

HYSTRIO

trimestrale di teatro e spettacolo

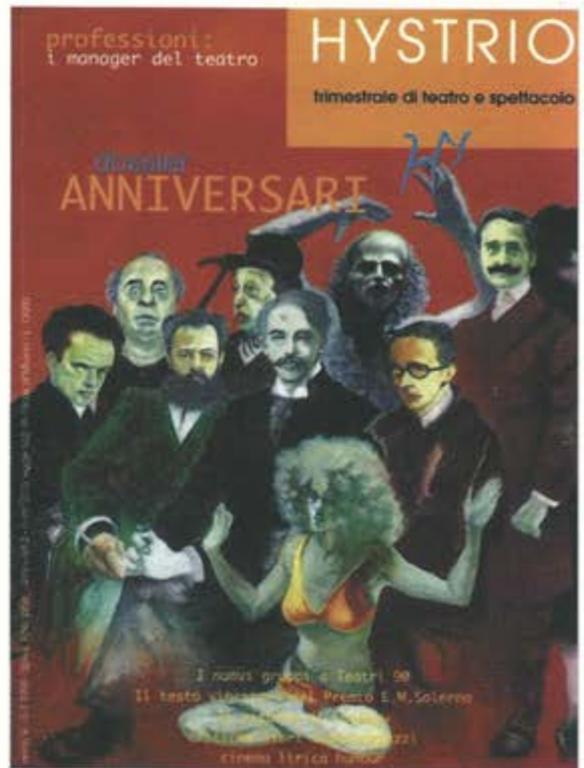
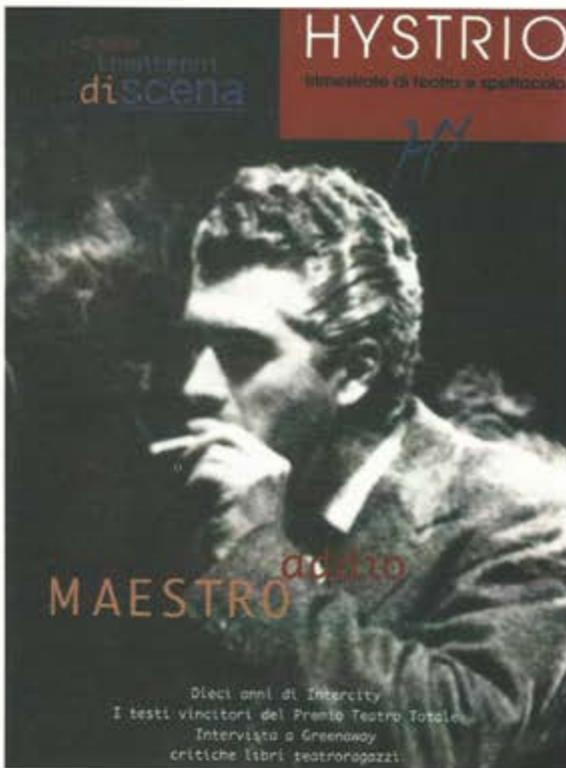
HM

dossier
COMICI
cornici

fra palco e tv

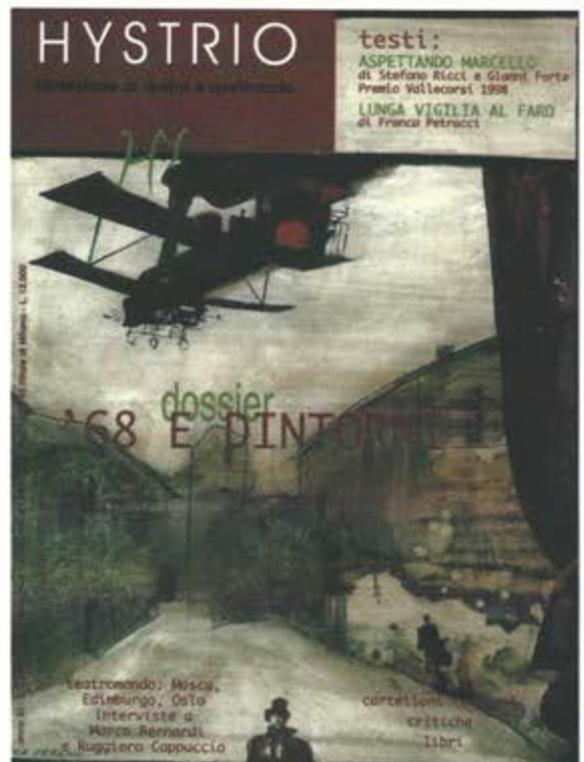
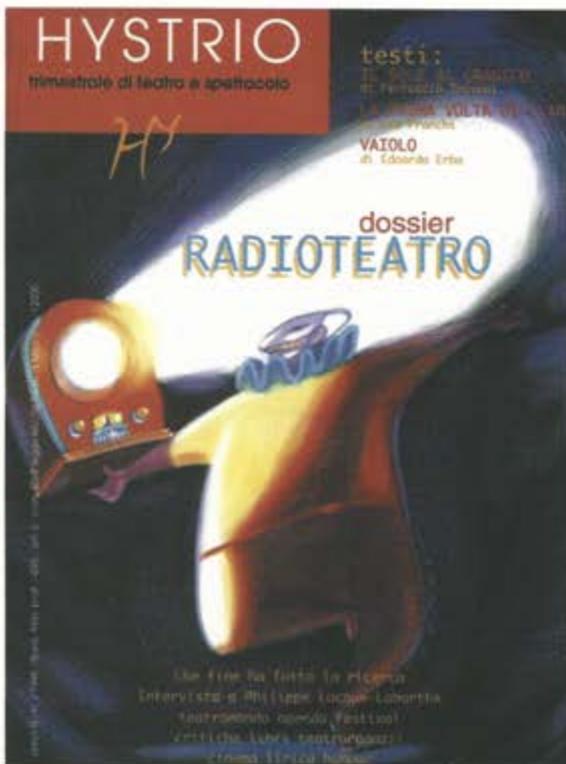
speciale
PETER BROOK

vetrina teatromondo testi
critiche cinema teatroraigazzi



Hystrio

Le quattro stagioni del teatro



sommario

editoriale	<i>Castigat ridendo mores</i>	3
speciale brook	Il teatro? Una bella confusione: intervista a Peter Brook - <i>Une bête sur la lune</i> : l'esordio registico di Irina Brook - Il grande Seduttore a tempo di giovinezza - di Ugo Ronfani, Claudia Cannella, Stefano Iacini	4
vetrina	Odin Teatret: <i>Mythos</i> , una laurea e un libro per Eugenio Barba - Shakespeare ritrovato al Garibaldi di Palermo: interviste a Valerio Binasco, Iaia Forte, Francesco Giambrone - Scopre i nervi alla realtà il teatro "umano" di Delbono - Martone al Teatro di Roma - XI edizione di Intercity Festival - di Massimo Marino, Antonio Calbi, Anna Ceravolo, Lia Lapini, Pierfrancesco Giannangeli	12
exit	Addio a Anita Laurenzi e Bernhard Minetti - di Ugo Ronfani	22
dossier	Dal Derby allo Zelig - Insalata di riso: pillole di umorismo - Retrosцена del Maurizio Costanzo Show - Interviste a Antonio Rezza, Riccardo Pangallo e ai Cavalli Marci - Ultime da Lella Costa - Le ragazze dell'Opera Comique - I Virtuosi di San Martino - Claudio Bisio - Bibliocomici - I match di improvvisazione teatrale - La danza che sghignazza - di Ivan Groznij Canu, Roberta Arcelloni, Simona Bertuzzi, Pierfrancesco Giannangeli, Simona Morgantini, Cristina Argenti, Valeria Carraroli, Paola Cinque, Domenico Rigotti	24
teatromondo	Stagioni teatrali: l'inverno londinese e la primavera parigina - di Maggie Rose, Carlotta Clerici	50
teatrodanza	<i>Machi</i> al pub - di Paolo Ruffini	53
cinema	Il cinema rappresentato a teatro - di Gianfranco Damiano	54
lirica	<i>L'Elisir</i> di Chiti e Pericoli - <i>Glass-Wilson</i> in 3D - di Stefano Iacini, Enrico Marcotti	56
critiche	Epidemia Ubu - Tre registi per tre classici: <i>Questa sera si recita a soggetto</i> secondo Ronconi, <i>Il Gabbiano</i> di Scaparro, <i>Misura per misura</i> di Cecchi	60
teatropoesia	Il dio in bicicletta - di Gilberto Finzi	89
testi	<i>L'ultima goccia di elisir</i> , di Giuliana Abbiati - <i>Il rumore di Cartesio</i> , di Ugo Ronfani	90
la società teatrale	Tutta l'attualità nel mondo teatrale - Teatro amatoriale - Uilt - a cura di Anna Ceravolo	116
in copertina	<i>Videocomici</i> , acrilico di Gianni De Conno, 1998.	

