi meglio.

PROFESSORE - Ah, lassù. Minuscolo.

ARCHEOLOGO - Una trivella è uscita di controllo e ha scavato qualche metro in più.

PROFESSORE - Non ci credo.

ARCHEOLOGO - Giuro.

PROFESSORE - Lei è un uomo fortunato.

ARCHEOLOGO - Lo so.

Silenzio. I due uomini si studiano.

PROFESSORE - Cosa vuole da me?

ARCHEOLOGO - Dell'edificio sappiamo più o meno tutto.

PROFESSORE - Allora?

ARCHEOLOGO - Non abbiamo idea di cosa succedesse dentro.

PROFESSORE - È per questo che mi ha fatto scendere?

ARCHEOLOGO - Lei è un esperto.

PROFESSORE - Ho paura, ma le sarò di poco aiuto.

ARCHEOLOGO - Perché?

PROFESSORE - Gli studi sono allo stadio iniziale.

Il Professore si guarda intorno. L'Archeologo lo fissa.

PROFESSORE - È un discorso lungo.

ARCHEOLOGO - Ha fretta?

PROFESSORE - Soffro la profondità.

ARCHEOLOGO - Ci si abitua subito.

Il Professore esita.

PROFESSORE - Facevano degli spettacoli.

ARCHEOLOGO - L'ho sentito dire. Ma cos'erano di preciso?

PROFESSORE - Si suppone che ci fossero uomini che si muovevano e parlavano in questa zona. E altri in sala che li guardavano.

ARCHEOLOGO - È tutto quello che sappiamo?

PROFESSORE - Più o meno.

ARCHEOLOGO - Di scritto cos'è rimasto?

PROFESSORE - Niente.

L'Archeologo sta un po' a pensare.

ARCHEOLOGO - Non ha senso. Anche noi ci stiamo muovendo e stiamo parlando. Il fatto che qualcuno ipoteticamente ci guardi da lì... è abbastanza assurdo, no? Che interesse potrebbe avere vederci?

PROFESSORE - Dipende. Potremmo fare movimenti e discorsi che quelli lì *(indica la sala)* giudicano interessanti.

ARCHEOLOGO - Ma succede sempre. Voglio dire, discorsi e movimenti interessanti li possiamo vedere dappertutto. Ma non ci costruiamo sopra un edificio, e di queste dimensioni, giusto?

PROFESSORE - Ha centrato il problema.

ARCHEOLOGO - Il pianeta sarebbe pieno di teatri.

PROFESSORE - È la stessa conclusione a cui è arrivato il mio gruppo di antropologi.

ARCHEOLOGO - Dunque?

PROFESSORE - Evidentemente l'ipotesi non è corretta. Tuttavia non riusciamo a formulare nessuna più convincente.

ARCHEOLOGO - In che direzione vi muovete?

PROFESSORE - Stiamo cercando di capire quando e come il fenomeno si è estinto. Se capissimo le ragioni della crisi, con tutta probabilità riusciremmo anche ad afferrare i motivi della lunga persistenza.

ARCHEOLOGO - Lunga quanto?

PROFESSORE - Ventisei secoli.

ARCHEOLOGO - Però...

PROFESSORE - Come ogni fenomeno, anche questo dev'essere sopravvissuto per un po' a se stesso.

ARCHEOLOGO - Cioè?

PROFESSORE - C'è stato certamente un periodo in cui già mancavano i presuppo-

sti, eppure si tirava avanti. Poi è sopravvenuto qualcosa che ha causato il collasso. Ed è proprio questo qualcosa che ci impedisce di capirlo oggi.

ARCHEOLOGO - Non è chiaro.

PROFESSORE - Altri fenomeni si sono estinti, pure sappiamo benissimo cosa sono stati. Prendiamo le automobili. Anche un bambino sa a cosa servivano, perchè il concetto di mobilità non è cambiato. Ma se improvvisamente non esistesse più...

ARCHEOLOGO - Mi sta dicendo che ci manca un'idea?

PROFESSORE - Un mutamento l'ha cancellata.

ARCHEOLOGO - Mutamento di cosa?

PROFESSORE - Della vita collettiva.

ARCHEOLOGO - Mi fa incazzare, scusi la parola.

PROFESSORE - Più che comprensibile.

ARCHEOLOGO - Mii fa diventare isterico.

PROFESSORE - È il minimo.

ARCHEOLOGO - Mi chiedo cosa ci manca oggi, che invece i nostri antenati del...

PROFESSORE - Ventunesimo.

ARCHEOLOGO - Ventunesimo. È successo allora?

PROFESSORE - Mmh mmh.

ARCHEOLOGO - ... che i nostri antenati del ventunesimo secolo possedevano.

PROFESSORE - È il cuore della questione.

(Mostra un braccio) Vede questo sfogo?

ARCHEOLOGO - Per il problema?

PROFESSORE - I medici dicono di sì.

ARCHEOLOGO - Ne ho uno simile sulla schiena. Vuole vedere?

PROFESSORE - Non importa. Come la cura?

ARCHEOLOGO - Sono per i vecchi rimedi.

PROFESSORE - Anch'io.

ARCHEOLOGO - Cortisone.

PROFESSORE - Si trova ancora?

ARCHEOLOGO - Anche per bocca.

PROFESSORE - E funziona?

ARCHEOLOGO - Attenua il prurito.

PROFESSORE - È fuorilegge?

ARCHEOLOGO - Sì, eh...

PROFESSORE - Mi dà l'indirizzo del medico?

Silenzi.

ARCHEOLOGO - Eravamo rimasti alla morte del fenomeno.

PROFESSORE - Le ho detto già tutto. Risaliamo?

ARCHEOLOGO - Mi ha detto a che punto stanno le ricerche.

PROFESSORE - Appunto.

ARCHEOLOGO - Lei è un uomo troppo intelligente per fermarsi alle ipotesi accademiche.

PROFESSORE - Dice?

ARCHEOLOGO - Ho preso informazioni.

PROFESSORE - Cosa vuole?

ARCHEOLOGO - I suoi pensieri.

PROFESSORE - Non hanno alcun valore.

ARCHEOLOGO - Per me sì.

PROFESSORE - Non può divulgarli.

ARCHEOLOGO - Lo so.

PROFESSORE - Nemmeno usarli.

ARCHEOLOGO - Lo so, lo so.

PROFESSORE - Allora cosa glieli dico a fare?

ARCHEOLOGO - Lei è il primo scienziato a vedere questo teatro.

PROFESSORE - Allora?

ARCHEOLOGO - Le lascerò tutto il tempo che vuole per raccogliere reperti. Le sue ricerche potrebbero avvantaggiarsene.

PROFESSORE - Non sono un uomo d'azione. Preferisco leggere le realzioni.

ARCHEOLOGO - Avrò l'indirizzo del medico.

Nessuna risposta. La tensione è palpabile.

ARCHEOLOGO - Le conviene venirmi incontro.

I due uomini si fissano.

PROFESSORE - Mi chiedo quel che le serve. Ma facciamo presto.

ARCHEOLOGO - Cos'era uno spettacolo?

PROFESSORE - È un azzardo.

ARCHEOLOGO - L'ha già detto.

PROFESSORE - Frutto di semplici deduzioni. Le può fare anche lei. Ci arriva?

L'Archeologo non risponde. Il professore sospira.

PROFESSORE - Qui dentro veniva gente che si sedeva laggiù.

ARCHEOLOGO - In sala.

PROFESSORE - Lei sa che per entrare doveva pagare una quota?

ARCHEOLOGO - Denaro?

PROFESSORE - Parliamo di tempi in cui il denaro era importante, riteniamo ai primi posti nella gerarchia dei valori.

ARCHEOLOGO - Aveva una sua espressione fisica?

PROFESSORE - Era rappresentato in carta. Entrando il cliente in qualche modo comprava quello che si svolgeva qua sopra.

ARCHEOLOGO - Nel senso che se lo poteva portare via?

PROFESSORE - No, doveva lasciarlo dov'era. Lo comprava per il periodo in cui rimaneva dentro la sala.

ARCHEOLOGO - Allora sarebbe più giusto dire che lo affittava.

PROFESSORE - Se preferisce. Ora lei sa che si acquisisce qualcosa che è utile alla soluzione di un problema. Se questo qualcosa non serve, rimane invenduto.

ARCHEOLOGO - O sfitto.

PROFESSORE - Nel momento in cui il suo medico non risolve più il problema dello sfogo sulla schiena cosa fa?

ARCHEOLOGO - Non potendo cambiare la schiena, cambio il medico.

PROFESSORE - Ma ipotizzi che nessun medico risolve più nessun problema di salute. Cosa succederebbe?

ARCHEOLOGO - Nessuno andrebbe più dal medico.

PROFESSORE - Per un certo periodo la categoria potrebbe sopravvivere chiedendo aiuti collettivi. Ma nel giro di una generazione o due sparirebbe totalmente.

ARCHEOLOGO - Non fa una grinza.

PROFESSORE - E se nel frattempo l'umanità avesse messo a punto un sistema di difesa che le consentisse di godere ottima salute, con tutta probabilità si perderebbe anche l'idea di cura. Possiamo ipotizzare che i nostri pronipoti, trovando un ambulatorio anche perfettamente conservato, non saprebbero più dire cosa succedeva lì dentro.

Il Professore si interrompe. L'Archeologo lo studia.

ARCHEOLOGO - È solo una metafora?

PROFESSORE - No. È una convinzione. Inizialmente questo doveva essere un luogo di cura. Chi entrava qui era malato, e ci veniva con la stessa speranza con cui un paralitico entra in un bagno termale.

ARCHEOLOGO - E lei ipotizza che a un certo punto la cura abbia perso efficacia...

PROFESSORE - Sì. Come se le acque perdessero radioattività. Possiamo immaginare che per un certo tempo alcuni, più testardi, abbiano continuato a frequentarle. Anche solo per ritrovare i vecchi amici, per parlare dei vecchi tempi.

ARCHEOLOGO - È umano.

PROFESSORE - Più che umano. Ma alla lunga l'emorragia di pazienti dev'essere diventata imbarazzante.

ARCHEOLOGO - E cosa si curava, qui?

PROFESSORE - Ho studiato il rapporto fra quantità di teatri e numero degli abitanti. Diciamo che la media è un teatro per circa cinquanta, centomila abitanti. Ritengo improbabile che la cura si risol-

autopresentazione

Incubazione

di Edoardo Erba

Il 22 settembre del 1996 ho capito contemporaneamente due cose di primaria importanza: che la babysitter di mia figlia rubava, e che il Teatro italiano era cadavere. Per una serie di circostanze inutilmente lunghe da spiegare, mi trovavo a Parma per la dodicesima edizione della consegna dei Biglietti d'oro Agis con l'incarico di scrivere il copione per i tre presentatori della serata. Pioveva e faceva quel freddo da faringite febbrile che caratterizza nel nord della nostra penisola l'inizio (ma anche il prosieguo e la fine) dell'autunno. Non potendo rischiare in trasferta un malanno per la bambina, avevo dato alla babysitter ventimila lire per tornare dal teatro in albergo, sapendo che il taxi non ne avrebbe richieste più di otto-novemila. Quelle undici-dodici che non sono mai tornate alla base hanno irreversibilmente cambiato il futuro di mia figlia. E altrettanto irreversibilmente la serata che è seguita - coi tre presentatori che cercavano di leggere il copioncino di fronte a un pubblico sepolcrale - ha cambiato il mio rapporto col Teatro. Ho cominciato a maturare il pensiero che in una situazione del genere mettere in piedi un'agenzia di pompe funebri sarebbe stato più opportuno che scrivere nuove commedie. Sono tornato a Roma con due idee in testa: cercare una nuova babysitter e buttar giù un promemoria di quello che avevo visto. Così nella stessa settimana è nato *Vaiolo*, e da Duronia (Molise) è arrivata in casa nostra Roberta. Un anno dopo, quando l'Argot mi ha chiesto cosa volevo mettere in scena, mia figlia veniva rifiutata dall'asilo americano perché ancora troppo piccola. E per lo stesso motivo l'Argot rifiutava *Vaiolo*. A meno che non avessi scritto un secondo movimento di una mezz'oretta. Ho detto sì senza avere idea di cosa si potesse aggiungere a un testo che preconizzava la fine assoluta non del Teatro, ma addirittura della sua memoria. Mi è venuto in mente di andare a ripigliare il copioncino del Biglietto d'oro. L'ho riletto e mi è sembrato insperatamente buono: se trovavo due kamikaze (li ho poi trovati in Blas Roca Rey e Sabrina Knafnitz) potevo riproporlo paro paro. Però sul palco, invece dei vincitori, non sarebbe salito nessuno: i presentatori avrebbero intervistato, adulato e premiato dei fantasmi, esattamente come era avvenuto quella sera a Parma. Mettere il secondo movimento dopo (e non prima) la vicenda descritta in *Vaiolo* è stato come esporre lo spazzolone sporco di un water alla Biennale di Venezia. Di questo secondo movimento comunque è inutile la stampa, perché non si tratta di un testo, ma di un intervento dove soltanto i silenzi fra una domanda e l'altra, fra un'esibizione e l'altra hanno dignità di pubblicazione. Vi chiedo perciò di immaginarvelo. Per finire aggiungo tre cose: il primo movimento è stato ottimamente interpretato da Lorenzo Gioelli e Massimiliano Francosa e altrettanto impeccabilmente diretto da Maurizio Panici; il secondo movimento (copioncino Parma) è stato diretto da me con l'insostituibile aiuto degli straordinari Blas e Sabrina. Invece il movimento irrefrenabile di mia figlia non riesce ad essere diretto né da me, né da sua madre, né dalla meritevole babysitter. È guardando la bambina che penso, spero e mi auguro che *Vaiolo* rifletta un'ipotesi totalmente sbagliata, frutto di una sensibilità già vecchia. La mia. ■

vesse in una sola seduta. Probabilmente esistevano cicli...

ARCHEOLOGO - Abbonamenti?

PROFESSORE - Più o meno. Se le sedute erano per lo meno dieci, possiamo ipotizzare che il fenomeno interessasse ogni anno il cinque per cento della popolazione.

ARCHEOLOGO - Pochino.

PROFESSORE - Non era una malattia rara, ma nemmeno una banale epidemia di influenza.

ARCHEOLOGO - Ha studiato le malattie che si sono estinte nel ventesimo seco-

lo?

PROFESSORE - Considerando il fenomeno inerziale, mi sono concentrato sulle malattie scomparse alla fine del ventesimo.

ARCHEOLOGO - Allora?

PROFESSORE - Vaiolo.

ARCHEOLOGO - Vaiolo?

PROFESSORE - Vaiolo, vaiolo nero.

I due uomini si guardano intorno, con aria grave.

ARCHEOLOGO - E cos'era?

PROFESSORE - Una sindrome esantematica, dovuta a fattori virali.

ARCHEOLOGO - Ah...

PROFESSORE - Contagiosa, a carattere epidemico. Con gravi sintomi generalizzati e manifestazioni cutanee. Il periodo di incubazione durava dagli otto ai quindici giorni. Seguiva la fase iniziale della malattia, caratterizzata da violente cefalee, dolori al dorso, brividi accompagnati da febbre altissima. Nella seconda fase comparivano le macule, che si trasformavano in papule, che sfogavano in vescicole, che precipitavano in pustole. La mortalità media interessava il venti per cento dei casi. Gli altri rimanevano sfigurati.

ARCHEOLOGO - Ho i brividi.
 PROFESSORE - Le credo.
 ARCHEOLOGO - Qui dentro?
 PROFESSORE - Anche qui. Quelle poltrone sono ancora impregnate delle interminabili ore di sofferenza di chi c'è stato seduto.
 ARCHEOLOGO - Lei è poeta?
 PROFESSORE - A tempo perso.
 ARCHEOLOGO - Dietro ogni uomo di scienza c'è un letterato.
 PROFESSORE - Lo diceva qualcuno?
 ARCHEOLOGO - Non ricordo.
Silenzio. Il professore guarda l'uscita. L'Archeologo non si muove.
 ARCHEOLOGO - Dunque quelli seduti lì...
 PROFESSORE - I pazienti...
 ARCHEOLOGO - ... erano coperti di piaghe.
 PROFESSORE - Piaghe dolorose.
 ARCHEOLOGO - Speravano di lenire il dolore?
 PROFESSORE - Di sicuro. I medici stavano qui, dove stiamo noi...
 ARCHEOLOGO - Perché i medici? Non ce n'era uno solo?
 PROFESSORE - Osservi la larghezza di questa zona. Ce ne fosse stato uno solo, l'edificio avrebbe avuto una forma a imbuto. Evidentemente la questione doveva essere affrontata da più punti di vista.
 ARCHEOLOGO - Da più specialisti?
 PROFESSORE - Non solo. Ho ragione di pensare che ci fossero molti tipi di cure. Forse interi repertori. Siccome i medici dovevano leggerli più volte, possiamo immaginare che li sapessero a memoria e li scandissero a voce alta. Esistevano ricette classiche, ricette al passo coi tempi... probabilmente anche ricette sperimentali, che richiamavano pazienti più gravi, vere e proprie cavie che non avevano nulla da perdere.
 ARCHEOLOGO - C'era un controllo governativo?
 PROFESSORE - Credo dipendesse dalle dimensioni della sala. In una sala come questa, direi di sì. Ma in salette più piccole, magari periferiche, qualsiasi cialtrone poteva dire la sua. Naturalmente fra i tanti sarà emerso qualche luminare... perciò io credo che una certa mancanza di controllo venisse tollerata proprio per garantire il ricambio.
 ARCHEOLOGO - Ma come avveniva concretamente la cura?
 PROFESSORE - La distribuzione dei medicinali era fatta dietro un banco, dagli infermieri. In una zona di solito adiacente alla sala. Il momento della distribuzione, il