Punti vendita di Hystrio



Rivista fondata da Ugo Ronfani

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

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

Consulente editoriale: Ugo Ronfani.

Collaboratori: Simona Bertuzzi, Elena Riccardi, Natalina Fracasso (redazione) - Paola Abenavoli, Carmelo Alberti, Costanza Andreucci Donizetti, Chiara Angelini, Giovanni Antonucci, Daniela Arfini, Cristina Argenti, Nicola Arigoni, Antonio Audino, Georges Banu, Raffaella Battaglini, Massimo Bertoldi, Laura Bevione, Annalisa Bianco, Magda Biglia, Andrea Bisicchia, Marco Brogi, Antonio Cabri, Fabrizio Caleffi, Angela Calocchio, Nicoletta Campanella, Ettore Capriccio, Laura Caretti, Valeria Carraroli, Mirella Cavaglia, Rita Charbonnier, Paola Cinque, Franco Cordelli, Filippo Crispo, Domenico Danzuso, Rudy De Cadaval, Maura Del Serra, Renzia D'Inca, Giusi Difrancesco, Federico Doglio, Rocco D'Onghia, Fabio Doplicher, Vico Faggi, Gilberto Finzi, Franco G. Forte, Eva Franchi, Franco Gamero, Sandro M. Gasparelli, Luisa Gazzero Righi, Gastone Geron, Gigi Giacobbe, Pierfrancesco Giannangeli, Livia Grossi, Cristina Gualandri, Paolo Guzzi, Stefano Jacini, Raffaella Iari, Carlo Infante, Maria Chiara Italia, Lia Lapini, Giuseppe Liotta, Ilaria Lucari, Paolo Lucchesini, Lucia Lugaresi, Monica Magnani, Carlo Manfo, Giuseppe Manfredi, Silvio Manini, Stefania Maraucci, Enrico Marcotti, Massimo Marino, Anna Luisa Mare, Silvia Mastagni, Laura Moini, Claudio Meldolesi, Antonella Mellini, Rossella Minotti, Giuseppe Montemagno, Simona Morgantini, Italo Moscati, Roberto Nisi, Pier Giorgio Nosari, Valeria Ottolenghi, Vincenzo Maria Oreggia, Ileana Orsini, Fabio Pacelli, Carlo Maria Pensa, Alfio Petri, Angelo Pizzuto, Paolo Emilio Poesio, Gianni Poli, Mario Prosperi, Giorgio Pullini, Paolo Puppa, Elisena Quattrini, Patrizia Rappazzo, Domenico Rigotti, Gianfranco Rimondi, Maggie Rose, Paolo Ruffini, Danilo Ruocco, Luca Scarini, Aldo Selleri, Ubaldo Soddu, Stefano Sole, Luigi Squarzina, Matteo Tarasco, Francesco Tei, Elio Testoni, Cristina Ventrucci, Giovanna Verna, Ettore Zocaro.

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

Direzione, redazione e pubblicità: viale Daniele Ranzoni 17, 20149 Milano, tel. 02/40073258 e 02/48700557 (anche fax) **E-mail:** hystrio@srf.it
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: Ari 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. 50.000 - Estero L. 60.000 Versamento su c/c postale n. 40692204 intestato a: Hystrio - Associazione per la diffusione della cultura teatrale, via Voltumo 44, 20124 Milano.

Un numero L. 14.000, arretrati L. 28.000.

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. 06/66803248
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 Rinascente - Corte Farina, 4 - tel. 045/594611

Castigat ridendo mores

Dice un notissimo adagio. A giudicare dalla massiccia presenza di comici in tv, al cinema, a teatro, nell'editoria ci sarebbe da credere che siamo avviati a diventare un popolo castigatissimo. Non è così, naturalmente. Si sa, c'è comicità e comicità. C'è quella che morde, quella che graffia, quella che solletica, quella che accarezza e quella che lascia il tempo che trova (e cioè, per dirla con Bergonzoni - «se è bello resta bello se è brutto resta brutto»). Nel "leggero" dossier di questo numero abbiamo voluto dare spazio più che a un tipo di comicità a una categoria di comici, quegli autori-attori o attrici che da qualche anno a questa parte viaggiano con estrema disinvoltura fra teatro e televisione, fra cinema e pubblicità, in mano - spesso e volentieri - una ventiquattre con l'ultimo volume pubblicato. Sono un piccolo ma agguerritissimo esercito che abbattute le gabbie del genere "cabaret" e abbandonati i teatri-riserva, si è sparpagliato per i palcoscenici nazionali, ha occupato festival e rassegne estive, spunta quotidianamente dal piccolo schermo. E, in prossimità del Natale o delle vacanze estive, sente l'esigenza di mettere nero su bianco, scrive cioè dei leggeri volumetti che impilati l'uno sull'altro vanno a formare solide mura di cinta con tanto di torrioni intorno alle casse delle librerie. Sono, insomma, quelli che i media appellano sempre e comunque "nuovi" comici, anche se gran parte di loro, sono parecchi anni che cercano di farci ridere (e alcuni ci riescono, s'intende). Detto questo, non significa, ovviamente, che questi comici tuttofare non siano diversissimi fra loro quanto a stile e a talento. Per alcuni, anche se è la televisione a renderli popolari, il teatro resta la passione più autentica e anche il luogo che più li stimola a ricercare strade diverse per non ripetersi stancamente.

Dal riso aperto e talvolta - va detto - di grana un po' grossa, passiamo al sorriso più segreto dell'intelligenza, a quello che ci regalano i grandi maghi della scena come Peter Brook. L'inizio di stagione ha visto il suo ritorno a Milano oltre che con una regia di prosa con l'atteso *Don Giovanni* di Mozart. E il settantreenne regista inglese, ha dimostrato una volta di più - se mai ce ne fosse bisogno - la sua inesauribile vitalità e la sua gioiosa limpidezza interpretativa.

PS. E la legge, signora ministro?

Hy

intervista al regista inglese

il TEATRO? una bella

di Ugo Ronfani

«Quando il teatro
riusciamo a farlo bene è
la vita stessa, con la
sua leggerezza,
la sua complessità,
i suoi misteri.
La vita che entra nella
testa dello spettatore;
il vero palcoscenico,
come nella mia pièce
Je suis un phénomène»

Peter Brook (ma verrebbe voglia di chiamarlo, giocando sul nome, Peter Pan: per la giovinezza dei suoi 73 anni che si dichiarano soltanto con il candore dei capelli, mentre il sorriso è rimasto fanciullesco e la voglia di volare sulle parole è più che evidente, tanto da chiedersi se non ci troviamo non nel vasto, un po' inquietante Teatro Strehler, ma nei giardini di Kensington) ha accettato di parlarci della sua ultima trasferta a Milano, del suo spettacolo *Je suis un phénomène* dove il cervello umano diventa - estrema, ingegnosa metafora - la scena stessa del teatro, e di altro ancora: del suo modo di concepire il lavoro teatrale fuori dai vecchi codici e dalle regole istituzionalizzate, del passato, del futuro. La nostra conversazione comincia, data la sede in cui si svolge, con un richiesto auspicio per il Piccolo Teatro, adesso che i giorni del lutto e delle polemiche si sono allontanati. La risposta è prudente, ma perché Peter Pan è una persona seria.