più tumultuoso, veniva chiamato intervallo. I pazienti facevano la coda per ingerire beveroni o mangiare decotti. Poi c'era un segnale, probabilmente luminoso, che indicava l'inizio della cura.
 ARCHEOLOGO - Non capisco. Se la cura era già avvenuta...
 PROFESSORE - La prima fase era un placebo. Non credo che i beveroni fossero realmente efficaci contro il virus. La malattia si combatteva con misure di profilassi, importanti soprattutto per evitare il contagio. I medici spiegavano ai pazienti come comportarsi una volta tornati a casa, e per rendere...
 ARCHEOLOGO - (*interrompendolo*) Ma la visita individuale?
 PROFESSORE - Avveniva alla fine, in piccoli ambulatori posti dietro questa zona, detti camerini. Ma non erano ammessi tutti. Forse solo chi aveva già un rapporto privilegiato...
 ARCHEOLOGO - Continui.
 PROFESSORE - Dicevo: è probabile che per rendere più chiari alcuni concetti di profilassi, soprattutto a vantaggio dei pazienti meno colti, i medici facessero vere e proprie dimostrazioni. Nel tempo queste tecniche devono essere diventate molto raffinate. Possiamo addirittura ipotizzare che una parte dei pazienti venisse solo per guardare le dimostrazioni.
 ARCHEOLOGO - È già un sintomo di decadenza.
 PROFESSORE - Bello e buono. La mia supposizione è che si sia creata una categoria di specialisti della dimostrazione, forse nemmeno più medici, in grado di attrarre anche pazienti sani. Attorno a questo fenomeno si crearono probabilmente degli epifenomeni, tipo agenti, commentatori... penso che alcuni di questi imbroglioni ricevessero addirittura premi o incentivi per la loro abilità. È chiaro che siamo a un passo dalla fine.
 ARCHEOLOGO - Nel senso che le cure avevano già perso efficacia?
 PROFESSORE - Certamente. Ma il fatto fondamentale è un altro.
 ARCHEOLOGO - Cioè?
 PROFESSORE - A questo proposito ho qualcosa che la stupirà.
 ARCHEOLOGO - Sono già sbigottito.
 PROFESSORE - Si prepari a una sorpresa.
Il professore estrae dalla tasca un foglio di carta ripiegato molte volte. Lo apre con cura.
 PROFESSORE - Non c'è ragione di portarsela in tasca. Pure io non esco mai

senza di lei.
È il poster di una mucca pezzata.
 ARCHEOLOGO - Una vacca?
 PROFESSORE - Mmh mmh.
 ARCHEOLOGO - Cioè, secondo lei questa vacca ha ammazzato il Teatro?
 PROFESSORE - Non questa in particolare. Diciamo che l'hanno distrutto le vacche come categoria.
 ARCHEOLOGO - Si spieghi.
 PROFESSORE - Già nel diciottesimo secolo un medico condotto inglese aveva osservato che chi si nutriva del latte prodotto da mucche colpite da vaiolo vaccino si dimostrava più resistente al contagio. Provò ad inoculare il contenuto di una pustola sviluppatasi sulla mano di una mungitrice nel braccio di un ragazzo di otto anni. Così inventò un sistema per combattere le malattie virali, che fu chiamato appunto vaccinazione.
 ARCHEOLOGO - Ha parlato di diciottesimo secolo...
 PROFESSORE - Per estinguere la malattia, la vaccinazione doveva essere fatta in massa. Ci volevano comunicazioni di massa. Arrivarono più tardi.
 ARCHEOLOGO - Dopo duecento anni?
 PROFESSORE - Nella preistoria i fenomeni erano tremendamente lenti.
Silenzio. Il professore sembra improvvisamente stanco.
 PROFESSORE - Adesso sa come la penso.
 ARCHEOLOGO - Come c'è arrivato?
 PROFESSORE - Glielo dirò in confidenza. Mi drogo.
 ARCHEOLOGO - È giusto per uomini come lei.
 PROFESSORE - Siamo protettori di verità troppo pesanti. Il nostro sistema nervoso è fragile.
 ARCHEOLOGO - Si capisce.
 PROFESSORE - Perché ha voluto saperlo?
 ARCHEOLOGO - Volevo capire su cosa avevo messo le mani.
 PROFESSORE - Risaliamo? Mi sta venendo l'asma.
L'Archeologo mette una mano in tasca. Il Professore osserva il movimento. È teso. L'Archeologo estrae un bigliettino e glielo passa.
 ARCHEOLOGO - L'indirizzo del medico. Il Professore lo guarda per bene, poi lo restituisce.
 PROFESSORE - Lei non è archeologo, vero?
 ARCHEOLOGO - In che senso?
 PROFESSORE - Lei ha a che fare col

Governo. Probabilmente è una spia.
 ARCHEOLOGO - Come l'ha scoperto?
 PROFESSORE - Ha addosso gli stivali d'ordinanza.
 ARCHEOLOGO - Sono identici ai suoi.
 PROFESSORE - Infatti anch'io sono una spia.
 ARCHEOLOGO - Questa è bella.
I due uomini si guardano.
 ARCHEOLOGO - Lavoriamo per lo stesso dipartimento?
 PROFESSORE - Ho paura di sì.
Scoppiano a ridere.
 ARCHEOLOGO - Perché non l'ha detto subito? Potevamo evitarci la fatica.
 PROFESSORE - Mi divertiva.
 ARCHEOLOGO - Io ero agitatissimo.
 PROFESSORE - Mi immaginavo la faccia del dottore, intanto che ci sentiva...
 ARCHEOLOGO - Lei sapeva che stavo trasmettendo?
 PROFESSORE - Stavo facendo la stessa cosa.
Mettono una mano in tasca insieme e fanno un piccolo movimento.
 PROFESSORE - Spenta.
 ARCHEOLOGO - Anch'io.
 PROFESSORE - Certo che il nostro ufficio combina dei bei casini.
 ARCHEOLOGO - Fra un settore e l'altro non c'è comunicazione.
 PROFESSORE - Cosa volevate sapere?
 ARCHEOLOGO - Se ci nascondevate ipotesi pericolose, prima di rendere pubblica la scoperta.
 PROFESSORE - Capisco.
 ARCHEOLOGO - Mi ha detto la verità?
 PROFESSORE - A furia di spiare, ne so più di un antropologo.
 ARCHEOLOGO - Mi chiedo perché sono sempre allo stesso punto.
 PROFESSORE - Giocano a carte tutto il giorno.
 ARCHEOLOGO - Parassiti.
 PROFESSORE - Lazzaroni.
 ARCHEOLOGO - E noi che dobbiamo controllarli...
 PROFESSORE - Non lo dica a me...
 ARCHEOLOGO - La nostra conversazione rimane segreta. Anche al dipartimento.
 PROFESSORE - Nemmeno da dirsi.
 ARCHEOLOGO - Aspettano l'insediamento del nuovo Governo per annunciare la scoperta.
 PROFESSORE - Logico.
Si guardano.
 ARCHEOLOGO - Fortuna che si è fatto riconoscere. Avevo l'ordine di sopprimerla.
 PROFESSORE - L'avevo intuito.

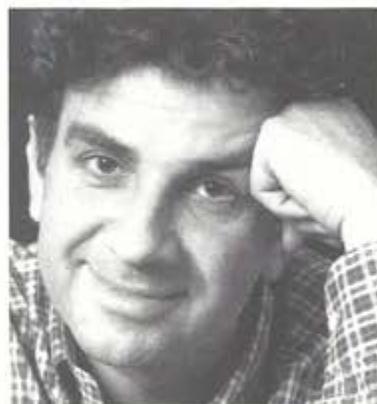
ARCHEOLOGO - Da cosa?
 PROFESSORE - Dai silenzi.
 ARCHEOLOGO - Per dirla con un'espressione in disuso, abbiamo sfiorato il dramma. Vuole vedere la sala?
 PROFESSORE - Francamente, non mi interessa.
 ARCHEOLOGO - Preferisce un caffè?
 PROFESSORE - Volentieri.
 ARCHEOLOGO - Un momento solo. *(Va a spegnere la luce)* Faccio strada.
Nel buio l'Archeologo prende sottobraccio il Professore. Escono.

FINE

VAIOLO, due movimenti di Edoardo Erba, è stato rappresentato con la regia di Maurizio Panici per il Primo movimento, interpreti Lorenzo Gioielli (il professore) e Massimiliano Franciosa (l'archeologo) e con la regia dell'autore per il Secondo movimento, interpreti Blas Roca Rey (il conduttore) e Sabrina Knafnitz (la conduttrice). Scene: Cooperativa Argot. Musiche: Valerio Bonome. Produzione: Cooperativa Argot. La recensione dello spettacolo, in questo numero, a pag. 75.

SCHEDA D'AUTORE

EDOARDO ERBA è nato a Pavia, si è formato a Milano e vive a Roma. *Maratona di New York*, *Ostruzionismo radicale*, *Tessuti umani*, *La notte di Picasso*, *Curva cieca*, *Porco selvatico*, *Vaiolo e Vizio di famiglia* sono i suoi titoli da ricordare. Con *Maratona di New York* e *Vizio di famiglia*, con gli inediti *Il capodanno del secolo* e *Fine del mondo*, e con l'ultimissimo *Venditori*, Erba si è affermato nei più importanti premi nazionali di teatro.



Maratona di New York, *Porco selvatico* e *La notte di Picasso* sono stati inoltre tradotti e rappresentati in Inghilterra, Francia, Spagna, Argentina e Stati Uniti. Come interlocutori e interpreti dei suoi lavori, Erba ha individuato una generazione di attori con forte attenzione al contemporaneo. Si tratta di un'area che da Claudio Bisio a Dario D'Ambrosi, passando per Ivano Marescotti e Luca Zingaretti, spazia fino ad attrici diverse ma ugualmente curiose come Pamela Villosesi e Maria Amelia Monti. Autore anche di radiofonia e televisione, Erba in teatro è spesso regista delle sue opere. Attualmente prova con Maria Amelia Monti e Gigio Alberti *L'uomo della mia vita*. Dopo l'anteprima estiva il lavoro verrà programmato al Teatro Franco Parenti di Milano. ■

Per chi vuol leggere:

Curva cieca, *Maratona di New York*, *Vizio di famiglia* sono editi da Ricordi Teatro.
Il capodanno del secolo e *La notte di Picasso* sono stati pubblicati su Hystrio.
 Ritratto d'Autore - Edoardo Erba, una lunga intervista, è pubblicato nelle Edizioni Mille Lire.

diario di scena

Essere attore oggi: la domanda senza risposta

Da questo numero di Hystrio inauguriamo una nuova rubrica, Diario di scena, destinata ad ospitare pensieri, riflessioni e provocazioni delle nuove generazioni di teatranti.

Non molto tempo fa di fronte alla teatralità di Giulio Romano, mi chiesero chi è l'attore. Impreparato, sorpreso in contropiede e per evitare voli imprigionati tra le spire dell'ovvietà retorica pensai: «una stazione di passaggio tra essere e oblio? No, forse questo è il kitsch». Sbrigativo e sfuggente, risposi che mi era stata fatta una domanda da miliardi e miliardi di dollari, poi subito aggiunsi, parandomi, che esisteva una vasta, sterminata "letteratura" in proposito, degna dei più elevati maestri, piena zeppa di eventuali verifiche e forse di più efficaci risposte, nel senso che ognuno aveva detto la sua. Quindi, per scusarmi, enciclopedicamente rimandai ad una automatica e virtuosistica lista di autori, opere e citazioni.

Ahimè! Sarà mica anche questa, pensavo allarmato, una delle tante bellissime, sublimi metafore metafisiche, descritte con sorprendente abilità novecentesca come in quella magistrale partitura di Ives che è *The unanswered question*?

Mi accorgevo invece che, in questo turbinio, c'era risposta, ma

non riuscivo a trovarne una plausibile in quanto ogni possibile e vano tentativo stava proprio, con molta più semplicità e forse con meno elucubrazioni, nel furente e totalizzante entusiasmo con cui d'istinto mi accingevo e quotidianamente affrontavo il mio "essere attore".

Essere attore come sfida, come necessità di scontro competitivo, come continuo negarsi distruggendosi per poi ricostituirsi affermandosi, come inesorabile ricerca e soprattutto presa di coscienza di se stessi; come narcisistico piacere, quasi ai limiti del masochismo, di esporsi mettendosi sempre in gioco e imponendosi metodo e regole che richiedono inevitabile sforzo, fatica, rigore, approfondimento e studio (musicisti, danzatori, cantanti, atleti non si esercitano costantemente per raffinare sempre di più le loro capacità anche quelle tecniche?).

Essere attore è coerenza, coerenza basata su scelte (quindi inevitabilmente operate sulla base della propria sensibilità e forse per questo certamente rischiose. È volontà di vivere in modo intenso e con molta curiosità la propria contemporaneità, cercando di

avvertire, facendosi da tramite, i cambiamenti sociali, culturali e - perché no? - politici, all'interno di una propria conformità ideologica e professionale; sviluppando notevole

abilità recettiva e, come avidi vampiri, cercare di accumulare il più possibile ogni tipo di "informazioni", moti, stimoli, energie e sensazioni che poi, rielaborati e decodificati attraverso se stessi e con la propria personale poetica, vanno in qualche modo fatti riaffiorare e simbolicamente o verosimilmente restituiti. È "mistica vocazione" - anche in termini goethiani - questa però imperscrutabile; rivelante a tale proposito l'apologo di Wenders-Handke *Der Himmel über Berlin*. È riuscire a potenziare in modo autonomo la capacità di una consapevolezza tecnica e critica, capacità acquisita grazie ad un rigoroso apprendistato. Proprio in questo senso (e per quanto mi riguarda) i miei anni di formazione all'Accademia "S. D'Amico" sono stati molto importanti soprattutto perché, grazie al confronto tra i

diversi codici estetici e stili disciplinari, tra tradizione e modernità, hanno cominciato ad insinuarsi dubbi e sospetti sul lavoro specifico dell'attore. Forse il tentativo di una loro possibile risoluzione ha stimolato e tuttora sta stimolando la mia creatività nella pratica del teatro... chissà! Chissà se poi tutto questo è vero! Molteplici sono gli aneddoti sulla cultura dei grandi attori del passato (e non proprio passato remoto) che pare nella vita quotidiana a mala pena sapessero leggere e che invece, in scena, si trasformavano e si assisteva ad una sublime apoteosi. Chissà... sarà stato anche questo vero oppure, come aneddoto, la loro non era altro che un'incorreggibile posa di smansioso compiacimento? *Pino Censi*

DALL'ITALIA

PALERMO RICORDA STREHLER - Lo scorso aprile è stata intitolata a Giorgio Strehler la Sala del Ridotto del Teatro Biondo Stabile di Palermo. Erano presenti Jack Lang, il sindaco di Palermo Leoluca Orlando, l'assessore alla cultura Francesco Giambone, Renato Palazzo e Roberto Guicciardini, rispettivamente presidente e direttore del Teatro Biondo.

UNA STALLA PER TEATRO - L'associazione Ruotaliberateatro ha aperto una nuova sede per artisti ed operatori teatrali chiamata "La pietra parla", in una ex-stalla del Settecento in Trastevere. Fino a giugno un fitto calendario di appuntamenti per la manifestazione "Teatri di festa - Teatri di disturbo".



LA HIT DEGLI INCASSI - Ma è proprio vero che il teatro è povero? Ecco alcuni dati a smentita di questo ritornello tanto comune. *Rumori fuori scena* al Nazionale di Milano ha incassato più di un miliardo, *La gatta cenerentola* al Sistina di Roma ha chiuso a 925 milioni con una media di 51 al giorno, *Così fan tutte* al Nuovo Piccolo di Milano ha valso un'entrata di 909 milioni, 41 giornalieri, e ancora *Un'idiota conquistata a fatica* di Gaber, 517 milioni, 47 al giorno, e *Un paio d'ali*, al Manzoni, 749 milioni, alla media di 44.

NASCONO E RINASCONO - Buone notizie da Ferrara e da Roma. Nella città estense è in via di ristrutturazione il Teatro Verdi, mentre, per ora senza sede, ma provvisoriamente ospitato presso il Palazzo delle Esposizioni della capitale, è stato costituito il Piccoletto, ideato da Ettore Scola, con la finalità di rappresentare commedie che parlino di Roma, della sua evoluzione sociale e urbana.

LA BALIA DI GIULIETTA - Delle innumerevoli versioni e reinterpretazioni del *Romeo e Giulietta* shakespeariano, l'ultima è *Il racconto della balia*, in cui la favola tragica dei due sfortunati innamorati è narrata, appunto, dalla vecchia balia di Giulietta con accenti

comico-realistici. Scritto e diretto da Mauro Maggioni, con Marina Lupo, Sandra Novellino, Angela Presta, lo spettacolo è andato in scena al Teatro Verdi di Milano.

MAFIA E TEATRO - Le associazioni culturali Fort Alamo e Porte Aperte hanno presentato a Milano "Teatro d'onore", incontri-spettacolo sul rapporto tra donne, mafia, collaborazionismo, ideati dall'attrice Rosa Masciopinto e dall'attore-cantante Giangiulio Monti.

L'EUROPA DEI CARCERI - Coordinato da Claudio Meldolesi e promosso dal centro teatrale La Soffitta, il "Preconvegno sul Teatro e Carcere in Europa. Un'altra faccia della cultura comunitaria" ha riunito a Bologna operatori e artisti italiani e stranieri per definire la creazione di un'associazione europea di Teatro e Carcere, già delineata nel '94 nel corso del primo convegno europeo "Theatre and Prison" svoltosi a Milano, e che verrà presentata ufficialmente il prossimo ottobre in occasione del III convegno europeo al Teatro Studio di Milano. Tra i partecipanti all'incontro bolognese, Giuseppina Carutti, Philippe Foulquié, Rui Frati, Donatella Massimilla, Miguel Morey, Luigi Pagano, Lamberto Trezzini.

IL SOGNO DEI RAGAZZI - La

Bologna

In un ex impianto sportivo la casa dei Teatri di vita

Stefano Casi e Andrea Adriatico sono rispettivamente il direttore artistico e il regista dei Teatri di vita di Bologna, un organismo di produzione teatrale e culturale che dalla sua nascita (1993) ad oggi, ha rappresentato un punto di riferimento importante per chi è interessato allo spettacolo dal vivo e al dibattito culturale più avanzato che si sviluppa "dentro" e "intorno" al teatro. Appartengono a quella generazione teatrale a cui molti guardano per il rinnovamento della nostra scena ma hanno una bella esperienza alle spalle: da *Le ceneri di Beckett* del '91, con riferimenti anche visivi all'espressionismo tedesco, al progetto realizzato in collaborazione con il Festival Santarcangelo che ha portato a una singolare messinscena del testo di Cocteau *La voce umana*; dalla fondazione della compagnia *Riflessi* alla ideazione della rivista trimestrale *Società di pensieri* e del mensile di cultura, spettacolo e informazione teatrale *Teatri di vita*. Un'attività molto particolare e intensa che recentemente si è caratterizzata nel senso di una maggior attenzione al teatro europeo. Quest'anno, all'interno della rassegna, sono state realizzate alcune interessanti iniziative fra cui il progetto laboratoriale "Centro per la Sperimentazione dello Spettatore". Ne parliamo con il suo ideatore Stefano Casi.

CASI. - La sfida che abbiamo lanciato parte da un presupposto: l'attore e lo spettatore sono due identità diverse ma noi pensiamo che la "sperimentazione" possa riguardare entrambi. Lavorare sullo spettatore significa sollecitare una diversa fruizione dello spettacolo, più consapevole e integrata. La cosa importante è dilatare il tempo della ricezione, incoraggiando lo spettatore a tornare sullo spettacolo a distanza di giorni, ad andare in profondità e a mettersi in gioco.

H. - Come sarà il nuovo spazio che gestirete a partire dalla prossima stagione?

C. - Si tratta di un ex impianto sportivo situato all'interno di un parco: intendiamo trasformarlo in una sala di trecento posti, con una scena "a terra" e una visione dall'alto. Vogliamo creare uno spazio equiparabile ai migliori centri teatrali europei. A tal fine allestiremo una seconda sala da destinarsi alle prove e ai laboratori. Ma soprattutto lanceremo l'idea di un "caffè teatrale" che sia punto di ritrovo per tutti coloro che si occupano di teatro e che assolva alla funzione di centro culturale, con riviste di teatro nazionali e internazionali e di centro di informazione sugli spettacoli che debuttano in Europa. Si chiamerà "Centro Internazionale per le Arti delle scene" e diventerà un riferimento essenziale per compagnie e artisti "totali" provenienti dall'estero in cerca di una "residenza". Giuseppe Liotta

Fiocco azzurro a HYSTRIO

Roberta Arcelloni della direzione di *Hystrio* ha dato alla luce un bel bambino dall'impegnativo nome di Teodoro. Gli auguri della redazione e dei collaboratori al piccolo, alla mamma, al papà Guido De Monticelli e al fratellino Cosimo.

Compagnia dei Ragazzi del Teatro Stabile del Friuli-Venezia Giulia, diretta da Maurizio Soldà, ha presentato al Politeama Rossetti di Trieste *Sogno di una notte di mezza estate* di Shakespeare.

RICERCA EUROPEA - L'Ert (Emilia Romagna Teatro) con il Teatro delle Briciole, il Teatro festival Parma e altri organismi stranieri ha attivato il progetto "In compagnia: ricerca e analisi sulle opportunità di lavoro e di impiego nel settore teatrale", attuazione dell'azione pilota D.G.V. "Terzo sistema e occupazione", promossa dalla Commissione Europea. Finalità dell'iniziativa è di creare un inventario delle ricerche sul tema dei possibili sviluppi del settore teatrale in particolare per quanto riguarda l'occupazione, e quindi renderle accessibili attraverso pubblicazioni e messa in rete.

IL TEATRO FA SCUOLA - Il liceo artistico "Paul Klee" di Genova ha presentato all'interno dalla rassegna di Teatro Scuola e al teatro Gustavo Modena lo spettacolo di Francesco Firpo *Storie delle tre montagne*. La presentazione al pubblico ha coronato un anno di lavoro durante il quale sono state coinvolte quindici scuole

PREMIO A JANNUZZO - In occasione del debutto tarantino della commedia *C'è un uomo in mezzo al mare* di e con Gianfranco Januzzo, il direttore artistico dell'associazione culturale Sipario, Renato Forte, ha voluto rendere omaggio all'attore consegnandogli un premio teatrale dedicato a Gino Bramieri.

CASANOVA - In occasione del bicentenario di Giacomo Casanova, nel foyer del Teatro Goldoni di Venezia, sono state organizzate da Amaldo Momo del

Teatro 7 degli incontri a cui sono intervenuti Ilaria Crotti, Cesare De Michelis, Ricciarda Ricorda, Gilberto Pizzamiglio, Carmelo Alberti.

RITORNA ELIOT - Per il terzo anno consecutivo la compagnia Teatro Arsenale ha presentato a Milano *La terra desolata* di Eliot, un progetto di e con Annig Raimondi.

STREGAGATTO - Il premio Stregagatto è stato attribuito dalla giuria - formata da Renzo Tian, Suzy Graham-Adriani, Antonio Audino, Mohamed Driss, Mafra Gagliardi, José Monleon, Paolo Emilio Poesio - allo spettacolo *Bambine*, testo e regia di Maria Maglietta, con Raffaella Chillè e Caterina Pontrandolfo.

POETI DEL NOVECENTO - Al Teatro Studio di Milano Giovanni Raboni ha curato degli incontri dedicati a poeti del nostro secolo. Sono intervenuti gli attori Renato De Carmine, Giancarlo Dettori, Ottavia Piccolo, Franca Nuti, Giulia Lazzarini, Franco Graziosi, Andrea



Jonasson.

PREMIO ODDONE CAPPELLINO - Nel corso del Festival delle colline torinesi verrà assegnato il Premio "Oddone Cappellino", promosso

MILANO

Magazine al Teatro Litta: protagonista la cultura gay

Magazine è una nuova rassegna teatrale varata quest'anno dal Teatro Litta di Milano che si prefigge come scopo quello di allargare i nostri orizzonti culturali, tramite l'incontro con etnie, culture o scelte di vita non usuali. Il tema scelto per il primo anno è l'omosessualità e, con l'aiuto dell'Arcigay di Milano, sono stati organizzati degli incontri sull'argomento e ospitati tre spettacoli teatrali: *L'anello di Erode*, *Fratellini* di Francesco Silvestri e *Caravaggio... i furori* di Enzo Cecchi (gli ultimi due già recensiti nei numeri precedenti di *Hystrio*). Va detto che *L'anello di Erode* di Lucilla Lupaioli è un testo terribilmente datato, per l'assunto in esso presente: gli omosessuali sono incapaci di poter vivere una "normale" storia d'amore. Ambientato nel giro della prostituzione maschile, i protagonisti di questa vicenda hanno, tutti, l'incredibile capacità d'innamorarsi della persona sbagliata. Questi marchetti "se la raccontano", affermando d'essere costretti a prostituirsi e di provare schifo nei confronti dei loro clienti. La realtà rappresentata ne *L'anello di Erode* non è proprio più attuale: certe storie appartenevano, forse, più all'Italia degli anni Cinquanta descritta da Pier Paolo Pasolini che non al nostro quotidiano. Gli amanti che uccidono l'oggetto del proprio amore, infatti, abitano più le trame dei melodrammi dell'Ottocento, che non le strade dei nostri quartieri. Irrita, poi, che l'unico atto sessuale mimato in scena — peraltro ben nascosto da un telo cerato — sia di natura violenta. La regia di Furio Andreotti è banalmente didascalica. Belle le prove di Massimo De Santis (Giovanni) e Claudio Santamaria (Pietro). *Daniilo Ruocco*

dal festival e dal comune di San Raffaele Cimena in collaborazione con Outis, centro nazionale di drammaturgia contemporanea di Milano. Alla serata interverranno gli allievi della Scuola per attori del Teatro Stabile di Torino.

PICCOLI TEATRI - Si è discusso di produzione dei piccoli teatri e di un nuovo ruolo degli spazi di spettacolo più ridotti al convegno "Piccoli teatri: laboratori per un teatro su misura" al Teatro dei Rassicurati di Montecarlo (Lucca). Hanno aperto i lavori i rappresentanti delle istituzioni di territorio: Nicola Poleschi, Andrea Tagliasacchi, Marialina Marcucci. Sono quindi intervenuti Maria Cristina Ghelli del Teatro delle

Donne, Lanfranco Binni di Sipario Aperto, Marina Gualandi, Barbara Nativi, Paola Donati, Donatella Diamanti, Angelo Savelli, Massimo Salvianti, Franco Ruggieri, David Riondino, Laura Curino, Lucia Poli, Maurizio Panici, Mara Baronti.

RADIO O TEATRO? - La Compagnia del Serraglio, guidata da Gianfranco Rimondi e Marina Pitta, ha allestito nel Teatro sala centrale di Riccione un improbabile studio radiofonico, il *Radio Caffè Teatro*, emittente dal palinsesto esilarante. Per il pubblico una doppia esperienza: ascoltare i programmi e contemporaneamente vedere ciò che accade dentro e fuori lo studio. Dopo *talk show*, dediche e musica dal vivo, un

omaggio ad Orson Welles con il radiodramma *La guerra dei mondi*.

SUL CASO MORO - È andato in onda su Radiodue *Il presidente incatenato*, radiodramma di Paolo Pivetti sul caso Moro. Il dramma, scritto dieci anni fa, trova la sua ispirazione in Prometeo, quale archetipo della rivolta e della volontà di modernizzazione, e si sofferma sulla lucida chiaroveggenza dello statista.

TEATRO UNIVERSITARIO - Si è da poco costituito il Tau (Teatri associati universitari), un circuito nazionale di teatri universitari su iniziativa delle compagnie di Bergamo, Genova, Padova, Pisa, Sassari, Urbino, Trieste.

FESTIVAL DI DRAMMATURGIA - Arca Azzurra Teatro in collaborazione con il comune di San Casciano e la regione Toscana, ha organizzato per l'inizio di giugno la quarta edizione del "Festival della drammaturgia italiana". Sono stati rappresentati testi di Marco Martinelli, Nevio Spadoni, Ermanno Cavazzoni, Raffaello Baldini, Ugo Chiti, Roberto Cavosi, Giordano Raggi, Edoardo Erba, Pia Fontana, Antonio Scavone, Marina Allegri.

FUORI ORARIO - La compagnia Fuori Orario ha presentato a Milano, in maggio, *Stranieri agli altri*, con la regia di Gianluca Stetur su testi di Galeazzi, De Ghelderode, Camus, Koltes e Anna Ceravolo della redazione di *Hystrio*.

NUOVA CIRCOLARE - La nuova circolare prosa, fresca di firma, apporta alcune novità rispetto al precedente provvedimento: il termine di presentazione delle domande per le attività a stagione teatrale è il 30 giugno anziché il 15



giugno, e per il perfezionamento della documentazione la scadenza è il 30 luglio, invece del 15 luglio. È possibile accedere agli "acconti" dietro semplice richiesta priva di alcuna documentazione nella misura massima dell'80% per i soggetti destinatari dell'intervento finanziario da almeno sei anni, pari al più al 60% per gli altri. I soggetti già finanziati da cinque anni e che presentino un progetto artistico

Solo donne per *Amleto* e *Fedra* la rock-star

“**D**ivina '98" che si è tenuta a Torino in aprile e maggio, ha proseguito la sua indagine nell'universo creativo femminile iniziata otto anni fa con una rassegna che è la prima tappa di un progetto più articolato. L'intenzione è di dare vita a un festival al femminile, in cui potranno incontrarsi le esperienze di diverse generazioni, ma soprattutto di diverse culture e nazioni.

Quindici gli spettacoli in cartellone, di classici come di autori contemporanei, con attrici emergenti o affermate come Ottavia Piccolo e Marisa Fabbri. Quest'ultima, una delle maestre del teatro al femminile, si è cimentata con la lettura di brani tratti dal libro V del *De rerum natura* di Lucrezio, in cui il filosofo romano si interroga sulla civilizzazione dell'uomo che porta alla progressiva perdita di contatto con la natura e con la parte più spontanea di sé. Ambizione, cupidigia, bellicosità sono le protagoniste dell'umana tragedia: attraverso i versi di Lucrezio possiamo ripercorrere a ritroso il cammino della nostra storia, spogliandoci di ogni falsa illusione per porci di fronte allo spettacolo sublime e terribile, ma anche rasserenante, della verità ultima della natura. Marisa Fabbri ha dato di queste pagine e di questi pensieri una lettura appassionata e coinvolgente, che ha stregato il pubblico come una bella fiaba.

Ha poi debuttato in prima nazionale *Ophelia* di Walter Malosti. Derivato dal testo shakespeariano con la drammaturgia di Nadia Fubini, con Barbara Altissimo, Roberta Bosetti, Michela Cescon e Lucia Minetti, è la seconda parte dello studio sull'universo *Amleto* che il Teatro di Dioniso, il gruppo di Malosti, sta conducendo. Il regista si fa guidare dai personaggi femminili: doppi di Ofelia e apparizioni da altre commedie shakespeariane. La tentazione, dichiarata, è quella di costruire un *Amleto* tutto al femminile, per ribaltare la tradizione del teatro elisabettiano, in cui, come è noto, tutti i personaggi erano interpretati da uomini. L'elemento unificante e caratterizzante dello spettacolo è la musica, in cui voci e parole scorrono, come il fiume che inghiotte Ofelia, sospingendo il pubblico in un ingorgo sonoro. Non c'è strazio e non c'è dolore, ma solo la sospensione del tempo. È un disegno che si anima, una musica che si materializza. Altro non è, né vuole essere, questo studio preparatorio alla realizzazione dello spettacolo maggiore.

Un singolare approccio al mito è infine quello offerto da *Fedra* del gruppo croato Teatar & Td. Con Senka Mulic, Ana Karic, Robert Waltl, diretto da Ivica Buljan, questo spettacolo ha partecipato a numerosi festival internazionali ottenendo diversi premi. Partendo da Euripide per arrivare a Racine e Cvetaeva, dove lo spirito classico si fonde con la sensibilità artistica del nostro decennio, questa Fedra croata di fine millennio è giovanissima: arriva sul palco in bicicletta e miniabito, si aggira in una scenografia post-moderna e, alla fine, non sceglie la morte, bensì un'allettante carriera da rock-star. In questo spettacolo dominato dalla musica - la barriera linguistica si avverte appena - ironica e venata di tristezza, Fedra, nuova vestale dell'amore e della morte, si interroga su come sia possibile vivere in un'età dominata dalla guerra e dal mercato, dove anche l'amore è di plastica e la passione un optional sconosciuto. *Franco Garnero*

ritenuto carente di validità culturale potrebbero veder ridotto il contributo fino a un massimo del 50% del finanziamento dell'anno precedente, anziché la non ammissione al sostegno finanziario.

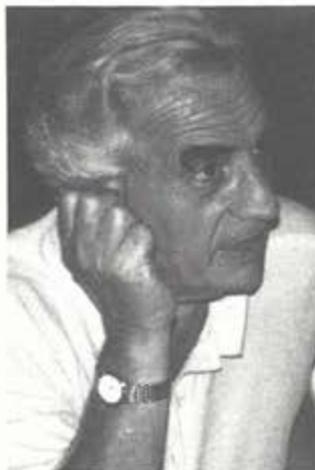
TORINO - È stato presentato al Café Procope di Torino *A letto con lo stregone*, storia di una donna che si racconta senza filtri moralistici, scritto da Anna Cuculo in scena con Daniele Narcisi.

RICCIONE TTV - Il Festival Riccione TTV, ideato da Franco Quadri, si è concluso con la premiazione del Concorso Italia per opere video italiane. Il primo premio è andato a *Victor* di Giuseppe Baresi e Franco Maurina. Il premio speciale della giuria è stato attribuito ex aequo a *La custode* di Anna De Manincor e Enzo Casucci, Teatro Polivalente Occupato di Bologna e compagnia Armadassalto e a *Skankrèr o La famiglia dell'artista* di Alessandro Berti e Anna De Manincor, dallo spettacolo della compagnia L'Impasto. Il premio di produzione è stato assegnato ad Anna De Manincor, presente in concorso con tre opere. Inoltre sono stati segnalati: *Volterra Teatro* di Fabrice Michel, *Scuola sperimentale di teatro infantile* di Romeo Castellucci, *Doom window* di Kinkaleri e *Sulle possibilità irrazionali di vita ad una data qualsiasi* di Fabrizio Arcuri.

D'ANNUNZIO GOURMET - È stata inaugurata al Vittoriale di Gardone Riviera la mostra "A tavola con D'Annunzio". Esposte le suppellettili da tavola e numerose testimonianze e fotografie. In occasione della mostra sono state aperte al pubblico le cucine della Priora all'interno del Vittoriale.

NUOVO SPAZIO A GENOVA - Stanno per terminare a Genova i

lavori di ristrutturazione di un padiglione industriale dell'Ansaldo che verrà destinato ad accogliere manifestazioni teatrali e musicali. Tra i gruppi in lizza per la gestione di



questo spazio anche il Teatro Cargo operante da quattro anni in città.

MATURITÀ SPETTACOLARE - L'Istituto d'arte "Paolo Toschi" di Parma, sarà il primo ad avviare, a settembre, il corso in Discipline dello spettacolo. Dopo il conseguimento della Maturità i diplomati potranno proseguire gli studi o inserirsi professionalmente nel campo della televisione, del teatro, del cinema o presso centri culturali o enti pubblici.

PREMIO EUROPA - Il Premio Europa per il Teatro, istituito dal Comitato Taormina Arte col patrocinio della Comunità europea, è stato assegnato a Luca Ronconi e a Christoph Marthaler. La giuria internazionale era presieduta da Jack Lang.

SPERIMENTAZIONI DIDATTICHE INTORNO A GIUFÀ - È appena sorta a Noto (Siracusa) l'associazione culturale "Centro culturale mobilità delle arti" con l'obiettivo di realizzare progetti alimentati dalla

ricerca e dalla sperimentazione didattica per formare professionalità specifiche: attori, registi, autori, ma anche tecnici ed operatori culturali che siano presenze attive sul

territorio. Il lavoro si svilupperebbe intorno all'archetipo di Giufà, personaggio della tradizione popolare siciliana, già noto nel mondo arabo, ebraico, in Turchia e in

La Loggia centro promotore

Europa e America più vicine per la promozione drammaturgica

Ambizioso e concreto il progetto "Oltrebabele Euramerica" promosso da La Loggia, Centro internazionale di scrittura drammaturgica di Firenze con il contributo di vari centri co-organizzatori (Maison Antoine Vitez di Montpellier, Vlaams theater instituut di Bruxelles, Sala Beckett di Barcellona, Theater und mediengesellschaft di Stoccarda), e che coinvolge inoltre numerosi altri enti in Italia, Francia, Belgio, Spagna, Germania e in Argentina, Cile, Uruguay, i paesi latinoamericani culturalmente più vicini all'Europa. Tra gli obiettivi dell'iniziativa vi è quello della diffusione di opere drammaturgiche latinoamericane in Europa e, reciprocamente, europee in America Latina. Inoltre, attraverso opportunità lavorative accanto agli autori, si rafforzerebbe una parallela e importante - per le implicazioni professionali che comporterebbe - valorizzazione della figura del traduttore drammaturgico. Praticamente "Oltrebabele" ha avuto inizio due anni fa con una pre-selezione di opere latinoamericane da parte di comitati di lettura istituiti uno presso ogni centro co-organizzatore europeo formati da traduttori e operatori teatrali. Le schede informative su testi e autori, a cura dei comitati, sono andate poi a costituire il primo Archivio permanente europeo di drammaturgia contemporanea latinoamericana. Nel corso di un incontro dei centri europei tenutosi nell'autunno dello scorso anno, sono state selezionate sei opere di autori latinoamericani che hanno proseguito nelle successive fasi del progetto. I testi prescelti sono risultati *Des penas sin importancia* di Griselda Gambaro, *Sacco & Vanzetti* di Mauricio Kartun, *Rojos globos Rojos* di Eduardo Pavlovsky, *Rasgando la Cruz* di Rafael Spregelburd, *Formas de hablar de las madres de los mineros, mientras esperan que sus hijos salgan a la superficie* di Daniel Veronese, tutti argentini, dall'Uruguay *Mi famiglia* di Carlos Liscano e il cileno *Cinema Utopia* di Ramón Griffero. Durante la "residenza di traduzione", due settimane a maggio, autori e traduttori hanno lavorato alla stesura definitiva dei testi in quattro lingue: tedesco, italiano, francese, olandese. A conclusione del lavoro, in un convegno a Firenze il 26 e 27 maggio, a cui hanno partecipato i membri dei centri co-organizzatori e una rappresentanza dei partners latinoamericani aderenti al progetto, sono state elaborate delle linee guida per la prosecuzione delle attività di scambio e informazione tra i due continenti ed è stata data lettura scenica di tutte le opere tradotte. L'iniziativa sta proseguendo con un programma di attività (rappresentazioni, laboratori, incontri e la pubblicazione dei testi) messo in atto da ogni centro co-organizzatore finalizzato alla divulgazione e promozione del patrimonio drammaturgico dei paesi coinvolti nel progetto. A.C.