HYSTRIO - Ha visto? L'albero che Strehler ha voluto davanti al teatro è verde come fosse ancora estate. Buon segno, non le pare?

BROOK - Buon segno, sì. «Auguri», dico agli amici del Piccolo.



confusione

Non altro, perché il futuro è imperscrutabile. Quando mi chiedono, in generale, che cosa succederà domani o fra un anno, non so mai rispondere. Domande del genere mi sembrano astratte. Bisognerà fare del nuovo, sicuramente. Senza nostalgie celebrative, ma restando fedeli alla lezione di Strehler. Il secolo era cominciato, per il teatro, con la pratica innovativa della regia, di cui Mejerchold è stato maestro. Il regista era per Mejerchold colui che sapeva far convergere tutto nel lavoro teatrale, cultura, sensibilità, arte, fantasia, società, storia. Per fare teatro, diceva agli allievi, dovete prima interessarvi a tutto il resto, alla letteratura, alla pittura, alla musica, alla filosofia, alle tecniche del lavoro di scena. Nel teatro si riassumono tutte le arti. Ora, Giorgio Strehler è stato capace come pochi altri registi del secolo, un altro era Reinhardt, di fare confluire nel teatro questo insieme, di unire alla sua sensibilità e alla sua cultura una sapienza artigianale nel lavoro. In questo senso è stato sicuramente un maestro; uso la parola anche se non mi piace l'uso e l'abuso che voi italiani ne fate, lo dico nel senso di Mejerchold; è questo che ho sempre pensato di Giorgio.

H. - Quando noi usiamo la parola "maestro" lo facciamo piuttosto nel senso di uomo del

Rinascimento. Di umanista.

B. - Per me "maestro", ripeto, vuol dire nel teatro l'intesa dell'artista con l'artigiano, la padronanza delle tecniche accanto alla visione poetica. Giorgio questa *matrice* ce l'aveva.

In Italia

Gli diciamo, provocando un sorriso finemente autoironico, l'allegria di Peter Pan negli occhi chiari, che la parola "maestro", a lui riferita, non è incongrua. E ci viene spontaneo evocare, dal profondo di tre notti indimenticabili sulle rive del Rodano, nell'estate dell'85, l'emozione ricevuta dalla rappresentazione del suo *Mahabharata*, ricavato con Jean-Claude Carrière dal poema sanscrito sugli dei, gli eroi e gli uomini che di colpo, al Festival di Avignone, squarciò le spesse tenebre dell'Occidente sulla religione e la cultura indù. Un discorso che ci porta a parlare di un comune amico scomparso, Vittorio Mezzogiorno, che s'era arruolato nella "legione straniera", e cosmopolita, del *Mahabharata*, lasciando la sua carriera in Italia per seguire, come un pescatore della Galilea, il "maestro" Brook. Qui il sorriso di Brook si appanna, la morte di Vittorio è il senso del tempo che scorre tremendo. Ma dopo l'ombra torna la luce: la figlia dell'amico scomparso, Giovanna Mezzogiorno, è stata mandata dalla madre, Cecilia Sacchi, a studiare al Centre International che il regista dirige dal '68 a Parigi; tale il padre tale la figlia,

Giovanna ha dimostrato che alla leggiadria della giovinezza unisce il talento, è stata Ofelia con grazia toccante, le si sono aperte le porte di una carriera cinematografica. *Les italiens*, l'Italia; Brook ha portato più volte i suoi spettacoli nel nostro paese; il *Mahabharata* è stato al Fabbricone di Prato, il Piccolo ha ospitato nel '72 al Lirico il suo *Sogno di una notte di mezza estate* tutto sospeso in spazi aerei, nell'86 *La tragédie de Carmen* che proponeva al Teatro Studio, con giovani attori-cantanti, una visione radicalmente nuova dell'opera lirica e nel '91, sempre al Teatro Studio, *La tempesta* che, ben lontana dall'astrazione lirica dello spettacolo di Strehler, puntava, con un cast di interpreti africani, indiani, senegalesi e francesi, in un *décor* simbolicamente naturale, sull'enigmatico contrappunto scespiriano fra apparenza e realtà, in un'atmosfera giocosa sconfinante nel sogno. Mentre questo autunno milanese di Brook nel nuovo Piccolo è cominciato, forse come un sottinteso rito propiziatorio, con *Je suis un phénomène* il testo da lui scritto

«Pratichiamo l'arte del momento: ciò che piace a Londra o a Broadway non potrebbe essere capito in Africa»

con Marie-Hélène Estienne sul caso del russo Solomon Cerecevkij, che negli anni Venti interessò il neurologo russo Alexander Lurija per le sue eccezionali facoltà mnemoniche, risultanti dalla concatenazione di associazioni sinestetiche esercitate dall'insieme dei sensi. È poi proseguito con un *amarcord* iconico, di proiezioni della versione cinematografica dell'ormai mitico *Mahabharata*, e si è concluso nella nuova sede (mediocrementemente acustica, ahinoi: bisognerà provvedere) con il *Don Giovanni* da lui allestito per il Festival di Aix-en-Provence, per la bacchetta del 23enne Daniel Harding, dove parrucche e fondali sono scomparsi, il libertinaggio ha vestito abiti moderni, la musica di Mozart ha battuto come un cuore giovane i ritmi della vita.

Arte del momento

H. - *Brook e l'Italia: la stima, l'ammirazione sono evidenti e scontati. Ma vengono spontanee almeno tre domande. Ha la sensazione che il suo teatro, particolarmente quello posteriore al '74, anno del suo insediamento al parigino Théâtre des Bouffes du Nord, sia stato ben compreso in Italia? Seconda domanda: se e quanto abbia contato, il teatro italiano, nella sua ricerca, e nell'evoluzione del suo stile. Terza domanda: ha opinioni sulla situazione del teatro in Italia? Se queste domande non le sembrano astratte generalizzazioni.*

B. - Posso raccoglierle in una sola risposta, e vorrei non pensasse che sono reticente, evasivo o prudente. In realtà, le generalizza-

zioni non mi interessano. Ho sempre cercato di evitarle. Il teatro, diversamente dalla letteratura, è soltanto l'arte del momento. Di più: è esattamente l'evento nelle condizioni in cui si verifica. L'ultima volta che ero venuto in Italia avevo portato *Oh, les beaux jours!*, a Roma e a Milano; a Roma avevo allestito l'*Ubu roi* di Jarry e fra gli spettatori c'era stato Fellini. Bene: di quegli

«C'è un sistema globale dello spettacolo: dobbiamo essere capaci di aprirci dei varchi. Senza demonizzare la Tv, perché dimostra giorno per giorno la necessità del teatro»

spettacoli, di quegli incontri con il pubblico italiano io non potrei dire altro se non che gli uni e gli altri cambiavano un giorno dopo l'altro, ad ogni rappresentazione, a seconda se avevamo recitato bene o meno bene. Il teatro è questo, l'attimo fugge-

te. Mi scuso se non me la sento di generalizzare; la mia risposta è positiva, non negativa, proprio in questo senso. Quando eravamo in Africa - era il principio degli anni Settanta, siamo stati in cinque paesi, ci interessava lavorare in spazi non teatrali, mettere a confronto culture diverse e, in queste condizioni, verificare le possibilità di comunicazione - abbiamo dato delle rappresentazioni in villaggi che non avevano mai visto uno spettacolo teatrale. In quel contesto i nostri spettacoli, modellati su realtà locali, avevano molto successo. In quei villaggi noi avremmo potuto rappresentare il *Sogno di una notte di mezza estate*, che avevamo portato in giro per il mondo, o *Giulietta e Romeo*: e sono quasi sicuro che, là, sarebbero stati dei fiaschi. Così come sono convinto che se avessimo portato le nostre improvvisazioni africane a Broadway saremmo stati fischiate. Questo per dire a che punto il teatro vive e riflette le circostanze in cui si verifica.