Oriente. Per realizzare il programma, il Centro si avvarrà della collaborazione delle associazioni "I Guitti" e "L.D.R." di Noto, della Fundación Teatro Simón Bolívar, di Mediterraneo-Caribe, del Théâtre Organique di Tunisi, Collesalveti, Ninni Bruschetta, Sonia Gelso, Gianni Pollini. Parteciperanno inoltre all'attività didattica Ezeddine Gannoun, Riccardo Caporossi, Alfonso Santagata, Franco Scaldati e Renato Carpentieri. A.C.

CATHERINE DI VERRÈS FEMMINISTA DEL '400 - Per festeggiare il cinquantenario del Carnevale di Verrès, il Comitato del Carnevale ha chiesto all'Associazione Adret, che ha come fine la valorizzazione del patrimonio culturale e monumentale, una proposta di manifestazione che si è concretizzata in un percorso teatrale nei sapori, nei suoni e nelle storie del Quattrocento. *Catherine, la mia signora* prende spunto dalla vita di Catherine de Challant, nobildonna valdostana che, per prima, rivendicò diritti di parità con i nobiluomini. Così, dalle mosse di questa coraggiosa profemminista, si è allestita una cena-spettacolo, regia di Agnese Molinaro, drammaturgia di Fulvio Vergnani, in cui le protagoniste della narrazione sono le serve che, in patois, francese e piemontese hanno ripercorso lontane vicende di storia quattrocentesca; mentre una guida e un giullare, parlando in italiano, hanno guidato gli spettatori nelle stanze del castello di Verrès fino alla sala del banchetto dove è stata servita una ricca cena medievale e in cui è stata data lettura del testamento del padre di Catherine. A.C.

COLLOQUI SULLA TRADUZIONE AL CENTRO OUTIS DI MILANO - Per l'inizio dell'autunno (1/3 ottobre) il Centro nazionale di drammaturgia contemporanea

Outis di Milano ha organizzato dei Colloqui internazionali sulla traduzione. Per quest'anno l'area di studio sarà quella angloamericana, ma il progetto, articolato su un quinquennio, spazierà dall'area germanica a quella ispano-portoghese, dalla francese alla finnicoslava. Mediante l'incontro tra studiosi ed esperti linguisti e traduttori si vogliono affinare strumenti sempre più adeguati - in particolare, a causa dell'esplosione globale tecnologica, si avverte l'esigenza di un aggiornamento continuo sul versante linguistico - per la diffusione all'estero della drammaturgia italiana contemporanea. Sono previste inoltre delle borse di studio per giovani laureati nelle discipline di volta in volta oggetto dei Colloqui. Fanno parte del Comitato scientifico del progetto Giuseppina Restivo dell'Università di Trieste, Maggie Rose dell'Università di Milano, Paolo Valesio dell'Università di Yale.

Quasi contemporaneamente (30 settembre/4 ottobre), il Centro Outis allestirà la "Prima mostra mercato della nuova drammaturgia": letture sceniche di testi di Remo Binosi, Rocco D'Onghia, Sharman Macdonald, Pia Fontana, Tamsin Oglesby, Vincenzo Gianni, Stefano Ricci, Gianni Forte, Sonia Antinori, Alberto Bassetti, Cesare Lievi, Angelo Longoni, Giuseppe Manfredi. Coordineranno i registi Stefano De Luca, Lorenzo Loris, Giampiero Solari. Interverranno gli attori Franca Nuti, Lucia Vasini, Ruggero Dondi, Flavio Bonacci, Patrizia Zappa Mulas, Gianna Breil, Marta Comerio, Laura Pasetti, Sergio Leone, Carla Chiarelli.

CORSI

ARTI E MEDIA - Sono aperte le

L'Opera di Pechino approda in Sardegna

Se lo sguardo di un teatro di ricerca occidentale si posa su quel mosaico incantevole per grazia e leggerezza che è l'Opera di Pechino, può nascere uno spettacolo singolare come *Sguardo occidentale secondo*. Lelio Lecis, della compagnia sarda Akroama, autore e regista di questo esperimento, è rimasto affascinato da quel mondo a noi così remoto, e in stretto contatto con alcuni artisti cinesi da lui invitati nella sua terra, da anni mette a punto studi ed esperimenti per accostarsi ai segreti di un'arte densa di simboli. In scena sette artisti dell'Opera di Pechino accanto ad Alice Capitanio ed Elisabetta Podda.

Una giovane attrice occidentale decide di rinunciare ai moduli della propria cultura per iniziarsi alle tecniche espressive ed esecutive dell'arte scenica cinese. La vediamo così immergersi in un vortice di gentile magia e addentrarsi fra i brani di un repertorio connotato da linguaggi e codici di stile diametralmente opposti ai suoi. Sono posti a confronto le abilità dell'attrice occidentale capace di forti intensità drammatiche e il talento delle artiste cinesi.

I due universi possono solo sfiorarsi e tutt'al più accogliere qualche alito di ispirazione. Ma sono in fondo impenetrabili l'uno all'altro: la resa di ogni artista di teatro deve corrispondere alla sua sfera psicologica e alla visione che gli offre la propria cultura. Si posi pure lo sguardo occidentale sulle meraviglie distanti dell'Opera di Pechino, ma che le sfiori soltanto, con rispetto, senza forzature e senza colorizzazioni, pena lo strabismo e non poche, delicatamente comiche, stonature. *Mirella Caveggia*

iscrizioni al Il corso biennale di formazione e specializzazione in arti, tecnoscienze e media organizzato dall'Accademia internazionale arti e media di Torino, che avrà inizio il prossimo novembre. Il corso è rivolto a diplomati o laureati italiani e stranieri, e le materie di studio comprendono cinema, videoart, musica informatica, teatro e scena elettronica impartite da docenti provenienti da università o accademie italiane, francesi, tedesche, inglesi, canadesi e svizzere. Articolato su due anni il corso prevede la frequenza obbligatoria e un costo di lire 6 milioni annue. I lavori prodotti durante il primo corso sono stati presentati al Festival di Locarno, all'Expò di Lisbona, ai seminari del Museo d'arte contem-

poranea di Nizza. Per informazioni: Accademia internazionale di arti e media, Palazzo Paesana, via della Consolata, 1bis, 10122 Torino, tel. 011/4365422, fax 011/4362820.

IN VISTA DI UNA PRODUZIONE - Assomiglia ad una vacanza il laboratorio del Centro di formazione per lo spettacolo, gestito dall'associazione Teatri possibili di Milano. Infatti sarà ospitato presso il Club Santa Cristina di Numana (AN), direttamente sul mare, e gli iscritti avranno libero accesso alle strutture del club: spiaggia, equitazione, attrezzature nautiche, tennis, tiro con l'arco. Il seminario, sull'opera di Shakespeare, sarà tenuto da Corrado D'Elia e dai suoi collaboratori ed avrà luogo dal 6 al 13 set-

tembre per otto ore di studio giornaliero e la partecipazione a video-proiezioni e spettacoli serali. Il corso, per attori e allievi, si concluderà con una selezione, tra gli iscritti, in vista della messa in scena di *Otello*, spettacolo dei Teatri possibili per la prossima stagione. Il costo per il laboratorio e la sistemazione è di lire 540.000. Informazioni presso: Teatri possibili, via Aleari, 22, Milano, tel. e fax: 02/316547-316514.

ALFABETIZZAZIONE TEATRALE - Dal 1° giugno al 23 luglio corso bisettimanale serale di alfabetizzazione teatrale (dizione ed impostazione vocale, improvvisazione gestuale e verbale, elementi di recitazione ed uso dello spazio scenico) con gli insegnanti Maurizio Tropea, Enrica Brizzi, Carlo Giraudo, Renato Liprandi. Officina artistica Alberto Savinio, via Santa Giulia, 1, 10124 Torino, tel. 011/8172274, fax 011/8123288.

DANZA - L'Associazione Sosta Palmizi ha reso note le date dei seminari per danzatori professionisti: dal 23 al 31 agosto, insegnante Giorgio Rossi, dal 20 al 29 settembre, insegnante Raffaella Giordano. Per principianti, invece, da settembre a dicembre verranno organizzati dei week-end di studio. Per informazioni: Associazione Sosta Palmizi, v.le Regina Elena, 79, 52042 Camucia di Cortona, Arezzo, tel. 0575/630678, fax 0575/630989.

TEATRO-MUSICA PER GIOVANI - Il Teatro delle Briciole in collaborazione con l'Istituto di sociologia dell'università di Parma, l'associazione Micro Macro festival, il Comune, la Provincia e il Provveditorato agli Studi di Parma, l'Eti e la Fondazione Cassa di Risparmio di Parma, hanno orga-

nizzato *Tana libara tutti!*, un laboratorio di teatro-musica per giovani dai 16 ai 20 anni a cura di Letizia Quintavalla e Alessandro Nidi.

MASTER PER MUSICISTI - Nel corso del festival "La musica in scena" di Marzabotto (Bologna) è stato organizzato un master di ricerca, composizione e adattamento della musica di scena per musicisti in possesso di diploma di Conservatorio. I docenti del corso, che si tiene nell'ultima decina di luglio e che si concluderà con un incontro con Ennio Morricone, sono Sergio Miceli, Nicoletta Conti, Fabrizio Festa, Carlo Vitali ed Emanuele Montagna. Per informazioni: 051/225026-260583.

METODO STANISLAVSKIJ - Sono aperte le iscrizioni alla Scuola europea di teatro e cinema di Milano (impronta stanislavskiana), diretta da Renzo Casali, autore e regista della Comuna Baires. Informazioni al numero 02/4223190, 4236320.

EXIT

SI È SPENTA NUNZI GIOSEFFI L'ALTER EGO DI RONCONI - Nunzi Gioseffi, l'alter ego discreto di Ronconi, l'anima organizzativa del Teatro di Roma, si è spenta a Perugia stroncata da malattia. Aveva combattuto fino all'ultimo contro il male continuando a lavorare con passione e generosità. Nata a Modena, si era formata a Firenze dove aveva cominciato a lavorare presso il Centro programmazione spettacolo dell'Archi, era quindi passata al Teatro regionale toscano quando era ancora un ente di rilevanza internazionale. In seguito aveva prestato la sua collaborazione organizzativa al drammaturgo e regista polacco Tadeusz Kantor. Negli anni Settanta, mentre

Eduardo "espressionista" messo in scena da Ciulli

In un'atmosfera espressionista alla Grosz, alla Dix, alla Beckman che sembra ambientata in Germania fra le due guerre, il Theater an der Ruhr dell'italo-tedesco Roberto Ciulli ha messo in scena - scelta singolare per l'area nord europea - cinque atti unici di Eduardo De Filippo (*Il cilindro*, *Dolore sotto chiave*, *I morti non fanno paura*, *Amicizia*, *Pericolosamente*) nell'unico spettacolo *Nach Finliss kein Beginn*, un titolo che tradotto in italiano suona più o meno così: *Dopo l'ingresso nessun inizio*. Come a dire che anziché impedire l'ingresso in sala a spettacolo cominciato lo storico ensemble di Mulheim promette invece di bloccare l'inizio della rappresentazione ad entrata del pubblico avvenuta. Una contraddizione, ma solo in apparenza, dal momento che questa interessante versione tedesca di De Filippo che raduna personaggi tra i meno rappresentati della galleria del grande drammaturgo napoletano, traspone l'ambientazione provinciale dell'Italia anni Cinquanta in un universo assoluto in cui, una volta annullato il tempo, non c'è più alcun inizio né alcuna fine possibile. Il tema tradizionalmente mediterraneo del commercio coi morti si mescola, nella visione vagamente nostalgica di Roberto Ciulli, con quello, di matrice più squisitamente nordica, del precario equilibrio dell'esistenza. I venti bravissimi protagonisti giocano a rincorrersi nei cinque momenti dello spettacolo trasferendo scena dopo scena l'umore tragicomico dell'uomo comune - un po' Woyzek e un po' signor Bonaventura - che, fra superstizione e razionalità, non riesce a controllare la sua vita né nella buona né, tantomeno, nella cattiva sorte e si ritrova in balia di sovrastrutture opprimenti spesso lontanissime e sconosciute... «Questi partiti politici lontani dalla nostra vita, fantasmi anche loro, o chissà, che non siano riusciti a convertire tutti noi in fantasmi...» (*Questi fantasmi*). Francesca Paci

gestiva l'attività del Fabbricone di Prato, l'incontro con Luca Ronconi, ma avrebbe lavorato ancora qualche anno al Festival di Spoleto, prima di compiere la scelta definitiva di affiancare il regista come assistente progettuale ed operativa. Aveva perciò abbandonato la sua Firenze per seguire Ronconi prima allo Stabile di Torino e poi a quello di Roma dove le erano state affidate tutte le deleghe tecnico-amministrative. Infaticabile e coraggiosa, era lo schermo tra l'arte di Ronconi e l'invasione del mondo ed era riuscita a realizzare scommesse teatrali impossibili sulla carta. Il teatro italiano le deve molto. A.C.

ADDIO A MAZZAROLI "L'UOMO DEI VALORI" - Lo scorso 29

maggio si spegneva a Treviso Antonio Mazaroli. Il rigore e la passione che profondeva nel suo lavoro di operatore istituzionale l'avevano reso un punto di riferimento insostituibile per il mondo dello spettacolo. Presidente dell'Agis dalla fine del 1995 - l'anno scorso era stato riconfermato in carica con voto unanime - era stato per sei anni presidente del comitato di coordinamento musica dell'Agis e per vari anni membro del consiglio d'amministrazione del teatro La Fenice di Venezia e del teatro Giuseppe Verdi di Trieste. Dal 1971 al 1995 era stato inoltre presidente dei ventiquattro teatri di tradizione. A Treviso, l'amatissima città, dove era consigliere dal 1947 e sindaco dal 1975 al 1987, con una breve interruzione nel '76, era

Marginale l'editoria teatrale: per fortuna c'è Dario Fo

Si è svolto a Torino, dal 21 al 25 maggio l'undicesimo Salone del Libro. Scarsamente visibile la già marginale editoria teatrale, le ragioni della scena sono state difese da Dario Fo, come sempre intelligentemente provocatorio. Fo, accompagnato da Franca Rame, ha partecipato ad un affollato incontro che ne celebrava l'assegnazione del premio Nobel, durante il quale è stata proiettata parte di uno speciale di RaiSat, intitolato *Conversazione con Dario Fo: da Ulisse al terzo millennio*, realizzato da Giorgio Albertazzi che, con Fo, ha anche introdotto l'anteprima della versione televisiva de *Il diavolo con le zinne*. Significativa la riflessione dello scrittore sulla lettura ad alta voce, mezzo attraverso cui la parola scritta si anima, conquistando al testo la propria pienezza espressiva. All'appuntamento *L'emozione dei classici*, organizzato dal Teatro Stabile di Torino e dalla regione Piemonte, e curato dal critico Giorgio Ficara, Lorenzo Gioielli e Amanda Sandrelli hanno regalato vita a Paolo e Francesca del V canto dell'*Inferno*, Eros Pagni al satiro dell'*Aminta*, Mario Valgoi al Carlo Goldoni de *La piccola Venezia*, Ottavia Piccolo e Mauro Avogadro a Mirra e al padre e Gabriele Lavia al Leopardi delle *Ricordanze*. *Laura Bevione*

stato un protagonista della vita politica e culturale di grande equilibrio, un «uomo dei valori» sempre guidato «dalla sua straordinaria levatura morale e dalla sua cristallina onestà», come lo ha ricordato l'attuale sindaco di Treviso Giancarlo Gentilini. Il Teatro Comunale aveva in Mazzaroli un appassionato animatore, nonché uno dei fondatori del concorso internazionale per cantanti "Toti Dal Monte", giunto alla XXX edizione e di cui avrebbe dovuto presiedere, anche quest'anno, la giuria. La sua scomparsa ha suscitato dolorosa impressione. Hanno espresso il loro cordoglio il vicepresidente del Consiglio Walter Veltroni, il ministro Luigi Berlinguer, il sottosegretario Bordon, i capi dipartimento Bova e Rocca, i sindaci Cacciari, Rutelli, Castellani e Lavagetto, Carlo Maria Badini, Carlo Fontana, Walter Le Moli, Renzo Tian, Glauco Mauri e numerosi altri esponenti della cultura e delle istituzioni. A.C.

UILT notiziario

a cura di Chiara Angelini

ASSEMBLEA UILT - In aprile si è tenuta a Rimini l'assemblea nazionale della UILT. La scarsa partecipazione dei soci, a fronte di un crescente numero di compagnie iscritte (si prevede entro l'anno in corso di superare le duecento adesioni), non può non indurre a riflettere circa il ruolo dell'unione, non tanto in termini di funzionalità dei servizi offerti e di solidità organizzativa e gestionale (aspetti che già godono di ottima salute e, come ha con legittima soddisfazione ribadito il presidente, in continua crescita) quanto piuttosto in quelli, meno percepibili ma altrettanto significativi, di identità culturale dell'associazione e di identificazione dei suoi iscritti in un'idea che ne sigli le scelte e le strategie pur conservandone la piena autonomia sul piano operativo.

EXIT

Hystrio ha appreso la triste notizia dell'improvvisa e prematura scomparsa di Maria Grazia Corsini Campedelli, moglie dello scrittore e poeta Rudy De Cadaval, collaboratore di questa rivista.

Maria Grazia Corsini Campedelli aveva sempre partecipato con passione all'attività letteraria e di operatore teatrale di Rudy De Cadaval. La notizia del decesso ha suscitato dolorosa impressione negli ambienti culturali di Verona e fra gli amici poeti italiani e stranieri.

Hanno espresso ai famigliari il loro cordoglio, fra gli altri, Tomizza, Prisco, Luisi, Croce, Laurenzi, Siciliano, Rossi, Pederali, Squarzina, Gassman, Luzi, Ruffilli; inoltre i presidenti dell'International Parliament of Writers, Wole Soyinka e Salman Rushdie, e il Gran Priore del Sovereign Order of Saint John of Jerusalem "Knight of Malta".

La direzione e la redazione di *Hystrio* porgono a loro volta a Rudy De Cadaval, ai figli e ai famigliari le espressioni del loro cordoglio.

NASCE IL CENTRO STUDI - Ha preso avvio, con il voto unanime dell'assemblea, il Centro studi UILT, previsto dall'art. 25 dello statuto. Alla formalizzazione dell'iniziativa, coordinata da un apposito comitato, dovrà necessariamente seguire il lavoro di chi ha lanciato la proposta e la collaborazione di quanti, con la loro approvazione, hanno mostrato di crederci affinché, grazie all'apporto di competenze e di operatività diverse, questa importante occasione di crescita culturale si concretizzi.

AMICITEATRO IN FRANCIA - Lo scorso maggio la coop. Amiciteatro di Campagna (Salerno) ha rappresentato l'Italia alla X Biennale internazionale del teatro di Morteau (Francia) con lo spettacolo *La fattoria degli animali* da G. Orwell, nella traduzione di M. Teresa Petrucci. La compagnia salernitana aveva già partecipato alla Biennale nel '96 con la farsa *Na campagnata 'e tre disperate* di A. Petito. Per questa edizione, essendo fondamentali i dialoghi, alcuni attori hanno recitato in lingua francese, con notevole apprezzamento da parte del pubblico.

OASI RADIO - Oasi Radio, editore bolognese, destina uno spazio radiofonico a tutti i soci UILT. È possibile inviare musicassette di poesie, cabaret, radiodrammi (non superiori a 45 minuti di incisione) per beneficiare di uno spazio alternativo dove far sentire la propria voce di interpreti. Riscoprire la radio come alleata nella diffusione e promozione del teatro è sicuramente un'occasione da non perdere.

IL CORPO-ATTORE - L'associazione culturale Laboratorio metropolitano di Roma ha deciso di sperimentare a tutto campo il privilegio del teatro amatoriale rispetto ai vincoli commerciali cui spesso il teatro ufficiale deve o vuole soggiacere. Animati da questo spirito, gli attori del gruppo hanno deciso di dar vita ad un laboratorio permanente finalizzato alla formazione del corpo-attore, sulla base delle teorie teatrali più significative del Novecento. La parola d'ordine: sostituire al "teatro mortale", stigmatizzato da Peter Brook, un teatro rigoroso, fatto di studio e di lavoro, senza l'assillo del produrre spettacolo ad ogni costo.

Una lettera aperta al ministro Berlinguer

di Eva Franchi

Non sono un'esperta di riforme scolastiche, ma - se ben ricordo - qualche tempo fa il rinnovamento pedagogico aveva previsto l'introduzione delle discipline teatrali nell'insegnamento primario. Ottimo proposito. Purtroppo non realizzato e probabilmente inattuabile. Quanti docenti sarebbero necessari? Chi sono? Dove si trovano? Chi li prepara? Chiamata a gestire un seminario sul tema "Dizione e gioco drammatico" per futuri insegnanti di sostegno mi sono trova-

ta di fronte a una platea di quaranta volenterosi uditori, tutti rigorosamente muniti di laurea in lettere o diploma magistrale. Tutti disoccupati. Nessuno di loro - sottolineo nessuno con rammaricata insistenza - sapeva che, nella lingua italiana, esistono precise regole di pronuncia. Nessuno di loro aveva la più pallida idea di che cosa significhi l'attività di gioco drammatico. Quasi in coro denunciavano una palese difficoltà nell'esprimersi con correttezza linguistica e non riuscivano a

"comunicare" con efficacia, come dire che il loro destino di insegnanti era minato, all'origine, da una carenza di fondo, difficilissima da colmare. Colpa loro? Assolutamente no. E quando un maestro o un professore "sa parlare" ai suoi allievi in modo gradevole, coinvolgente, questa indispensabile capacità è una conquista dovuta soltanto al suo impegno privato, alla sua personale voglia di apprendere, senza il minimo sostegno delle programmazioni scolastiche passate o

vigenti. Perché nelle nostre scuole, a partire dalle elementari, si insegna a leggere, scrivere, disegnare, far di conto, magari ad armeggiare anche con il computer o a lanciarsi nel vuoto senza paracadute, ma non s'insegna a parlare un italiano almeno decente. E se i nostri magnifici dialetti sono un patrimonio da difendere ad ogni costo nella loro integrità, è segno di mortificante arretratezza culturale che molti docenti, politici, intellettuali, artisti, manager esibiscano, con ottusa compiacenza, un italiano deturpato da cadenze vernacolari, spesso esasperate fino al limite del comico o del grottesco.

Ministro Berlinguer, La prego, si guardi attorno: non mi permetterei mai di aggredirla con irraguardosi suggerimenti non richiesti, ma mi

Convegno
Drammaturgia dello sport
GLI INTERPRETI DELLA SCENA SPORTIVA
Anghiari 8-10 ottobre 1998

Atleti, scrittori, studiosi, giornalisti si riuniscono per svelare e raccontare il mistero teatrale che si nasconde all'origine di ogni performance sportiva. L'intelligenza motoria come atto creativo, il corpo che produce immaginazione. Il rito che diventa spettacolo. L'interpretazione individuale e l'armonia collettiva. Il conflitto agonistico come motore dell'azione drammatica. Il duello, l'avventura e il trionfo come momenti di una festa comunitaria. I linguaggi dell'istinto e la loro traduzione in parola scritta.

Intervengono, tra gli altri, Jean-Claude Carrière, Gianni Mura, Gianni Clerici, Oreste Del Buono, Rino Tommasi, Folco Portinari, Lamberto Maffei, Giorgio Simonelli, Franco Arturi e numerosi atleti e allenatori. E inoltre: spettacoli, eventi sportivi, filmati.

È un'iniziativa della rivista « Drammaturgia » e del Dipartimento di Storia delle Arti e dello Spettacolo dell'Università di Firenze con il patrocinio de «La Gazzetta dello Sport ».

Per informazioni
Tel. 055-234.45.02 e 0575-78.86.59 - Fax 055-247.89.48 e 0575-78.86.59
e-mail: disas@cesit1.unifi.it

prendo la libertà d'offrirLe un'informazione: i nostri Filodrammatici hanno affrontato e affrontano, di continuo, il problema della "buona pronuncia" e spesso, il buon italiano, lo parlano e lo diffondono dai modesti palcoscenici che vengono loro concessi. Forse, soprattutto nei piccoli centri, proprio questi Filodrammatici potrebbero dare una mano alla scuola affinché i nostri ragazzi parlino un po' meglio. Almeno come i loro coetanei europei. E sempre i suddetti Filodrammatici sarebbero spesso in grado (già lo fanno, qualche volta, da "volontari") di venire in soccorso per le attività di gioco drammatico, così divertenti, così stimolanti, ma ancora così imprecise o addirittura sconosciute. Confido nella Sua attenzione, signor Ministro, e La ringrazio. ■

NOTIZIARIO

MUSICAL - La compagnia Genesis di Roma, fondata nel 1988 all'interno del centro culturale Rocca Pia, è un gruppo teatrale che si dedica a molteplici attività: programmi televisivi, laboratori di arti innovative, mimo, commedia musicale: a chiusura di stagione ha ottenuto particolare successo al teatro Greco mettendo in scena *Donne terribili*, musical scritto e diretto da Joan Galley D'Ignazio.

PASSAPORTO PER IL FESTIVAL - Il gruppo di Imperia I cattivi di cuore è nato nel 1995 con l'intento di perfezionarsi nel genere commedia brillante. Lo spettacolo *In cucina* di Ayckbourn - agile recitazione del gruppo e regia spiritosa di Gino Brusco - ha ottenuto notevoli consensi e ha conquistato l'ammissione al festival nazionale d'arte drammatica di Pesaro.

LALLA ROMANO - Stranomiscuglio è un bel gruppo di giovani che stanno sviluppando una particolare ricerca dedicata alla storia, alle tradizioni, ai grandi personaggi del Piemonte: quest'anno, nell'ambito della volenterosa rassegna "Il teatro del cuore", hanno allestito un accattivante spettacolo-collage ispirato alla vita e alle opere della scrittrice Lalla Romano.

SCOPRIRE CONGREVE - La compagnia fiorentina Laboratorio teatro ha felicemente rappresentato *Così va il mondo*, di W. Congreve, autore inglese del Settecento. Lo spettacolo è frutto di un'impegnativa operazione culturale: l'autore - quasi sconosciuto in Italia - trova giusta collocazione fra Molière e Shakespeare mentre la commedia è considerata il capolavoro scenico della Restaurazione britannica.

CINQUANTESIMO - Per festeggiare i cinquant'anni di attività l'Accademia Campogalliani di Mantova ha pubblicato un catalogo che ripercorre la storia della compagnia. Il ricchissimo repertorio è documentato da foto, stralci dalle critiche, indicazioni con i luoghi e le date delle repliche.



Con il Premio Giorgio Totola doppio riconoscimento a Lunari

Daniela Bruna Adami

Tre sull'altalena di Luigi Lunari messo in scena dall'Accademia Campogalliani di Mantova è il miglior spettacolo della quinta edizione del Premio "Giorgio Totola", il concorso biennale riservato a compagnie amatoriali indetto dal Comune di Verona. È quanto ha deciso la giuria presieduta da Giuseppe Liotta, che a Lunari ha assegnato anche il premio quale miglior autore, un riconoscimento prestigioso in un concorso che ammette solo testi italiani contemporanei, ovvero depositati alla Siae dopo il 1960, una strettoria che seleziona drasticamente il grande mondo del teatro non professionista, più propenso ai classici.

La finale del premio, che vedeva in gara sette gruppi sui ventisette partecipanti, ha inaugurato il Teatro Camploy, l'unico teatro di proprietà pubblica a Verona, la cui

trasformazione da dormitorio in teatro di 550 posti fu iniziata nel 1981 e trascinata tra polemiche politiche, intoppi burocratici, costi lievitati di dieci volte il preventivo, è ancora oggi in balia di indecisioni gestionali. Il teatro riaprirà in autunno ed è ancora senza un direttore, né ancora è dato sapere se privilegerà il teatro, la danza o la musica, se diventerà sede di una compagnia teatrale professionista, o invece sarà dedicato al teatro amatoriale. Quest'ultima ipotesi si giustifica con la grande vitalità amatoriale di Verona. Anche il Premio "Totola" 1998 ha visto finaliste tre compagnie scalligere tra cui l'Estravagario Teatro vincitrice per il miglior allestimento scenico con *Non a caso a Pinocchio cresce il naso*, una commedia musicale scritta dal veronese Paolo Panizza, e per il miglior attore, Enzo Forleo, applauditissimo nei difficili panni del burattino. Miglior attrice Elisabetta Squarcina della Filodrammatica di Laives (Bolzano) in *Terra promessa*, che la stessa Squarcina ha tradotto dal tedesco in dialetto trentino; miglior regia quella di Andrea Carraro della Compagnia del giullare di Salerno per *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe* del Nobel Dario Fo in una gustosa versione partenopea. ■

Nell'agenda dei festival che Hystrio ha predisposto sono segnalati gli spettacoli di prosa, danza, lirica, operetta ed i concerti, mentre non è data indicazione di eventi di altro tipo.

PIEMONTE

ASTI TEATRO 20 - Asti - 10/19 luglio

- **Masaniello**, di E. Porta e A. Pugliese. Regia di A. Pugliese. Con M. Venturiello. Compagnia delle Indie Occidentali. 10 luglio.
 - **Gente difficile**, di J. Bar-Joseph. Regia di T. Kazakova. Con M. Svetin, E. Baranov, S.Kouzneksov. Teatro Stabile della Commedia Nikolay Akimov di San Pietroburgo. 11 luglio.
 - **Macchabée**, da *Macbeth* di W. Shakespeare. Drammaturgia di L.Tedeschi. Regia di E. Toma. Con P. Leovino, R. Mc Neer, P. Wachter. 13 luglio.
 - **Al presente**, di e con D. Manfredini. Cadmo. 13, 14 luglio.
 - **Kadosh Kadosh Kadosh**, con M. Ovadia e la Theaterorchester. CRT Artificio Milano. 14 luglio.
 - **A manca di Orione**, di e con L. Zambon e F. Hauser. Pro Helvetia - Casa degli Alfieri. 15 luglio.
 - **Quijote!**, dal *Don Chisciotte* di M. de Cervantes. Drammaturgia di H. Czertok. Teatro Nucleo. 15 luglio.
 - **Fiesta**, di A. Grilli. Regia di A. Grilli. Teatro Due Mondi. 16 luglio.
 - **La guerra**, regia di P. Delbono. Crt - Teatro Nuovo il Carro di Napoli - in collaborazione con Drosedera Festival - Armunia Teatro della Riviera. 16 luglio.
 - **Il Conde**, dal racconto di C. Magris. Drammaturgia di L. Nattino. Regia di L. Nattino. Con S. Jotti e M. P. Plerini. Casa degli alfieri. 17 luglio.
 - **Tempesta**, ispirato a *Il ghetto di Varsavia* di M. Berg. Drammaturgia e regia di C. Herrendorf. Teatro Nucleo - Teatro Comunale di Ferrara. 18 luglio.
 - **La via musicale zigana**, 18 luglio.
 - **Metamorphosen**, adattamento di M. Baliani. Regia di M. Baliani. Con E. Cuppini, P. Gilly, C. Nonnast. Pestalozzianum/Zürich - Rote Fabrik/Zürich - Theater Schlachthaus/Bern - Festival Zürcher Theater Spektakel - Festival Blickfelder - Asti Teatro 20. 19 luglio.
- Informazioni: 0141/353988

FESTIVAL DELLE COLLINE TORINESI -

Castagneto Po, Gassino Torinese, Casalborgone, Rivalba, Castiglione Torinese, San Raffaele Cimena, Cinzano, San Sebastiano da Po (TO) - 9/19 luglio

- **Desideri mortali**, di R. Cappuccio. Regia di R. Cappuccio. Compagnia Teatro Segreto. 9 luglio.
 - **Maria**, di A. D'Elia. Regia di L. Angiulli. Con A. D'Elia. Coop. il Teatro/Galleria Toledo. 10 luglio.
 - **Epicamacaronica**, dal *Baldus* di T. Folengo. Scrittura e messa in scena di G. Todescato. Coop. Ensemble Vicenza/Centro internazionale di drammaturgia. 10 luglio.
 - **E.D.F.**, dall'opera di E. De Filippo. Con P. Tortora e F. Natale. Associazione Il teatro della bugia. 11 luglio.
 - **Il diavolo sulle colline**, di C. Pavese. Con M. Brusa. 11 luglio.
 - **Maldipalco**, di e con R. Latini. 12 luglio.
 - **Macbettaria**, da Shakespeare. Con I. Drago. 12 luglio.
 - **Padre R.**, dall'opera di A. Merini. Con S. Jannazzo. 12 luglio.
 - **Il Cantico dei Cantici di Salomone**, versione di G. Ceronetti. Regia di F. Tiezzi. Con M. D'Arburgo. Compagnia teatrale I Magazzini. 13 luglio.
 - **Magnifico Teatro Luminario**, regia di M. Lanzetta. Associazione Teatro dei Sassi. 13 luglio.
 - **Brabacielì**, di G. Simbola. Associazione Teatro dei Sassi. 14 luglio.
 - **Le donne de casa soa**, di C. Goldoni. Regia di V. Zernitz. Associazione culturale L'Isola Teatro. 14 luglio.
 - **Caterina e il Mamaluc**, canovaccio di Commedia dell'Arte di E. Allegri. Compagnia l'Academia de gli Sventati. 15 luglio.
 - **Lus**, di N. Spadoni. Con E. Montanari e L. Dadina. Compagnia Ravenna Teatro. 15 luglio.
 - **L'ultimo caffè**, su testi di G. Arpino. A cura di B. Quaranta e M. Scaglione. 16 luglio.
 - **Kohlhaas**, di M. Baliani e R. Rostagno da von Kleist. Con M. Baliani. 16 luglio.
 - **Sognare... forse**, da Shakespeare. Con N. Gazzolo. 17 luglio.
 - **Il custode**, di A. Lauro. Con P. Triestino. 17 luglio.
 - **Il viaggio (È viàz)**, di T. Guerra. Regia di M. Avogadro. Con F. Nuti. Ass. cult. Isola - Festival delle Colline torinesi. 18 luglio.
 - **Nudo su paesaggio**. Regia di B. Macaro. Con L. Giagnoni. 18 luglio.
 - **Examleto**. A cura di R. Cappuccio. Con Roberto Herlitzka. 19 luglio.
- Informazioni: 011/8127551

FESTIVAL DI CHIERI, Chieri (TO) - 9/26 luglio

- **L'albero del quotidiano**, regia di G. Boccaccini. Compagnia Stalker teatro. 9 luglio.
 - **Altri tempi**, di R. Battaglini. A cura di M. Avogadro. Con A. Laurenzi, P. Mannoni, A. Reale. Il Teatro delle Donne. 10 luglio.
 - **Le Campagne di Russia del Barone di Munchausen**, di R. E. Raspe. Con D. Cuccuru. Cooperativa teatrale SantiBriganti. 11, 12, 18, 19 e 22 luglio.
 - **Il miele**, di T. Guerra. Con M. Fabbri. Associazione culturale Isola. 13 luglio.
 - **Edoardo II**, di Marlowe/Brecht. Compagnia Teatro Della Contraddizione. 14, 15 e 16 luglio.
 - **Le donne de casa soa**, di C. Goldoni. Regia di V. Zernitz. Associazione culturale L'Isola Teatro. 15 luglio.
 - **Il viaggio**, di T. Guerra. Regia di M. Avogadro. Con F. Nuti. Associazione culturale Isola-Festival delle colline torinesi. 17 luglio.
 - **La bottega del pane**, di B. Brecht. Regia di G. Sammartano. Compagnia La bottega del pane. 18 luglio.
 - **Studio su Caino: un mistero**, da *Caino* di G. Byron. Regia di E. Narducci. Associazione teatrale MU-Conservatorio d'Arte drammatica di Napoli-Comune di Rueglio. 19 e 22 luglio.
 - **Il processo**, di F. Kafka. Regia di D. Polidoro. Accademia d'Arte drammatica "Silvio D'Amico". 20 luglio.
 - **La capanna**, di T. Guerra. Con M. Popolizio. Associazione culturale Isola. 21 luglio.
 - **Exeunt**, da *La tragedia della fanciulla* di F. Beaumont e J. Fletcher. Regia di C. Panti Liberovici. La Congrega degli Indomiti. 23 e 24 luglio.
 - **Non è così che le nuvole scorrono**, adattamento di O. Cavagna da *La morte di Ivan Il'ic* di L. Tolstoj. Associazione culturale Isola. 25 e 26 luglio.
 - **Minosse**, di D. Musso. Con W. Malosti. Teatro di Dioniso. 26 luglio.
- Informazioni: 011/6602872.