H. - *Possiamo parlare, dunque, di una visione antropologica del teatro. Situazionista, anche.*

B. - In effetti. Aggiungerei che all'interno della situazione teatrale confluiscono poi gli altri elementi. L'esperienza di chi la fa, per esempio, le sue riflessioni, le sue idee se ne ha. Altri elementi ancora, la visione del mondo in cui viviamo, le ideologie che possono venire dal Vaticano come dal partito comunista.

H. - *E la politica...*

B. - Sì, ma tutto questo conta meno di quanto si verifica, può verificarsi attraverso la comunicazione teatrale. Si tratta piuttosto di constatare se attraverso questa comunicazione lo spettatore, finito lo spettacolo, può sentirsi più vivo, più forte e fiducioso nei confronti della vita. Oppure se, come il cliente di un cattivo ristorante, si sente deluso, nauseato, di cattivo umore. C'è tutta una gamma di valori, all'interno di un evento teatrale, apparentemente banali, o volgari, in realtà sottili, importanti.

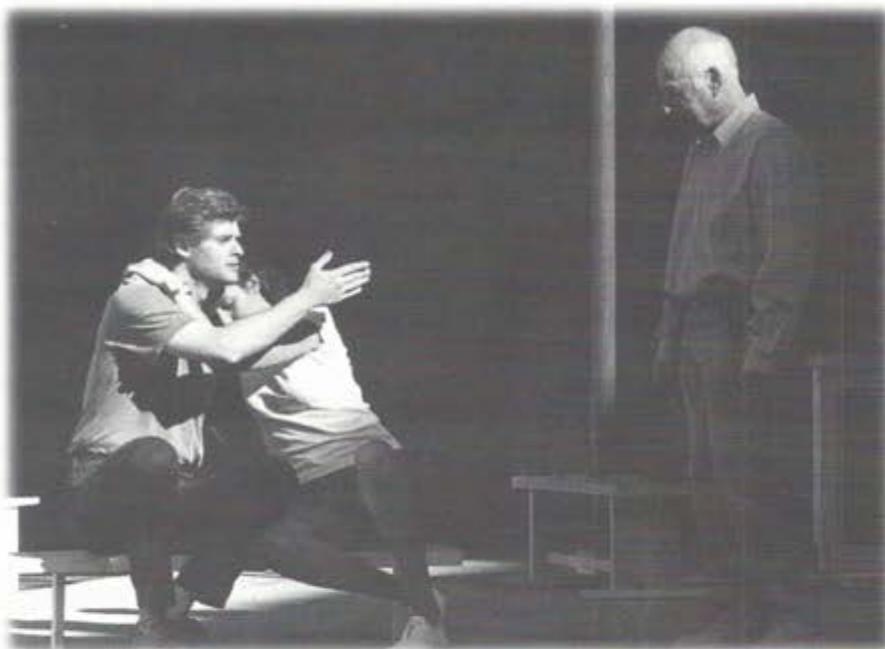
Il più e il meno

H. - *Dopo quanto ha detto credo di poter concludere che non ha molto senso, per lei, catalogare i suoi all'incirca settanta spettacoli allestiti finora secondo criteri di valore, più riusciti, meno riusciti. Ogni allestimento, per lei, è stato importante, momento di un'unica ricerca.*

B. - È così. So bene che il mio lavoro è stato considerato secondo questi criteri, che biografi e critici hanno deciso di stabilire che cosa del mio lavoro è più e che cosa è meno riuscito. Era inevita-



bile, ma devo francamente dire che questo modo di guardare a ciò che ho fatto non mi interessa granché. Dopo il *Mahabharata* ho allestito, lei lo sa, anche spettacoli con due soli attori. Lo stesso *Je suis un phénomène* è, apparentemente, uno spettacolo molto più semplice del *Mahabharata*. Apparentemente; in realtà il facile e il difficile, in uno spettacolo, si misurano con ben altri criteri. Un monologo può essere più difficile da farsi che uno spettacolo corale. Ciò che posso dire, valutando e giudicando nell'insieme il mio lavoro, è che nel primo periodo, quando lavoravo alla Royal Shakespeare Company, ero più attento, per non dire preoccupato, di fare confluire nei miei allestimenti tutti gli elementi costitutivi di uno spettacolo, un po' alla maniera di cui parlavamo a proposito di Strehler. Mentre in seguito sono arrivato alla conclusione che ciò che si verifica fra l'attore e il pubblico è molto più importante di tutto il resto. Credo che questo sia tutto quanto posso dire considerando nell'insieme i miei cinquant'anni di lavoro.



A pag. 4, in apertura, un'immagine del teatro delle Bouffes du Nord; a pag. 6, Maurice Bénichou interprete di *Je suis un phénomène* (foto: Stéphane Santini); in questa pag., Peter Brook (a destra) durante una prova del *Don Giovanni* (foto: Elisabetta Carecchio).

H. - *Il che ci riconduce, esattamente, alla sua idea di teatro. Quella che è nel suo libro del '68, Il teatro e lo spazio. L'eliminazione del superfluo, la ricerca dell'essenziale. La sobrietà. Le dépouillement, come si diceva al Théâtre des Bouffes du Nord, il suo porto d'attracco parigino.*

B. - Sì, ma vorrei chiarire che l'eliminazione del superfluo non è stata, nel mio lavoro, una scelta programmatica. È stato un fatto naturale, il risultato del lavoro stesso. Con l'esperienza è venuto spontaneo badare a quel che più conta e trascurare il resto. Avviene lo stesso a chi arrivi in una città che non conosce: sulle prime tutto gli sembra degno del massimo interesse, poi si abitua a coglierne gli aspetti essenziali e il resto non conta.

H. - *Qualcosa che viene dalla padronanza dei mezzi: la maîtrise.*

B. - Sì ha l'abitudine di pensare che la *maîtrise*, come l'abbiamo chiamata, è la padronanza, appunto, di tutti i mezzi di cui disponiamo per fare teatro: ma questo - lo dico per i giovani che si vogliono impegnare nella ricerca - può anche condurre ad una visione totale, o globale, o globalizzante del teatro. *Le dépouillement*, l'eliminazione del superfluo viene dopo, probabilmente, la conquistata padronanza dei mezzi, ed apre una nuova via alla ricerca della comunicazione con il pubblico.

H. - *Suppongo che Je suis un phénomène sia stato voluto per questo.*

B. - Esattamente. È uno spettacolo singolare, non ho difficoltà a dirlo. Mette in scena, lei sa, il cervello di un uomo, un russo, che possiede eccezionali doti mnemoniche, un fenomeno vivente in grado di ricordare tutto, parole, cifre, suoni nelle

loro combinazioni più complicate grazie a processi di sinestesi di tutti i suoi sensi. Hanno detto che con questo spettacolo io ho dato, del teatro come lo intendo, una rappresentazione metaforica: la scena è nel cervello dello spettatore, che registra per sinestesia ciò che vede e sente. Il discorso, per approssimazione, è giusto. La pièce sul fenomeno Cerecevsckij, sulle prerogative ma anche sugli inconvenienti della sua memoria "che non dorme mai", sulle sue conversazioni con il neurologo Lurija, sui suoi rapporti con la scienza e sul suo destino di attrazione del *music-hall*, pone, a conti fatti, la questione fondamentale di che cosa sia il teatro. Almeno per me. La scena è nella testa dell'uomo. Egli riceve lo spettacolo come la finestra di Giordano Bruno riceve la luce del mondo. Nella sua totalità.