LIGURIA

FESTIVAL TEATRALE DI BORGIO VEREZZI

Borgio Verezzi (Savona) - 15 luglio-11agosto

- **Nella città l'inferno**, di D. Maraini. Regia di F. Tavassi. Con M. D'Abbraccio, S. Cavallari, V. Gravina. 15, 16, 17, 18 luglio.
- **L'uomo che vide Francesco d'Assisi**, di K. Zanussi e P. Ferrero dal romanzo di J. Delteil. Regia di K. Zanussi. Con C. Simoni, M. Nisi, M. Porta. 24, 25 luglio.

- **Agnese di Dio**, di J. Pielmeyer. Regia di G. Lombardo Radice. Con G. Lojodice, F. Marchegiani, M. Pambieri. 28, 29 luglio.

- **Pallottole su Broadway**, di W. Allen. Regia di E. M. Lamanna. Con G. Pambieri, L. Tanzi, A. Russo. 1, 2, 3, 4, 5 agosto.

- **Purgatorio98**, uno spettacolo di U. Gregoretti. Regia di U. Gregoretti. Con M. Fabbri, U. Gregoretti, N. Saied. 6, 7, 8, 9, 10, 11 agosto.

- **I fiori dell'amore e del male**, su testi di Rimbaud, Verlaine, Goethe, Heine. Regia di G. Zampieri. Con A. Jonasson e G. Zampieri. 8 agosto.

Informazioni: 019/610167

LOMBARDIA

D'ESTATE IN CITTÀ

Brescia - 22 giugno-26 luglio

- **Barrio Carmen**, drammaturgia di L. Pedullà. Regia di P. Bea. Con i partecipanti al laboratorio Barrio Carmen. 22, 23, 24, 25, 26, 27 e 28 giugno.

- **Tarika - Le radici musicali del Madagascar**. 5 luglio.

- **La dance, le chant, le théâtre, le rythme et le cirque**, Compagnia Rudra Béjart Lausanne in collaborazione con ATER. 9 luglio.

- **Canzone italiana e melodie mediterranee**, Piccola orchestra Avion Travel. 13 luglio.

- **I capricci di Marianna**, di A. De Musset e **L'amore di Don Pertimpino con Belisa nel giardino**, di F. Garcia Lorca. Regia di M. Mezzadri. Con F. Sangermano, T. Ragno, R. Trifirò. Centro Teatrale Bresciano. Dal 16 al 26 luglio.

- **Kokani Orkestar**, 22 luglio.

- **Balletto argentino Julio Bocca**, 24 luglio.

- **Out of here**, Cando Co Dance Company in collaborazione con ATER. 26 luglio.

- **Supermomix**, Compagnia Momix. 29 luglio.

Informazioni: 030/2400357

HEMINGWAY PRIMO AMORE, Festival per il centenario della nascita dello scrittore

Milano - 4/15 luglio

- **Hemingway, primo e ultimo e unico amore**, di F. Caleffi. Regia di E. Beltrami. 5, 6 e 15 luglio.

- **Di là dal fiume e tra gli alberi**, reading show hemingwayano. 8, 9, 10 e 13 luglio.

- **Addio alle armi**, di Hemingway. Riduzione di K. van Ellinkhuizen. Regia di R. Fucks. 14 luglio.

Informazioni: 02/864655023

MARE GERUNDO, Rassegna di teatro, musica e danza

Soncino (CR) - 7 giugno-9 agosto

- **Piero Bassini in Trio**, concerto jazz. 7 giugno.

- **Rossorigoletto**, di e con G. Duma. La Baracca. 28 giugno.

- **Stones**, ideazione e coreografia di C. Zerbey e A. Certini. Company Blu. 19 luglio.

- **Voci**, concerto sulle poesie di N. Pedretti. Con D. Piccari. 2 agosto.

- **L'incredibile storia del re Bedahulu**, di e con E. Maseroli. 9 agosto.

Informazioni: 0374/84883.

FESTIVAL INTERNAZIONALE GARDADANZA, Desenzano, Sirmione, Gardone Riviera, Cisano di San Felice, Moniga, Portese di San Felice, Puegnago - 19 giugno-8 agosto

- **A fuoco lento**, compagnie Quat'zarts. 5 luglio.

- **Squares**, compagnia Cré-Ange. 9 luglio.

- **Mozart strasse**, compagnia Abbondanza-Bertoni. 10 luglio.

- **Qui voyez vous?**, centro coreografico nazionale di Montpellier. 21 luglio.

- **Après-midi d'un faune**, compagnia Yvette Bozsik. 23 luglio.

- **Spartacus**, compagnia Abbondanza-Bertoni. 29 luglio.

- **À la vue d'un seul oeil**, compagnie Azanie. 30 luglio.

- **Romanzo d'infanzia**, compagnia Abbondanza-Bertoni. 4 agosto.

Informazioni: 030/40636-292239, 0365/522880-1-2

FRIULI VENEZIA GIULIA

MITTELFEST

Civiale del Friuli (Udine) - 18/26 luglio

- **La commedia della vanità**, di E. Canetti. A cura di G. Pressburger. Con gli allievi della Scuola d'arte drammatica "Paolo Grassi" di Milano. Mittelfest. 18 luglio.

- **Auto da fé**, dal romanzo di E. Canetti. Spettacolo di G. Pressburger. Collaborazione alla drammaturgia di C. Magris. Con P. Bonacelli. Mittelfest - Teatro Stabile di Sardegna. 18 luglio.

- **Le mystère des voix bulgares**, musiche della tradizione bulgara. 18 luglio.

- **Il gioco degli occhi**, letture da E. Canetti scelte da R. Calasso. Con O. Piccolo. 19 luglio.

- **Lasciate che brucil e Gli ospiti del signor Pacifico**, teatro di strada. Irwish (Austria). 19 luglio.

- **Decalogo I "Non avrai altro Dio all'infuori di me"**, di K. Kieslowski e K. Piesiewicz. Regia di L. Quintavalla e A. Wroblewska. 19 luglio.

- **Studio per Decalogo IV "Onora il padre e la madre"**, di K. Kieslowski e K. Piesiewicz. Regia

di T. Bradecki e A. Wroblewska. Teatro dell'Arca - Mittelfest - e in collaborazione con l'Istituto Polacco a Roma. 19 luglio.

- **Jess Trio Wien** in concerto. 19 luglio.

- **Hymnen**, di K. Stockhausen. Regia sonora di C. De Incontera. 19 luglio.

- **Heidrun Hensel** in concerto. 19 luglio.

- **Le rose di nessuno**, di P. Celan. Con M. Crippa. 19 luglio.

- **Neprebudeni - Il tontolone**, di M. Kukucin. Regia di M. Ol'ha. Teatro Alexandra Duchnovica di Presov (Slovacchia). 20 luglio.

- **Divertimento Ensemble & Bustric**, teatro musicale. Con Bustric. 20 luglio.

- **Il mandarino meraviglioso e Ritratti**, da B. Bartók. Compagnie Y. Bozsik di Budapest. (Ungheria). 20 luglio.

- **Dov'è l'anima della rosa?**, di M. Hubay. Regia di G. Lengyel. Teatro Szinhaz Csokonai di Debrecen (Ungheria). 21 luglio.

- **Barboni**, regia di P. Delbono. Compagnia P. Delbono. 21 luglio.

- **Roberto Fabbriciani** in concerto. Mittelfest. 21 luglio.

- **Frammenti di Kafka e Contessa**, Compagnie Y. Bozsik di Budapest (Ungheria). 21 luglio.

- **René Clemencic** in concerto. 21, 23 luglio.

- **Canti briganti**, di M. Allegri da I. Kadaré. Regia di M. Bercini. Teatro delle Briciole/Teatro al Parco - Théâtre d'Evreux/Scène Nationale - in collaborazione con Onda (Office Nationale de Diffusion Artistique). 22 luglio.

- **Lacrime**, da tradizioni popolari e suggestioni da I. Kadaré. A cura di G. Gjoka. Accademia d'Arte Drammatica di Tirana. 22 luglio.

- **Letture**, da opere di I. Kadaré. Teatro della minoranza albanese di Macedonia. 22 luglio.

- **Orchestra del Teatro Verdi di Trieste** in concerto. Mittelfest - Teatro Verdi di Trieste. 22 luglio.

- **La via musicale zigana**, 22 luglio.

- **La tranquillità**, un film di K. Kieslowski doppiato dal vivo da J. Stuhr. 23 luglio.

- **Scene da Pilade**, letture dal saggio della Scuola del Teatro Stabile di Torino. Regia di L. Ronconi. 23 luglio.

- **Pilade**, di P. P. Pasolini. Regia di I. Buljan. Teatr&TD - Mittelfest - Festival internazionale Eurokaz di Zagabria - Artcamuntum (Austria) - e in collaborazione con l'Istituto Italiano di Cultura di Zagabria. 23 luglio.

- **Cantori gregoriani**, 23 luglio.

- **Non occorre titolo**, di W. Szymborska. A cura di C. Tomasetig. Regia di G. Rocca. 23 luglio.

- **Giobbe**, di J. Roth. Regia di J. A. Pitinsky. Ha-Divadlo di Brno (Repubblica Ceca). 24 luglio.

- **Il mito asburgico**, letture scelte da C. Magris. 24 luglio.

f
e
s
t
i
v
a
l
a

- **Gidon Kremer, Lasma Muceniece, Ula Zebriunaite, Marta Sudraba** in concerto. 24 luglio.
 - **Silence, silence, silence**, regia di V. Taufer. Slovensko Mladinsko Gledališče di Lubiana (Slovenia). 24 luglio.
 - **Stop Machina**, di D. I. Charms. Regia di A. Kurt. Teatri Nazionali di Zenica e di Sarajevo - Festival Internazionale MeSSarajevo. (Bosnia ed Erzegovina). 25 luglio.
 - **Dramsam** in concerto. 25 luglio.
 - **Pierrot lunaire, Scene da un romanzo, Costruzione**, Ensemble di M. Van Hoecke. 25 luglio.
 - **La mela mi è caduta di mano e ha ferito la terra**, di G. Janus. A cura di C. Tomasetig. Regia di G. Rocca.
 - **L'assente**, di B. Maier. Regia di F. Macedonio. Dramma Italiano di Fiume - La Contrada di Trieste - in collaborazione con Mittelfest. 26 luglio.
 - **Andrea Marchiol** in concerto. 26 luglio.
- Informazioni: 0432/730793

TRIESTE-OPERETTA, Trieste - 30 giugno-9 agosto

- **Parata di primavera**, di E. Marischka. Regia di A. Paesler. Con C. Forte, U. M. Morosi, T. Caminiti. 30 giugno, 4, 10, 12, 14, 19 luglio.
- **Can-Can**, di C. Porter. Regia di G. Landi. Con M. Bellei, B. Boccoli, E. Beruschi. 1, 2, 3, 5, 7 luglio.
- **Due cuori e una canzone**, 6 luglio.
- **Cin-Ci-Là**, di Lombardo e Ranzato. Regia di R. Croce. Con E. Berera, G. Cannavaciolo, R. Peroni. 11, 15, 21, 25, 31 luglio, 2 agosto.
- **'O surdato 'nammurato**, 13 luglio.
- **Sette spose per sette fratelli**, regia di S. Marconi. Con R. Paganini, M. Frattini, Tosca. 18, 22, 23, 24, 26, 28 luglio.
- **Soldatini di ferro**, 20 luglio.
- **Dal Lied ist aus**, 27 luglio.
- **Il Conte di Lussemburgo**, di Lehar. Regia di I. Stefanutti. Con B. Lazzaretti, C. Taigi, C. Noschese. 1, 4, 5, 6, 8 e 9 agosto.
- **L'operetta in uniforme**, 3 agosto.

Informazioni: 040/6722111

IL FILO D'ARIANNA, Belluno, Ponte nelle Alpi, Longarone - 15/19 luglio

- **La caduta dell'arcangelo Lucifero**, compagnia dei Folli. 15 luglio.
- **Figurazione**, Silence teatro. 15 luglio.
- **Lodi**, Festina Lente. 15 luglio.
- **Bajo el cielo del sur**, Cuarteto Nuevos Aires. 16 luglio.
- **Come un usignolo col mal di denti**, La Fionda. 16 luglio.

- **Il grande circo della quintessenza**, I fuochi di Bui. 16 e 19 luglio.
- **Tempesta**, Teatro Nucleo. 17 luglio.
- **Cabaret café**, Café Sconcerto. 17 luglio.
- **La Gigia**, S. Buzzatti. 17 e 18 luglio.
- **Parata con percussioni**, Teatro dell'Aleph. 18 luglio.
- **Cendres**, G. Couillet. 18 luglio.
- **Hruodlandus**, Armamaxa/Koron Tlé. 18 e 19 luglio.
- **Solstizio di mezza estate**, Teatro dell'Aleph. 19 luglio.

Informazioni: 0437/26563

VENETO

ESTATE TEATRALE VERONESE 50° festival shakespeariano, Verona - 11 giugno - 5 settembre

- **Sogno di una notte di mezza estate**, di W. Shakespeare. Regia di C. Colla. Teatro delle marionette di G. e C. Colla. 11, 12, 13, 14 giugno.
- **Romeo and Juliet**, di W. Shakespeare. Regia di M. Attenborough. Con R. Fearon e Z. Waites. Royal Shakespeare Company. 1, 2, 3, 4, 5 luglio.
- **La bella addormentata**, coreografia di M. Ek. Cullberg Ballet. 15, 16, 17, 18 luglio.
- **Amleto**, di W. Shakespeare. Regia di T. Russo. Con T. Russo. 22, 23, 24, 25 luglio.
- **La bisbetica domata**, di W. Shakespeare. Regia di G. Dall'Aglio. Con M. Placido e E. Pozzi. 30, 31 luglio, 1, 3, 4, 5, 6, 7, 8 agosto.
- **Romeo e Giulietta**, coreografia di R. North. Balletto dell'Arena di Verona. 16, 18, 19, 21, 22 agosto.
- **La dodicesima notte**, musical di B. Montresor, dalla commedia di W. Shakespeare. Regia di B. Montresor. 28, 29, 31 agosto, 1, 2, 3, 4, 5 settembre.

Informazioni: 045/8077111

FESTIVAL DELLE VILLE, Mira (VE) - 9 luglio-11 agosto

- **Kohlhaas**, da H. von Kleist. Con M. Baliani. Trickster/Bricconi divini. 9 luglio.
- **Maïstral** in concerto. 9 luglio.
- **Tracce**, da E. Bloch. Con M. Baliani. Trickster/Bricconi divini. 10 luglio.
- **Bestiario veneto - Parole mate**, testi poetici d'autore. Con M. Paolini. Moby Dick - Teatri della riviera. 14 e 15 luglio.
- **Circus Ronaldo**. Con Danny, David, Johnny e Maria Ronaldo. Compagnia Ronaldo. 17 luglio.
- **Il santo e l'automobile** di P. Pasqui e M. Spallino.

- **Pinocchio**, animatori: M. Bartolini, R. Colombo, A. e M. Monticelli. Teatro del Drago. 22 luglio.
 - **Badalabanda in concert - Il cielo sotto di noi**, con R. Abbiati, W. Muto, C. Pastori. Compagnia Teatro d'Artificio. 24 luglio.
 - **Notturmo dantesco**, brani da *Inferno*, *Purgatorio*, *Paradiso*. Con S. Lombardi. I Magazzini. 29 luglio.
 - **Tempesta**, ispirato a *Il ghetto di Varsavia* di M. Berg. Drammaturgia e regia di C. Herrendorf. Teatro Nucleo-Teatro Comunale di Ferrara. 30 luglio.
 - **Storie d'amore e d'alberi**, testi di J. Giono, A. Catalano e altri. Con A. Catalano, R. Biagiarelli, R. Abbiati. Casa degli Alfieri-Moby Dick/Teatri della Riviera. 1 agosto.
 - **Prove aperte di un bestiario in barena**, testi poetici d'autore. Con M. Paolini. Moby Dick/Teatri della Riviera. 3, 4, 5 e 6 agosto.
 - **Il giardino sulla luna. Vita, disavventure e morte di Cyrano de Bergerac**, di F. Niccolini ispirato a *Cyrano de Bergerac* di Rostand. Con R. Abbiati, R. Biagiarelli, M. Ferreira. Moby Dick/Teatri della Riviera. 8, 9, 10 e 11 agosto.
- Informazioni: 041/988369, 5600212.

FESTIVAL D'AUTUNNO - 51ª stagione di spettacoli classici al Teatro Olimpico, Vicenza - 3/27 settembre

- **Eracle**, di Euripide. Regia di A. Ruth Shammah. Con F. Branciaroli, G. Varetto. Teatro Olimpico - Teatro Franco Parenti - Teatro de Gli Incamminati. 4, 5, 6, 7 settembre.
- **Le ridicolose gesta dello Zanni innamorato**, di T. Carrara e C. Presotto, da Ariosto, Terenzio, Plauto, Boccaccio. Regia di M. Bartoli. Teatro Olimpico - Compagnia La Piccionaia. 7, 8, 9 settembre.
- **Atridi**, di M. Martino dall'*Oresteia* di Eschilo. Regia di M. Panici. Con P. Villoresi, B. Roca Rey, A. Sandrelli. Teatro Olimpico - Teatro Argot. 11, 12, 13, 14 settembre.
- **L'orto**, di M. Paolini dall'opera di L. Meneghello ed altri autori. Con M. Paolini. Teatro Olimpico - Moby Dick. 18, 19, 20, 21 settembre.
- **Le Baccanti**, di Euripide. Regia di S. Sinigaglia. Teatro Olimpico/ A.T.I.R. 23, 24, 25, settembre.
- **Com'è la notte? ...Chiara**, recital a cura di G. Zampieri. Con A. Jonasson e la partecipazione di G. Mauri. Piccolo Teatro di Milano - Teatro Olimpico. 27 settembre.