I due Peter Brook

H. - *E così abbiamo archiviato, mi pare, la questione dei due Peter Brook: quello delle origini, a Londra, quando comincia a mettere in scena Shakespeare con Pene d'amor perdute, e poi realizza uno spettacolo di rottura come Romeo e Giulietta, e ancora non disdegna di rappresentare Cocteau o Roussin, e quello che "rompe i ponti" trasferendosi a Parigi e fonda, con la sua comunità teatrale, il Centre International de Recherche. Non ci sono stati due Peter Brook, c'è stato un regista che ha portato avanti una ricerca. Con coerenza.*

B. - Ho cercato di essere coerente, questo soltanto. Non c'è stata mai rottura ma ricerca. Evoluzione, spero. Io non ho incontrato, un giorno, la grazia come San Paolo sulla via di Damasco. Mi sono sentito dire: «povero lei, quanto deve aver sofferto in Inghilterra, nella prigione dorata della Royal

«Il teatro istituzionalizzato è un non senso, per questo sono andato a Parigi a costituire il mio Centro di Ricerca»

Shakespeare Company!». No, perché? Nessuna prigione, non ho dovuto rinunciare alle mie idee, a Londra ho lavorato con attori eccellenti, in libertà. Certo, non è un segreto che io non amo il teatro-istituzione. Ma il teatro non è istituzionalizzato soltanto in Inghilterra.

Prima della tv

H. - Vorrei che tenessimo conto di questo: quando lei cominciò a fare teatro - era il '42, aveva diciassette anni, fece la sua prima regia con il *Doctor Faustus di Marlowe a Londra*, la televisione non era ancora nata. Le condizioni del lavoro teatrale erano non soltanto a Londra molto diverse. È da questo dato di fatto, suppongo, che bisogna partire per parlare del suo lavoro in Inghilterra.

B. - Sicuramente. Prima della televisione, con le sue implicazioni sul pubblico, e sulle tecniche dello spettacolo, in Inghilterra si faceva un teatro di tipo artigianale, di bassi costi; alla povertà dei mezzi supplivamo con la passione per il lavoro, con un entusiasmo che contagiava tutti, attori e tecnici. Le prove di uno spettacolo non duravano più di una ventina di giorni; per il mio primo Shakespeare, *Misura per misura*, provai ventun giorni; ricordo che una volta ci è capitato di andare in scena dopo cinque giorni di prova. Si lavorava in condizioni precarie, ma nella libertà. Quando sono andato a Parigi ho trovato,

tutto sommato, lo stesso clima: artigianato teatrale, soprattutto nelle sale da boulevard, e la stessa dedizione, in fondo, per il lavoro. Mentre negli Stati Uniti, già allora, il teatro, per quel che potevamo

saperne, era soprattutto un business centralizzato, dominato da interessi economici. Questo sistema era e resta, per me, inconcepibile: se a Parigi io ho costituito, con i miei attori, un gruppo autonomo, senza condizionamenti, l'ho fatto per continuare a lavorare nella libertà: provare un testo senza limiti di orario, finché fossimo soddisfatti dei risultati raggiunti, o stanchi, o avessimo fame.

H. - Questo fa pensare a Copeau, alla disciplina quasi monastica dei *Copains du Vieux Colombier*.

B. - Poi le cose sono cambiate. La televisione, ma anche l'idea di un teatro di massa, istituzionalizzato, nel migliore dei casi concepito



come strumento di educazione.

H. - Insomma il teatro pubblico. Su cui, oggi come oggi, ci sarebbe qualcosa da dire.

B. - Una cosa, penso, bisognerebbe dire: che è sbagliato, da qualunque parte lo si faccia, distinguere fra teatro di massa e teatro di élite. È un errore, dovremmo distinguere unicamente fra "grande" e "piccolo", in rapporto con gli spettacoli che facciamo: sapendo che il teatro non può non far parte di un sistema culturale globale, e che il suo ruolo è quello di aprirsi dai varchi, anche piccoli, per manifestarsi. E per rispondere a coloro che desiderano, grazie a lui, vivere un'esperienza a misura umana. Il teatro oggi esiste per questo. E questo non vuol dire muovere guerra agli altri media dello spettacolo, combattere la televisione. Anzi: io

credo che dovremmo essere grati alla televisione, perché in fin dei conti mette in risalto, per opposizione, il ruolo del teatro.

I mezzi impuri

H. - Perfettamente d'accordo. Qui da noi la televisione, cattiva maestra, non fa che dimostrare, ogni giorno di più, che il teatro è necessario.

B. - Dunque io dico: stiamo attenti a non demonizzare i mezzi "impuri" con cui nella nostra epoca si fa spettacolo. In questo nostro secolo il cinema, per esempio, ha avuto una funzione benefica sull'arte dell'attore. Ho mostrato che il modello dell'attore d'opera, che aveva imposto l'Ottocento, era ridicolo: non è poco. È merito del cinema, un tempo vituperato dai teatranti, se oggi nel mondo ci sono attori più "veri", più credibili, capaci di esprimere meglio il senso dei loro personaggi di quanto si facesse nel secolo scorso.

H. - Così come, lei diceva facendo l'elogio dello "spazio vuoto", i materiali di scena sono in fin dei conti secondari.

B. - Tendo a ridurli al minimo indispensabile. Per secoli si è creduto che il teatro avesse bisogno di macchine sceniche complicate. Che il décor facesse parte del suo specifico. Anche qui il cinema ci ha insegnato qualche cosa. Abbiamo imparato che la tecnologia più avanzata non potrà mai cambiare le immagini con la stessa rapidità con cui lo spettatore le cambia con la sua immaginazione.

H. - Ed è, per concludere, la lezione che ci viene dal suo teatro. In particolare con *Je suis un phénomène*. La scena, lei diceva, è nella testa dello spettatore: realizzare questo spettacolo è il compito del teatro. Che dunque, per lei...

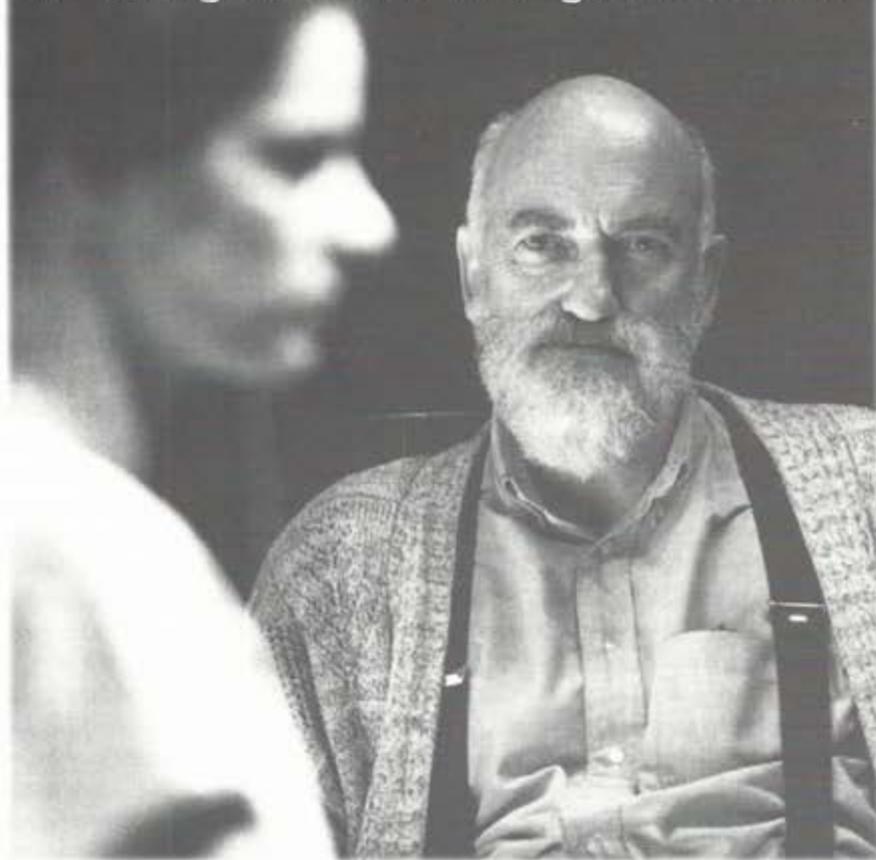
B. - (Con il sorriso con cui, di solito, si dicono le cose serie:) Il teatro, la vita, come noi teatranti riusciamo, quando riusciamo, a ottenere che si manifesti. Una cosa semplice e complessa: la leggerezza, l'imprevedibilità, la bella confusione della vita. ■



regia di Irina Brook

RIFLESSI

di sopravvivenza
a margine di un genocidio



UNE BÊTE SUR LA LUNE, di Richard Kalinoski. Regia di Irina Brook. Scene di Noelle Ginefri. Costumi di Noelle Ginefri e Jocelyne Lucas. Luci di Pascal Mérat. Con Simon Abkarian, Corinne Jaber, Guy Touralle, Jonathan Haddad/Kristen Josse. Prod. MC93 Bobigny e Théâtre Vidy-Lausanne E.T.E.

Una notte una bestia oscurò la luna e fu cattivo presagio, ma anche metafora del buio della ragione che portò i Turchi a sterminare il popolo armeno nel 1915. È un prologo che si adatta a tutti i genocidi, ma, nella nostra storia contemporanea,

è senz'altro quello che ci trova più impreparati e disinformati. Aram si è salvato nascondendosi in un buco coperto dal cappotto del padre, che ora conserva come una sacra reliquia. Aram, che è emigrato in America e fa il fotografo, sposa per procura Seta, ospite di un orfanotrofio in Turchia, e si fa raggiungere oltre oceano. Vuole farsi una famiglia, riempire il vuoto lasciato dai morti con la nuova vita di figli e nipoti, che andranno a riempire i buchi che lui stesso ha ritagliato al posto dei visi dei famigliari nell'unica foto rimasta in suo possesso. È rigido, Aram, caparbiamente legato alla tradizione, in nome della quale nasconde il

suo dolore e rischia di distruggere il suo matrimonio, quando viene a sapere che la giovane moglie, a causa degli stenti patiti, è sterile. Seta, allo stesso tempo straordinariamente matura e infantilmente incantata dalla vita, forse troppo rispetto al suo passato; è anche molto libera, per non dire critica, nei confronti delle regole imposte dalla tradizione. Il lieto fine arriva inesorabile e consolatorio, ma è bello e commovente, soprattutto grazie all'"insostenibile leggerezza" con cui Irina Brook ha costruito lo spettacolo e ha guidato i due straordinari e giovani protagonisti (Simon Abkarian e Corinne Jaber). Nella vita dei due armeni, trasferiti in una cittadina di provincia, che già risuona delle molte lingue delle grandi emigrazioni di inizio secolo, fa irruzione un ragazzino italiano, anche lui orfano, che provoca la benefica crisi chiarificatoria tra i due coniugi (Aram non vuole intrusi, mentre Seta vorrebbe adottare il bambino) e ricompone un'ipotetica famiglia, se non di sangue, di destini comuni. È proprio lui, il piccolo Vincent, che con garbo e tenerezza ci racconta, ormai anziano, la storia dei suoi genitori adottivi e di come quei buchi nella foto di famiglia hanno ripreso vita e fisionomia. Il bel testo dell'americano Richard Kalinoski è semplice, scorre veloce nella quotidianità dei due coniugi. Il genocidio viene intelligentemente lasciato sullo sfondo in modo allusivo e, proprio per questo, inquietante; è il marchio di sangue che unisce i destini di un'etnia e ne giustifica i comportamenti futuri, ma non per questo viene retoricaamente esibito. Nessuna concessione al patetico, anzi, molto pudore, lievità e, a tratti, persino divertimento caratterizzano questo testo che potrebbe sembrare leggero e non privo di luoghi comuni. In realtà, grazie anche alla regia essenziale e poetica di Irina Brook (raro esempio di figlia d'arte e artista al tempo stesso), tutto regge: la voglia di vivere di Seta e l'ormai anacronistico orgoglio etnico di Aram, il Nuovo Mondo, che dà una chance a tutti, e un passato da non dimenticare, ma da ricondurre a una giusta dimensione. Solo in questo modo Aram, che nel suo lavoro di fotografo registra continuamente e con frustrazione gli avvenimenti importanti della vita degli altri, riuscirà a creare con Seta e Vincent l'immagine di una nuova famiglia. E questa volta lui non sarà dietro la macchina fotografica, ma con loro. **Claudia Cannella**

A pag. 8, in alto, Catrin Wyn Davies, Roberto Scaltriti e Véronique Gens nel *Don Giovanni*; in basso, due interpreti di *Qui est là* (Bouffes du Nord, 1995); in questa pag., due interpreti dello spettacolo di Irina Brook *Une Bête sur la lune*.

IL Grande Seduttore a tempo di giovinezza

DON GIOVANNI, di W.A. Mozart. Direttore Daniel Harding. Regia di Peter Brook. Elementi scenici di Tom Pye. Costumi di Chloé Obolensky. Roberto Scaltriti/Peter Mattei (Don Giovanni), Alessandro Guerzoni/Gudion Oskarsson (Commendatore), Monica Colonna/Carmela Remigio (Donna Anna), Kennet Tarver/John Mark Ainsley (Don Ottavio), Véronique Gens/Melanie Diener (Donna Elvira), Nicola Uliveri/Gilles Cachemaille (Leporello), Catrin Wyn Davies/Lisa Larsson (Zerlina), Nathan Berg/Till Fechner (Masetto) e la Mahler Chamber Orchestra. Coprod. Festival International d'Art Lyrique d'Aix-en-Provence e Piccolo Teatro di Milano - Teatro d'Europa.

In basso, Lisa Larsson e Till Fechner nel Don Giovanni di Mozart, regia di Peter Brook (foto: Luigi Ciminaghi).

Nato per il festival di Aix-en-Provence, il Don Giovanni con la regia di Peter Brook è rimasto al Nuovo Piccolo Teatro di Milano (che ne era coproduttore) per quasi tutto il mese di dicembre. Mentre in Francia si alternavano sul podio Claudio Abbado e Daniel Harding, da noi ha diretto soltanto il giovanissimo Maestro inglese. Una furia scatenata, alla testa della Mahler Chamber Orchestra che lo ha assecondato con riflessi fulminei e sonorità trasparenti, fino all'asprezza. Archi taglienti (rari i vibrati senza però pedanterie filologiche), ottoni decisi, legni in primo piano. Una festa per le orecchie e per gli occhi visto che nessun componente della Mahler supera i ventinove anni. Tutti in maniche di camicia e bretelle, il direttore in gilet. Due le compagnie di canto, tutti giovani anch'essi, selezionati da Abbado e Brook in oltre trecento audizioni nel corso di tre anni. Il tutto, come prevedibile, si è svolto all'insegna dell'entusiasmo e della gioia di lavorare insieme. Un modo raro di far musica e di ascoltarla e, fuor di retorica, palpabile in sala.