Informazioni: 06/5402372-5406709

EMILIA ROMAGNA

SANTARCANGELO DEI TEATRI,
Santarcangelo di Romagna (Rimini) - 3/12
luglio

- Ivo Papasov in concerto. 3 luglio
- Nunzio, Spiro Scimone. 3, 4 luglio.
- Bar, Spiro Scimone. 3, 4 luglio.
- Lear Opera, Teatro di Leo. 3, 5 luglio.
- La punta dei capelli, Tanti così Progetti. 3, 4, 5 luglio.
- Orrore nella casina di Biancaneve, Amorevole Compagnia Pneumatica. 3, 4, 5 luglio.
- Tamerlano, D. Castaldo. 3, 4, 5 luglio.
- Dialoghi tra verità e silenzi, P. Billi. 4 luglio.
- Barabàn in concerto. 4 luglio.
- Officina Zoè in concerto. 5 luglio.
- Mu, H. Kanze. 5, 6 luglio.
- Ombre folli, Scaldati/Femmine nell'ombra. 5, 6, 7 luglio.
- Carta canta, Archivolto/Marescotti. 5, 6, 7 luglio.
- Tra spunni e spunni, Mancuso - Shamma - Yacoubi. 6 luglio.
- Daniele Sepe/Art Ensemble in concerto. 6 luglio.
- Trentasette. Il mistero del genio adolescente, P. Zappa Mulas. 6, 7 luglio.
- Una canzone d'amore, Marcido Marcidorjs. 7, 8 luglio.
- Al presente, D. Manfredini. 7, 8, 9 luglio.
- La notte trasfigurata e il canto della colomba, R. Giordano. 7, 8, 9 luglio.
- Canti del Gull Mullà, Segnale Mosso. 8 luglio.
- Petri e Planctus, Aura Teatro. 8 luglio.
- Rimini Chamber Orchestra in concerto. 8 luglio.
- La Moreria in concerto. 9 luglio.
- O.F. ovvero Orlando Furioso impunemente eseguito da Motus, Motus. 9, 10, 11 luglio.
- L'arte di Giufà, Nutrimenti Terrestri. 9, 10, 11 luglio.
- Natura morta. Variazioni per una metamorfosi, Accademia degli Artefatti. 9, 10, 11 luglio.
- La relazione, F. Kahn. 9, 10, 11, 12 luglio.
- Disobbedienza, L. Putignani. 10 luglio.
- L'Algeria nel cuore: Kayama, concerto. 10 luglio.
- L'urlo del mostro, M. Cuticchio. 10, 11 luglio.
- Rosso Liberty, M. Verdastro. 10, 11 luglio.
- Con occhi sempre puri, Segnale Mosso. 10, 11 luglio.
- La morte di Giulio Cesare, C. Morganti. 10, 11, 12 luglio.
- Cunto, M. Cuticchio. 12 luglio.
- La via del sexo, M. Verdastro. 12 luglio.
- Una divina Palermo, M. Verdastro. 12 luglio.

- Griot Metropolitan, concerto. 12 luglio.

Informazioni: 0541/626185

**NATURA DÉI TEATRI, Parma - 26 agosto-6
settembre**

- Esito laboratorio di teatro a cura di R. Caporossi. 3, 5 settembre.
- Esito laboratorio di danza classica indiana a cura di N. Sala Grau. 3 settembre.
- Esito laboratorio di danza a cura di L. Perego. 4 settembre.
- Spettacolo di danza classica indiana, con N. Sala Grau. 4 settembre.
- Ur-Hamlet, esito laboratorio di teatro a cura di Lenz Rifrazioni - F. Scaldati. 4 settembre.
- Ophelia, concerto di P. Mattioli. 5 settembre.
- Esito laboratorio sperimentale a cura del Teatro di Bambini. 5 settembre.
- Esito laboratorio di danza a cura di G. Rossi. 5 settembre.
- Esito laboratorio di teatro a cura del Teatro delle Albe. 6 settembre.

Informazioni: 0521/805467

**TEATRO FESTIVAL, a Parma e Reggio
Emilia con la cultura ebraica, Parma e
Reggio Emilia - 19 settembre-10 ottobre
Teatro Festival a Reggio Emilia**

- Il teatro della cucina ebraica, a cura di I. Aharoni e Through the gate of Aden, con M. Oved e B. Marshall.
- Enerzik, performance di scultori e musicisti. Zik Group Gerusalemme.
- L'Ecclesiaste, versione di G. Ceronetti, a cura di F. Però. Con O. Antonutti.
- Umm Kulthùm, concerto di Z. Ben.

Teatro Festival a Parma

- Il sogno yiddish, lezione spettacolo dell'Israeli Yiddish Theatre condotto da M. Ovadia.
- The orchard, Duet, Wrapped, teatro-danza. Regia di I. Pinto.
- Aunt Leah e Emma Goldman's wedding, regia di B. Marshall. Con M. Oved.
- Murder, di H. Levin. Regia di O. Nitzam. Teatro Cameri Tel Aviv.
- The antology, regia di D. Maayan. Con S. Yaaron e M. Yosef. Akko Theatre Centre.
- L'amante, di A. Yehoshua. Con E. Pozzi.
- Nishmat Hashmal, chasidic sampling celebration. Con R. Paci Dalò. Giardini Pensili.

Informazioni: 0521/208088

**FESTIVAL TEATRODIFRONTIERA, Modena,
Reggio Emilia, Rubiera - 2/30 giugno**

- Ubù Tango, dalle Poesie di teatro di A. Giuliani. Regia di L. Archibugi. Modena, 1/10

giugno, Reggio Emilia, 13, 14 giugno.

- Wim Mertens Ensemble in concerto. Reggio Emilia, 2 giugno.
- Cento: il cavaliere del sogno, regia di R. Caporossi. Reggio Emilia, 6, 7 giugno.
- Synkronos, regia di M. Sambim. Modena, 8/17, 20, 21 giugno.
- Ritratti, regia di F. Brambilla. Reggio Emilia, 15/30 giugno.
- Atti per nulla, regia di R. Caporossi. Rubiera 28 giugno.

Informazioni: 0522/626343

**LA MUSICA IN SCENA, 1° Festival di
"Teatro in musica", Marzabotto (BO) - 20/31
luglio**

- Giordano Bruno, ideato da E. Montagna. Testo di C. Corsellini. Regia di E. Montagna. Con E. Montagna, M. Cosentini, C. Gamberini. 20 e 21 luglio.
- Concerto dell'Orchestra d'archi XXI Secolo diretta da N. Conti. 23 luglio.
- Medea, di Euripide. Traduzione e adattamento di E. Montagna e C. Corsellini. Regia di E. Montagna. Con A. Azimonti, M. De Micheli, L. Piani. 29, 30 e 31 luglio.

Informazioni: 051/225026-260583

**ARRIVANO DAL MARE, Festival internazio-
nale dei burattini e delle figure - XXXIII edi-
zione, Cervia (RA) - 22/30 agosto**

Poiché al momento di andare in stampa il programma del festival - che comprende una cinquantina di spettacoli - è ancora in via di definizione, diamo nota di soli quattro titoli.

- Alicee, di V. Strinati e S. Diotti. Con V. Strinati. Centro teatro di figura.
- Pinocchio, regia di S. Giunchi. Con P. Serafini e L. Angelini. Centro teatro di figura.
- Il nemico delle donne, di R. Danielli in collaborazione con la Compagnia del Pavaglione.
- L'urlo del Mostro, di e con M. Cuticchio.

Informazioni: 0544/971958

TOSCANA

LA VERSILIANA, Marina di Pietrasanta (LU)

- 1 luglio-31 agosto
- Puccini - Recondite armonie, ideato e diretto da G. Sepe. 16 e 18 luglio.
- Carmina Burana e Carmen, Balletto contemporaneo di Caracas. 21 luglio.
- Fiorella Mannoia in concerto. 22 luglio.
- Herbie Hancock Quartet, 23 luglio.
- Tango y fuga, Tangokinesis. 24 luglio.
- Pinocchio, con M. Ceccherini. 25 luglio e 21 agosto.
- Marcus Miller in concerto. 26 luglio.

- **Fuego y flamenco**, con A. Marquez. 27 luglio.
 - **Omaggio alla Duse**, con P. Degli Esposti. 28 luglio.
 - **Serata di gala**, Balletto di Mosca. 29 luglio.
 - **Salome**, di O. Wilde. Regia di A. Casari. Con Eva Robbin's. 1 e 2 agosto.
 - **Crepuscolo di spade**, Associazione Versilia Danza. 2 agosto.
 - **Shola Ama** in concerto. 3 agosto.
 - **Nosferatu** di P. Massimo Taddei. Con R. Salemi. 4 e 5 agosto.
 - **Anna Oxa** in concerto. 6 agosto.
 - **La Barraca di Federico Garcia Lorca**. Regia di O. Forioso. 7 agosto.
 - **Earocity**, compagnia M. Pogliani. 7 agosto.
 - **Chorus Line**, regia di S. Marconi. Con M. L. Baccarini e S. Marconi, Compagnia della Rancia. 8 e 9 agosto.
 - **Al giardini per caso... un pomeriggio di primavera**, Balletto di Napoli. 9 agosto.
 - **La bisbetica domata**, di Shakespeare. Regia di G. Dall'Aglio. Con M. Placido e E. Pozzi. 10 e 11 agosto.
 - **Duetti guerriglieri**, Compagnia Xè. 11 agosto.
 - **Il meglio di Paolo Hendel**, con P. Hendel. 12 agosto.
 - **Arsa y toma**, Ballet Cristina Oyos. 13 e 14 agosto.
 - **Nuova creazione - Songs - Canzoni**, coreografie di Mauro Bigonzetti. Aterballetto. 16 agosto.
 - **Ghetto**, Compagnia M. Piazza. 17 agosto.
 - **Don Raffaele e il trombone e Cupido scherzo e spazio**, di P. De Filippo. Con S. Orlando, M. Confalone, E. Cannavale. 18 e 19 agosto.
 - **Wath & stone**, Company Blu Danza. 19 agosto.
 - **Trash, non si butta via niente**, con E. Montesano. 20 agosto.
 - **Venti**, Arearea & Fik. 21 agosto.
 - **Emanuela Villa** in concerto. 22 agosto.
 - **Canzonette vagabonde**, a cura di C. Pezzoli. Con M. Crippa. 23 agosto.
 - **Onetforeveryone**, Keos Dance Company. 23 agosto.
 - **Herodias e Salome**, di R. Familiari. Regia di K. Zanussi. Con P. Quattrini, M. De Rossi, S. Quattrini. 25 e 26 agosto.
- Informazioni: 06/4817217

51ª ESTATE FIESOLANA, Fiesole (Firenze)

- **21 giugno-6 settembre**
- **New Art Ensemble** in concerto. 21 giugno.
- **Apollo**, coreografie di V. Sieni. Compagnia Virgilio Sieni. 25, 26 giugno.

- **Match di improvvisazione teatrale**, 29 giugno, 31 agosto.
- **Nico**, coreografie di E. Wubbe. Scapino Ballet Rotterdam (Olanda). 1 luglio.
- **New York - London: avanguardia contemporanea**, Russel Maliphant Company, London
- **Peridance Ensemble**, New York - Wendy Houston, London. 2 luglio.
- **Children's Chorus Festival**, concerto. e luglio.
- **Persephassa**, coreografia di M. Bigonzetti, **Steptext**, coreografia di W. Forsythe, **Phantasmagoria**, coreografia di P. de Ruiter. Aterballetto. 5 luglio.
- **VII Dancin' Florence**, Compagnia Opus Ballet di R. Brocanello. 3° concorso coreografico internazionale. 9 luglio.
- **Progetto Stravinskij - L'anelito all'unione, Les Noces, Pulcinella e L'uno e l'altra**, Balletto di Sicilia R. Zappalà. 10 luglio.
- **The next generation**, coreografia di K. Ferrone e I. Perry. FloDance Corps. 13 luglio.
- **Folklore russo**, Oulybka, Moscow, children's folk dance ensemble (Russia). 14 luglio.
- **Spettacolo di danza**, coreografia di M. Béjart. Rudra Béjart Lausanne (Svizzera). 15 luglio.
- **City of Leeds Youth Sinfony Orchestra** in concerto. 16 luglio.
- **Buenos Aires Tango**, Compagnia argentina Anibal Pannunzio. 17 luglio.
- **Fuego y flamenco**, Compagnia spagnola de Antonio Marquez (Spagna). 18 luglio.
- **Pagliacci**, di R. Leoncavallo. Regia di A. Groen. Utrechtsch Concert (Olanda). 19, 20 luglio.
- **Dancing their greatest hits**, Balletto di Toscana. 22 luglio.
- **Volare in alto nel cielo**, Accademia statale di danza nazionale di Pechino (Cina). 23 luglio.
- **Lancashire Student's Concerto Band** in concerto. 23 luglio.
- **Serata di Gala**, Balletto di Mosca Teatro La Classique (Russia). 28 luglio.
- **Carmen**, di G. Bizet. Coreografia e regia di A. Gades e C. Saura. Compagnia A. Gades (Spagna). 30 luglio.
- **Spettacolo di danza**, Balletto Folkloristico dell'Armata Russa (Russia). 31 luglio.
- **...Feel the power...**, Golden Gospel Singer (Stati Uniti). 1 agosto.
- **Supermomix**, Momix (Stati Uniti). 3 agosto.
- **Filarmonica Nazionale della Repubblica Moldava**, concerto. 4 agosto.
- **Aspettando Godot**, coreografia di D. Ganin. Compagnia Balletto di Milano. 10 agosto.
- **Concerto**, Harmoniemusik - I fiati

- dell'Orchestra Regionale Toscana. 12 agosto.
 - **Flamenco**, coreografia di C. L. Costa e S. Javier. Compagnia Pasion Gitana (Spagna). 14 agosto.
 - **Bolero**, Compagnia Teatro di Torino e Loredana Furno. 15 agosto.
 - **La vedova allegra**, di F. Lehar. Regia di S. Orsini. Teatro Musica Novecento. 17 agosto.
 - **Zius**, di e con A. Bergonzoni. 19 agosto.
 - **Orchestra Giovanile Toscana** in concerto. 20 agosto.
 - **Broadway Show**, Gruppo Teatro Musica Giovani '90. 21 agosto.
 - **Don Raffaele e il trombone**, con S. Orlando, M. Confalone, E. Cannavale. 22 agosto.
 - **Cin - Ci - Là**, di C. Lombardo e V. Ranzato. Regia di S. Orsini. Teatro Musica Novecento. 24 agosto.
 - **Casa nova. Vita nova**, di E. Cagliari. Regia di G. Nannini. Compagnia Arti e Mestieri. 26, 27 agosto.
 - **Patty Pravo** in concerto. 1 settembre.
 - **Recital**, di e con Claudio Bisio. 4 settembre.
 - **Atmosfere**, coreografie di A.T. Evangelisti e M. Salerno. 6 settembre.
- Informazioni: 055/598720

ESTATE A RADICONDOLI, Radicondoli (SI)

- **29 luglio-15 agosto**
- **Trombicche**, di C. Fontani. Regia di F. Gozzini. Con G. Ciofi, G. Masi, D. Merio. Compagnia popolare di Belforte. 29 luglio.
- **Camminanti**, di R. Rostagno e B. Rosso. Regia di G. Vacis. Con B. Rosso. Teatro indipendente. 31 luglio.
- **Volta la carta... ecco la casa**, di U. Chiti. Regia di U. Chiti. Arca Azzurra Teatro. 31 luglio e 1 agosto.
- **La provincia di Jimmy**, di U. Chiti. Regia di U. Chiti. Con M. Salvianti, P. Corti, M. Natalucci. Arca Azzurra Teatro. 1 agosto.
- **La musica delle parole**, concerto di F. Nepon, J. Hoffmann, I. Polesitsky. 2 agosto.
- **Canzoni a bassa voce**, concerto di C. Pestelli. 5 agosto.
- **Bottegai**, tre monologhi (**Rutilio Canova, Silvana, La porcilaiia**), di U. Chiti. Regia di U. Chiti. Con M. Salvianti, L. Soggi, G. Noè. Arca Azzurra Teatro. 7 agosto.
- **Come naufraghi in un mare di città**, due atti unici (**Loro e Oberon**), di U. Chiti. Regia di U. Chiti. Con M. Salvianti, D. Frosali, L. Soggi. Arca Azzurra Teatro. 8 agosto.
- **Canzoni d'amore e di viaggio** di D. Maraini. Con D. Maraini e G. Moretti. 8 agosto.
- **Olimpiamoci**, di e con S. Uggeri. 11 agosto.
- **I fidanzati**, di e con S. Uggeri. 12 agosto.
- **Macerie**, di D. Sartori. Regia di P. Pierazzini.

Accademia dei Concordi. 13 agosto.

- **Luna di miele**, di R. Cavosi. Regia di R. Cavosi. Con A. Attili e S. Pierattini. Camerata delle Arti di Roma. 14 agosto.
- **Francesca Della Monica e Stefano Bozolo** in concerto. 15 agosto.

Informazioni: 0577/790726-790736

52a FESTA DEL TEATRO A SAN MINIATO, San Miniato (PI) - 16/22 luglio

- **L'uomo che vide - Francesco d'Assisi**, di K. Zanussi e P. Ferrero, dal romanzo di J. Delteil. Regia di K. Zanussi. Con C. Simoni, M. Nisi, M. Porta. 16/22 luglio.

LA LUNA È AZZURRA - XV festival internazionale del teatro di figure, San Miniato (PI)

- 1/4 luglio

- **Strip**, di e con S. Antonelli. Stilema. 3 luglio.
- **Galileo e Pulcinella**. Cooperativa Le Nuvole. 3 luglio.
- **La vera storia di Mackie Messer**, di e con G. Deidda. Teatro della Rosa. 3 luglio.
- **Botton d'Oro, Gedeone e altre storie**, di e con E. Salvatori. Favolanti. 4 luglio.
- **Pulcinella che passione**. S. Gatto. 4 luglio.
- **La fiaba dell'orco**, di e con A. Di Lena e A. Zoina. I Tiriteri. 4 luglio.
- **Le avventure di Pinocchio**, di e con P. Valenti. Teatro dell'Aggeggo. 4 luglio.
- **Il cucciolo d'elefante**, di e con J. Fischer, A. e S. Georg. Teatro Schabernack. 4 luglio.