La scelta di Harding di accelerare i tempi cancella talvolta chiaroscuri, livella abissi aperti dalla tradizione direttoriale, in compenso infonde un'indimenticabile vitalità alla partitura. Simile exploit a ventitre anni è significativo di che razza sia questo talento naturale.

Grande artefice dello spettacolo è naturalmente

Brook che spoglia l'opera di parrucche, costumi, palazzi, candelabri, statue equestri. In scena lascia solo poche panche, ora servono anche da pietre tombali, ora da scudi per tirarsi d'impaccio. In alcune sono infilati dei pali. C'è quello che si trasforma in lancia, talvolta in fallo, o in inutile appiglio quando il protagonista tenta di non precipitare all'inferno. Ogni oggetto scenico nelle mani del regista muta continuamente di segno. La tovaglia da picnic di Zerlina e Masetto diventa lenzuolo nuziale, il sudario del Commendatore diventa mantello quando il morto se ne va con le sue gambe e lo trasforma all'istante in monumento funebre. Parchi effetti di luce sulla pedana; al di fuori c'è la penombra, anch'essa frequentata dai personaggi (già presenti durante l'ouverture) e luogo deputato ai commenti e alle controscene. Donna Elvira che scuote la testa alle prime avances del seduttore a Zerlina, il defunto Commendatore che nel terzo atto assiste alle dichiarazioni di donna Anna a don Ottavio («Crudele? Ah no! mio bene!» non più in casa di lei, ma sulla tomba del padre), don Giovanni che offre gli avanzi di fagiano a un orchestrale, ecc. Ogni invenzione si svolge con estrema fluidità, al pari dell'inedita naturalezza dei recitativi. Con questo non significa che tutto riesca alla perfezione. Alcuni formalismi creano perplessità, come il macchinoso passaggio di mano del pugnale che ucciderà il Commendatore (in un'aggressione rusticana, non in duello): da Leporello a don Giovanni, da costui alla vittima. Poco convincente anche il livellamento delle classi sociali: la superiorità di don Giovanni nei confronti di Zerlina e Masetto è uno dei motori dell'azione. Qui scompare, i promessi sposi e i loro amici sembrano gentiluomini seduti su un prato di Glyndebourne. Il «Voi non siete fatta per essere paesana» e altri sfoggi di potere

rimangono appesi al nulla. Non di gran gusto infine il gioco di don Giovanni con la banana alla faticosa cena, allusivo fin che si vuole, ma gratuito. Questo, a dire il vero, succede solo col primo ensemble (protagonista Roberto Scaltriti), col secondo (protagonista Peter Mattei) la banana conosce altro utilizzo: sostituisce il "pezzo di fagiano" inghiottito da Leporello. Potrebbe anche essere uno spiritoso qui pro quo, ma troppo è lo stridore col libretto.

Pignolerie a parte, Brook costruisce spettacoli diversi per le due compagnie (migliore la seconda, anche se preferibili il Leporello e il don Ottavio della prima). Ne è influenzata anche l'esecuzione. Il recitativo di donna Anna che racconta l'aggressione subita, nel primo allestimento viene bruciato in isterica velocità, nell'altro è lento, drammatico, ambiguo. La differenza più appariscente è tuttavia in don Giovanni, quello di Scaltriti pare un guappo di provincia con modi da firmatario di assegni a vuoto, quello di Mattei un bambinone non cresciuto con in testa solo quella cosa lì. Emblematiche le due versioni dell'ultima scena. Nel primo spettacolo don Giovanni defunto, presente insieme col Commendatore, viene sbeffeggiato dai vivi che gli cantano sul muso "l'antichissima canzon" e quindi escluso dal gruppetto. Nel secondo don Giovanni, che pure ha uno sguardo affettuoso per Elvira e la ricongiunta coppia di Zerlina e Masetto, a quel canto se ne va infastidito lasciando quasi intendere che giudica i vivi dei cialtroni. Quasi fossero loro i veri morti. Lo straordinario lavoro

di Brook va davvero centellinato e, per goderlo appieno, assaporato con entrambe le compagnie. Una sola cosa spiace: che in tutta questa straordinaria operazione il protagonista abbia perso gran parte della sua grandezza. Stefano Jacini





TEATRO DI PISA

PROSA

1999

DANZA

DOLCEAMARO: L'ANATRA AL-
L'ARANCIA • TARTUFO O
L'IMPOSTORE • UN'ARIA DI FAMI-
GLIA • RUMORI FUORI SCENA ■
SCARROZZANTI E DONNE DI
DOLORI: EDIPUS • CLEOPATRA
• DUE LAI ■ **PASSIONI DI TE-**
STA, PASSIONI DI CUORE:
BUENOS AIRES TANGO • UN'AL-
TRA STORIA • HOLLYWOOD •
RICCARDO III ■ **BENEDETTI**
TOSCANI: CATERINA DEI MEDICI
• GALLINA VECCHIA • BENVENUTI
IN CASA GORI • COME NAUFRA-
GHI IN UN MARE DI CITTA ■ **IL**
TEATRO NECESSARIO: TEA-
TRO-NO • LA MORTE DI GIULIO
CESARE • KOHLHAAS • OLIVETTI
• BARBONI

ENSEMBLE DI MICHA VAN
HOECKE / PIERROT LUNAIRE •
RAFFAELLA GIORDANO / LA
NOTTE TRASFIGURATA •
JULIO BOCCA • ATERBALLETO
• CARLA FRACCI / L'HEURE
EXQUISE • BALLETO DI
TOSCANA

ALLE ORIGINI DELLA
DANZA: DALL'INDIA
AL MEDITERRANEO
RAGA NATYA TALA
PUDEUR ET INSOLENCIE
TAMMURRIATA E
TAMMURRIANTI
IL MINOTAURO INFRANTO

per informazioni su programmi e biglietti
Teatro di Pisa tel. 050.941111 • <http://www.teatrodipisa.pi.it>

PRIMA DEL TEATRO

Scuola Europea per l'Arte dell'Attore

PER RICEVERE IL BANDO E IL PROGRAMMA DETTAGLIATO
(USCITA PREVISTA: FEBBRAIO/MARZO)
tel. 050.9411104 - 941154 - 951135 - 941152
e-mail: primateatro@teatrodipisa.pi.it / pressoff@teatrodipisa.pi.it

TEATRO SCIENTIFICO

organismo stabile di produzione e di esercizio teatrale
via T. Da Vico, 9 - 37123 Verona
Tel./ fax uff.: 045/913261

Stagione 1998 - 1999

ISABELLA COMICA GELOSA

(dal canovaccio di Flaminio Scala)

testo e regia di Ezio Maria Caserta
con Isabella Caserta e Roberto Vandelli
messinscena di Jana Balkan

nuova produzione

LA PESTE

di Fra' Benedetto Cinquanta
con Isabella Caserta e Roberto Vandelli
regia di Tonino Pulci
nuova produzione

IL VOLTO VELATO

di Mariela Boggio
con Isabella Caserta
regia di Walter Manfrè
nuova produzione

riprese:

LA GASTALDA di Carlo Goldoni
ALTRE STORIE di Ezio Maria Caserta
CONVERSIONE DI MARIA MADDALENA
E RESURREZIONE DI LAZZARO di Ezio Maria Caserta



BPV formula

Base £. 9.000

Comprende: • operazioni in numero illimitato, spese di tenuta conto, assegni, estratti conto • la carta Bonicomat Cirrus Maestro o Visa-Electron, la domiciliazione utenze • il servizio di banca telefonica BPVoice. In più la variante Base Su misura vi permette di personalizzare il conto e il costo con servizi aggiuntivi.

Plus £. 14.000

Comprende, oltre ai servizi inclusi nella versione Base, anche: • la Cartasì • l'assicurazione infortuni - furto - tutela giudiziaria • i servizi Medico noster, Casa noproblem, Expert noster, Service noster • agevolazioni sul prestito personale Pronto e il mutuo CasaMia • offerte viaggio a condizioni di favore • sconti su abbonamenti a riviste. In più la variante Plus Su misura vi permette di personalizzare il conto e il costo con servizi aggiuntivi.