LAZIO

5° FESTIVAL INTERNAZIONALE DEL TEATRO URBANO, Roma - 15/20 settembre

- **I sogni in piazza**, Abraxa Teatro. 15 settembre
- **La storia di Mago Merlino**, compagnia Italo. 16 settembre.
- **Uccelli**, Teatro P. 17 settembre.
- **La cacciata degli angeli ribelli**, compagnia Tieffeu. 18 settembre.
- **Ici-Là**, compagnia Horse-Strate (Francia). 19 settembre.
- **Sabat**, compagnia Osmego-Dnia (Polonia). 20 settembre.

Informazioni: 06/65744441

MARCHE

INTEATRO - Polverigi (AN) - 14/19 luglio

- **Giardini d'acqua**, da un inedito di D. Pennac. Drammaturgia e regia di G. Gallione. Teatro Archivolto-Arbalete. 14 luglio.
- **Improvvisazioni per il Festival**, Compagnia Sosta Palmizi. 14 luglio.

- **Stasimi**, Giardini Pensili. 14 e 15 luglio.

- **Jérôme Bel**, Compagnia Jérôme Bel. 15 luglio.
- **Physis**, Compagnia Rebecca Murgi. 15 luglio.
- **What are you doing here?**, Compagnia Jean François Duroire. 16 luglio.
- **Personnages**, regia di A. Viganò. Compagnie de l'Oiseau Mouche-Inteatro. 16 luglio.
- **Ritratti**, Compagnia Monica Francia. 16 luglio.
- **Dentro e fuori**, di F. Amat e C. Fantoni. 16 luglio.
- **Le testament d'Ismaïl Zotos**, Compagnia Festina Lente-Inteatro. 17 luglio.
- **Daklica in Kontrabas**, drammaturgia di B. Novakovic. Regia di B. Novakovic. Zavod Muzeum. 17 luglio.
- **Chambres séparée**, di R. Hoghe. Regia di R. Hoghe. 17 luglio.
- **Quartier Mu**, di M. Di Stefano. 17 luglio.
- **Dioniso, tragedia del teatro**, regia di M. Munaro. Teatro del Lemming. 18 luglio.
- **Auri Sacra Fames**, Compagnia Victoria - La Trinité. 18 luglio.
- **Bambara**, di A. Sini. 18 luglio.
- **Spettacolo vincitore** ad Opera Prima Festival. 19 luglio.
- **Gust**, Compagnia Francisco Camacho. 19 luglio.
- **Loop**, Lee and Dawes. 19 luglio.

Informazioni: 071/9090007-8

FESTIVAL NAZIONALE D'ARTE DRAMMATICA, Pesaro - 29 settembre-15 ottobre

- **Il sior Todero brontolon**, di C. Goldoni. Ribalta veneta.
- **Volpone**, di B. Jonson. Teatros spazio.
- **Mowgli**, di P. Quintal. Compagnia Giorgio Totola.
- **I parenti terribili**, di J. Cocteau. Accademia F. Campogalliani.
- **La Cagnotte - A Parigi, a Parigi**, di E. Labiche. Compagnia La Formica.
- **In cucina**, di A. Ayckbourn. I cattivi di cuore.
- **Dieci piccoli indiani**, di A. Christie. Compagnia La Trappola.
- **Le voci di dentro**, di E. De Filippo. Compagnia Sulle ali del teatro.
- **Sei personaggi in cerca di autore**, di L. Pirandello. Compagnia Il Giullare.
- **Follie d'operetta**, Teatro Musica Novecento.

Informazioni: 0721/64311

ABRUZZO

ECHI FESTIVAL / LABORATORIO, Popoli

(PE) - 16/28 luglio

- **Medea**, da *Medea* di R. Montero. Drammaturgia e regia di C. Di Scanno. Drammateatro. 16 e 17 luglio.
- **Oylem Golem**, di e con M. Ovidia. Theaterorchestra. 19 luglio.
- **L'idealista magico**, di e con P. Babina, F. Menni, M. Marcuccio. Teatrino Clandestino. 23 luglio.
- **Quijote!**, da *Don Chisciotte della Manzia* di M. De Cervantes. Drammaturgia di H. Czertok. Regia di C. Herrendorf. Teatro Nucleo. 25 luglio.
- **A tutti gli uragani che ci passeranno accanto - Mahagonni Concert/Azione**, dedicato a B. Brecht. Drammaturgia e regia di C. Di Scanno. Con S. Costaglione. Drammateatro. 28 luglio.

UMBRIA

FESTIVAL DEI DUE MONDI, Spoleto (Perugia) - 26 giugno-12 luglio

- **Concerto inaugurale di gala**, Spoleto Festival Orchestra. 26, 28 giugno.
- **Spettacolo di danza**, coreografie di M. Béjart. Rudra Béjart Lausanne (Svizzera). 26, 27, 28 giugno.
- **Yerma**, di G. Lorca. Regia di G. Caudai e G. Sammartano. Con M. Adorasio, C. Pizzola, R. Salonia. Associazione teatrale didattica e culturale. 27, 28, 29 giugno.
- **Il gatto con gli stivali**, Marionette Colla. 27, 28, 30 giugno, 1, 2, 3, 4, 5 luglio.
- **La volpe astuta**, di L. Janáček. Regia di R. Terleckyj. Spoleto Festival Orchestra. 27, 29 giugno, 1, 3, 5, 10 luglio.
- **Spoleto jazz**, 27, 28 giugno, 3, 4, 5, 10, 11 luglio.
- **Ora mistica**, concerti di musica sacra e corale a cura di G. C. Menotti. Dal 27 giugno all'11 luglio.
- **Café chantant in piazza**, dal 27 giugno all'11 luglio.
- **Concerti di mezzogiorno**, a cura di G. C. Menotti e S. Nickrenz. Dal 27 giugno al 12 luglio.
- **Il ratto del serraglio**, di W. Mozart. Regia di G. Chazalettes. Spoleto Festival Orchestra. 28 giugno, 2, 5, 8, 11, 12 luglio.
- **East Palace, West Palace**, di Z. Yuan. Regia di Z. Yuan. 2, 3, 4, 5, 8, 9, 10, 11 luglio.
- **Carmen funebre**, Teatro Biuro Podrozy. 3, 4, 5, 8, 9, 10, 11 luglio.
- **Spettacolo di danza**, Hubbard Street Dance Chicago. 3, 4, 5, 8, 9, 10, 11, 12 luglio.

- **Concerto sinfonico corale**, 4 luglio.
- **Concerto Casagrande**, 5 luglio.
- **La giovane danza italiana**, a cura di L. Tozzi. 4, 6, 7 luglio.
- **Il Console**, di G. C. Menotti. Regia di G. C. Menotti. Spoleto Festival Orchestra. 4, 7, 9, 11 luglio.
- **I nani burloni**, Marionette Colla. 7, 8, 9, 10, 11, 12 luglio.
- **Macbeth**, opera multimediale da W. Shakespeare. Traduzione di E. Sanguineti. Musica e regia di A. Liberovici. Con M. Popolizio e O. Fusco. 9, 10, 11 luglio.
- **Concerto in piazza**, Spoleto Festival Orchestra. 12 luglio.

Informazioni: 0743/223041-43484

PUGLIA

FESTIVAL MAGNAGRECIA, Taranto - 17 agosto-1 settembre

- **Amleto**, di W. Shakespeare. Regia di T. Russo. Con T. Russo e S. Milo. 17 agosto.
- **Mediterraneo**, regia di L. Galassi. Con Milva. 18 agosto.
- **La barca di Platone**, di L. Lunari. Regia di L. Allocca. Con A. Giordana e G. Giusti. 19 agosto.
- **Prima della guerra**, di G. Manfredi. Regia di L. De Fusco. 21 agosto.
- **Alceste**, di M. Yourcenar. Regia di P. Gazzara. Con A. Roncato. 22 agosto.
- **Salomè**, da O. Wilde e altri autori. Regia di A. Marfella. 23 agosto.
- **Agamennone**, da Eschilo. Regia di P. De Cristofaro. Con R. De Carmine e F. Nuti. 25 agosto.
- **La donna di sabbia**, di Ben Jalloun nella versione di U. Ronfani. Regia di Ardini. Con I. Di Benedetto. 29 agosto.
- **Melos - Le terre del mare**, di L. Sastri. Regia di F. Crivelli. Con L. Sastri. 31 agosto.
- **Serata di assegnazione dei Premi della Critica** attribuiti dall'Associazione Nazionale dei Critici di Teatro. 1 settembre.

Informazioni: 081/5491266

SICILIA

TAORMINA ARTE, Taormina (Messina) - 9 luglio-9 agosto

- **Aldo, Giovanni e Giacomo**, 9 luglio.
- **Bill T. Jones**, spettacolo di danza. 19 luglio.
- **Stomp**, 25, 26 luglio.
- **Zubin Metha con la Israel Philharmonic** in concerto. 6 agosto.
- **Ute Lemper**, recital. 9 agosto.

Informazioni: 0942/21142

FRANCIA

FESTIVAL D'AVIGNONE, Avignone (Francia) - 10/31 luglio

- **Oedipe le tyran**, di Sofocle. Adattamento e regia di J.-L. Martinelli e P. Lacoue-Labarthe. Con C. Berling, J.-M. Bory, C. Gagnieux. 10/18 luglio.
- **Tatiana Repina**, di A. Cechov. Regia di V. Fokine. Con C. De Aviland, O. Demidova, D. Denisova. 11, 12, 13, 14, 16, 17, 18 luglio.
- **Le Cid**, di Corneille. Regia di D. Donnellan. Con S. Attard, M. Baumann, O. Cointepas. 11, 12, 13, 15, 16, 17, 18, 20, 22, 22 luglio.
- **Orphée noir**, da *L'anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache* di L. Sedar Senghor. Regia di M. Touré. Con S. Abatucci, S. Sijiri Bakaba, P. Bornes. 12 luglio.
- **Spettacolo di marionette**, compagnia Yi Wan-jan (Taiwan). 12/15 luglio.
- **Surfeurs**, di X. Durringer. Regia di X. Durringer. Con G. Chaillou, M. Chapiteau, C. Cornillac. 12, 13, 15, 16, 17, 18, 19 luglio.
- **On était si tranquille**, coreografie di D. Larrieu. 12, 13, 15, 16, 17, 18, 19 luglio.
- **Teatro d'ombre**, compagnia F. Hsing-Ko. 12, 13, 14, 15, 17, 18, 19, 20 luglio.
- **Giulio Cesare**, da W. Shakespeare. Raffaello Sanzio (Italia). 13, 14, 15, 17, 18, 19, 20 luglio.
- **Les coréennes**, danze e musiche della Corea. 13, 14, 16, 17, 18, 19, 20, 21 luglio.
- **Parade de Samulnori**, danze e musiche della Corea. 14, 16, 18, 20 luglio.
- **Chaos debout**, di V. Olmi. Regia di J. Lassalle. Con P. Elso, M. Gleizer, A. Grinberg. 14, 15, 17, 18, 19, 20, 21, 23, 24, 25, 26, 27, 28 luglio.
- **Je dirai que je suis tombé**, di R. Dubillard. Regia di R. Dubillard. Con M. Machado, C. Reale, F. Lebret. 15/19 luglio.
- **Nuits des ondes**, concerto. 15/19 luglio.
- **Le cycle des saisons**, coreografia di S. Buirge. 15, 16, 17, 19, 20, 21 luglio.
- **Sofia Goubaidoulina**, in concerto. 15, 17, 19, 23 luglio.
- **C'est pour toi que je fais ça**, regia di G. Alloucherie. 15, 16, 17, 18, 21, 22, 23, 24, 25, 28, 29, 30, 31 luglio, 1 agosto.
- **Spettacolo di marionette**, compagnia H. Hsi-Yuan. 17/20 luglio.
- **Plus vite plus haut plus fort**, di E. Jelinek. Création française en public et en direct. 18 luglio.
- **Opera di Pechino**, dimostrazioni e spettacoli. 18/27 luglio.

- **I PaRAPazzi**, di Y. Pagès. Regia di F. Wastiaux. Con A. Soudillon, M. Di Fonzo Bo, P. Marteau. 18, 19, 21, 22, 23, 24, 25, 27, 28, 29, 30, 31 luglio.

- **Brecht et la musique**, concerto. 19 luglio.
- **Les Aieux**, di A. Mickiewicz. 20 luglio.
- **Texte nu**, con C. Piéplu, R. Blanche, J. Magre. 20/24 luglio.
- **Recital di Alexei Lubimov**, 21 luglio.
- **Vie et mort du roi Jean**, di W. Shakespeare. Regia di L. Pelly. Con G. Arbona, H. Briaux, R. Gibier. 22/26 luglio.
- **EssenCiel**, danze e musiche dal Tibet. 23/26 luglio.
- **Humains, dites-vous!**, coreografie di C. Brumachon. 23, 24, 25, 27, 28, 29, 30 luglio.
- **Orage**, di A. Ostrovski. Regia di G. Ianovskaia. Con N. Chipounova, I. Gordine, A. Niesterova. 23, 24, 25, 27, 28, 29 luglio.
- **Égoïne**, coreografia di M. Berrettini. 24/29 luglio.
- **Objet inquiétant**, coreografia di W. Golonka. 24/29 luglio.
- **Ida, ce que l'eau m'a donné**, coreografia di L. Ayet. 24/29 luglio.
- **Sous le mur mauresque**, coreografia di M. Tompkins. 24/29 luglio.
- **Raillerie, satire, ironie, et signification profonde**, spettacolo di marionette di C. D. Grabbe. Regia di E. Valantin. 24, 25, 27, 28, 29, 30 luglio.
- **Et de toutes mes terres rien ne me reste que la longueur de mon corps**, da W. Shakespeare. Regia di M. Wijckaert. Con O. Assouline, O. Bolzan, C. Bucella. 24, 25, 26, 27, 29, 30, 31 luglio.
- **Tout est bien qui finit bien**, di W. Shakespeare. regia di I. Brook. Con H. Cinque, S. Lolov, S. Canto. 24, 25, 26, 28, 29, 30, 31 luglio.
- **Hamlet**, di W. Shakespeare. Regia di E. Nekrosius. Con V. Rumsas, D. Silkaityté, A. Mamontovas. 25/29 luglio.
- **Les voix de l'Océan**, concerto. U-Theatre (Taiwan). 25, 26, 28, 29, 30, 31 luglio.
- **Concert des stagiaires**, 26 luglio.
- **Miroirs de vie**, coreografia di L. Li-Chen. 26, 27, 29, 30, 31 luglio.
- **Musiche e danze dell'antica dinastia Han**, ensemble H. Tang Yue Fu (Taiwan). 27/31 luglio.
- **Désir du royaume**, da *Macbeth* di W. Shakespeare in stile Opera di Pechino. Regia di Wu Kuo-Chiu. Contemporary Legend Theatre (Taiwan). 29, 30 luglio.
- **Le roi singe**, opera classica cinese. Ensemble Kuo Kuang (Taiwan). 1, 2 agosto.

Informazioni: 0033/ 4 90141426

festival



Guide alla musica

Vera Lampert - László Somfai - Eric Walter White - Jeremy Noble

Bartók Stravinsky

Le nuove biografie - basate sulle ricerche più aggiornate e scritte da alcuni fra i più importanti esponenti in campo musicologico - di due compositori che hanno profondamente segnato la musica del ventesimo secolo. Il volume è completato da un elenco dettagliato delle opere, da una bibliografia aggiornata e da venti illustrazioni in bianco e nero.

Volume di pp. 268 - 136845 - L. 44.000



Philip Gosset - William Ashbrook - Julian Budden - Friedrich Lippmann

Rossini Donizetti Bellini

Corredate da un elenco dettagliatissimo delle opere e da una bibliografia aggiornata, queste biografie illuminano la tradizione e lo sviluppo di uno dei più affascinanti periodi della storia della musica

Volume di pp. 224 - 136846 - L. 31.000

John Rosselli

Bellini

Questa biografia di Bellini vuole sfondare tanti luoghi comuni che propongono un musicista languido ed elegiaco, genio predestinato a morte tragica, romantico fino all'eccesso. Rosselli rilegge e reinterpreta le fonti conosciute, valuta i documenti esistenti, adotta un metodo di indagine rigoroso. Completa il panorama una attenta lettura delle opere.

Volume di pp. 208 - 136848 - L. 32.000



Marcello Sorce Keller

Musica e sociologia

Un viaggio attraverso la storia delle idee che si sono sviluppate in sociologia e in antropologia a partire dall'Ottocento e che si sono riversate nelle "filiazioni musicofile" dei due campi di studio. Uno strumento per inquadrare i contributi più recenti nel contesto della tradizione a cui appartengono e valutarne il contenuto.

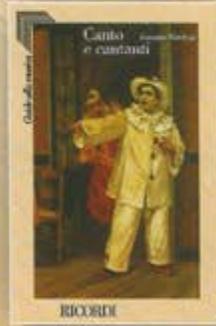
Volume di pp. 160 - 137271 - L. 27.000

Gustavo Marchesi

Canto e cantanti

Una " rassegna vocale " composta da un testo storico e da un breve dizionario biografico. Le riflessioni critiche sono spesso confortate da una esperienza diretta a contatto con gli interpreti: critici, storici e cultori sono spesso oltre che addetti ai lavori, testimoni. Il loro pensiero vale per saggiare l'intera area del canto e ne aiuta la comprensione.

Volume di pp. 500 ca. - 136847 - L. 44.000



Jaime Pahissa

Manuel de Falla

Riedizione dell'importante monografia pubblicata dalla Ricordi Americana all'indomani della morte del compositore, completata, a cura di Paolo Pinamonti, da un'accurata analisi delle opere e dal carteggio tra de Falla, Pahissa e Ricordi, che permette di ricostruire la genesi del libro.

Volume di pp. 264 - 137564 - L. 24.000

Autori Vari

Pianoforte e clavicembalo

Il repertorio dal tardo '500 a oggi
A cura di Riccardo Allorto



185 compositori che cronologicamente vanno da W. Byrd e i virginalisti elisabettiani ai contemporanei Boulez e Stockhausen. Oltre 1200 composizioni, tra raccolte e opere singole: il racconto delle circostanze che ne hanno accompagnato la creazione e l'analisi musicale concisa ma esauriente.

Volume di pp. 460 - 137729 - L. 35.000

RICORDI

non perdetevi in autunno il prossimo numero di

HYSTRIO

con il **dossier '68**
e dintorni

le interviste, gli approfondimenti, le testimonianze,
i protagonisti, gli spettacoli, le immagini,
le schede da collezionare
e una nuova, sorprendente, copertina...

l'ottobre rosso dello spettacolo