Valor £. 30.000

Comprende, oltre ai servizi inclusi nella versione Plus, anche: • la Cartasì Oro (in sostituzione della Cartasì base) • il deposito titoli • il servizio BPWeb • i servizi Auto noproblem, Noleggio auto e Viaggi on line. In più la variante Valor Su misura vi permette di personalizzare il conto e il costo con servizi aggiuntivi.

*Il conto
a canone fisso
mensile*



NOKIA

COMPAQ

A SCELTA DEL CLIENTE IN BASE AI MODELLI DISPONIBILI

Per maggiori informazioni: BPVoice 167-024.024
Internet www.bpv.it - Sportelli della Banca

Ricorso o risoluzione prima di 6 mesi dalla data di adesione a BP formula
Base £. 45.000, a BP formula Plus £. 70.000, a BP formula Valor £. 120.000.
Concessione carte di credito a discrezione della Banca.



L'immagine dell'effigie sopra è un'immagine di riferimento. L'effigie reale può variare in base alle caratteristiche tecniche e alle condizioni di mercato. Per maggiori informazioni, consultare il sito internet della Banca Popolare di Verona.



Invito a cena con rivoluzione

Fra utopia e cinismo
della storia un
ritratto ai limiti
della "maniera"
del nostro secolo
travagliato

di Massimo Marino

MYTHOS. Rituale per il secolo breve, basato su poesie di Henrik Nordbrandt e testi dell'Odin Teatret. Drammaturgia e regia di Eugenio Barba. Spazio scenico e costumi dell'Odin Teatret.

Musiche: canzoni politiche e popolari rielaborate dall'Odin Teatret. Con Kai Bredholt, Roberta Carreri, Jan Ferslev, Tage Larsen, Iben Nagel Rasmussen, Julia Varley, Torgeir Wethal, Frans Winther. Prod. Odin Teatret Nordisk Teaterlaboratorium.

Un gruppo di uomini e donne, in un clima sottilmente decrepito e astioso, attende a una tavola decorata con foglie autunnali un commensale cui è riservato un posto speciale, perché ha lottato ed è caduto. Ma questo invitato è più di una persona, rappresenta la Rivoluzione, secondo Barba il grande mito del Novecento, che rimarrà sepolto con le spoglie del secolo "breve", iniziato con la rivoluzione bolscevica e franato con il muro di Berlino. Si manifesta sulle note dell'*Internazionale* sotto le spoglie di un giovane energico, subito deriso e sovrastato dal coro, che intonando motivetti fuori moda trasforma il banchetto in funerale e l'ospite in cadavere. Tra suoni discordanti il lungo spazio tra due gradinate di pubblico diventa un sentiero di ghiaia dagli acidi riflessi verdastri.

I personaggi ritornano in nuovi abiti fantastici e barbarici come figure del mito greco, fissate nel dolore o nel delitto, nell'astuzia politica o nella ripetizione senza tempo del tormento: Medea, Cassandra, Dedalo, Orfeo, Sisifo, Edipo, Odisseo. Le parole che pronunciano sono adattate ai loro eccessi da versi di Henrik Nordbrandt, poeta danese della solitudine e della lacerazione interiore. I corpi, come sempre negli spettacoli dell'Odin, sono tesi allo spasimo e bastano atti molto semplici per scatenare cortocircuiti con le scarse frasi, evocando interi mondi. Grande rilievo assurgono allora le mani rosse di sangue di una Medea contorta nel rimorso; lo sguardo fisso di un Edipo con elmo cornuto che improvvisamente brandisce con antica forza il bastone su cui si sorreggeva; le ali che un Dedalo femminile e pesante srotola ripetendo il folle volo del figlio contro il sole... Le tracce di ogni storia, di ogni passaggio vengono cancellate dal crepitante sentiero da un infaticabile Sisifo.

Intorno a questo mondo fissato dove il Mito incarna il Crimine, la Violenza, il rassegnato cinismo della storia, riappare il rivoluzionario in marcia incessante. Accenna canzoni di lotta su un organetto; è guidato da una fiammella che protegge dai venti contrari. Anche qui il materiale di partenza è rielaborato, il ricordo della lunghissima marcia nella foresta brasiliana di una colonia dell'esercito ribelle alla corruzione del potere

è ridotto più che ad archetipo a stereotipo, esplicitato solo nelle note di sala.

Lo spettacolo, coerente allo "stile Odin" fino alla cristallizzazione nella maniera, salta dal raggelamento concettuale al colpo ad effetto, di facile presa emotiva, accumulando lusinghe e minacce delle sirene di una realtà feroce e prosaica contro la tenacia dell'utopia. Centinaia di piccole mani tagliate, emblema di «un millennio di umanità mutilata», invadono ripetutamente la scena; il giovane combattente finirà squartato e le sue ceneri saranno spazzate via. Alla fine forse si ricomincia, nel nostro faticoso presente. Tutto sfuma nel vuoto dello spazio baluginante tra due sipari di nebbia, dove riecheggiano tutte le domande sul secolo trascorso e su un modo di fare teatro che suscita più questioni che certezze. Con le luci riemergeranno i volti degli spettatori, indecisi se applaudire o tacere e uscire, come dopo un rito un po' consunto.

Tuttobarba

Una laurea honoris causa per il pugliese di Holstebro

Bologna ha celebrato l'Odin Teatret e il suo fondatore e regista, Eugenio Barba, dedicando loro una manifestazione durata tutto il mese di novembre, organizzata dal settore cultura del Comune nell'ambito delle iniziative per Bologna capitale europea della cultura nel Duemila. Prosegue così il progetto dedicato ai maestri viventi del teatro, che l'anno scorso ha fatto incontrare le ultime sperimentazioni di Grotowski. L'Università ha conferito la laurea *honoris causa* in Discipline dello Spettacolo a Barba, autore di spettacoli ormai storici come *Ferai*,

Min Fars Hus, *Le ceneri di Brecht*, riconoscendo il suo impegno di ricerca sull'arte dell'attore e sull'antropologia del teatro, nonché la sua attività di suscitatore di energie del teatro emarginato, chiamate a raccolta sotto l'etichetta di "terzo teatro". All'Arena del Sole ha debuttato, in prima nazionale, il nuovo spettacolo *Mythos*. Nello stesso teatro e presso il Teatro Ridotto sono stati presentati tutti i lavori dell'Odin attualmente in repertorio, *Dentro lo scheletro della balena*, il "balletto" grottesco *Ode al progresso*, *Le farfalle di Dona Musica* e le dimostrazioni di lavoro degli attori Roberta Carrieri, Julia Varley, Torgeir Wethal. Docenti universitari hanno introdotto alcuni video che entrano nell'officina della composizione drammaturgica e del lavoro dell'attore-danzatore nell'Odin, che illustrano la vocazione politica di questa *troupe* e la sua ricerca sui possibili scambi tra teatro orientale e occidentale. Barba ha tenuto un seminario e varie conferenze. Cosa lascia una rassegna così ampia, che ha ricostruito la complessità di relazioni, di riflessioni e pratiche di pedagogia e di creazione teatrale di questa compagnia? L'Odin appare sempre di più come un monumento di se stesso; i suoi attori tendono sempre di più a ripetersi. Il passaggio di un teatro che è stato molto importante, perché sempre in grado di spiazzare la realtà storica, politica, individuale, assume ormai solo un valore di testimonianza storica, intinta di nostalgia. Un po' poco per una città che già varie volte ha incontrato questa compagine in passato, per una Bologna dove sono rarissimi i passaggi dei nuovi maestri della scena. M.M.

Il giovane Eugenio alle "13 file"

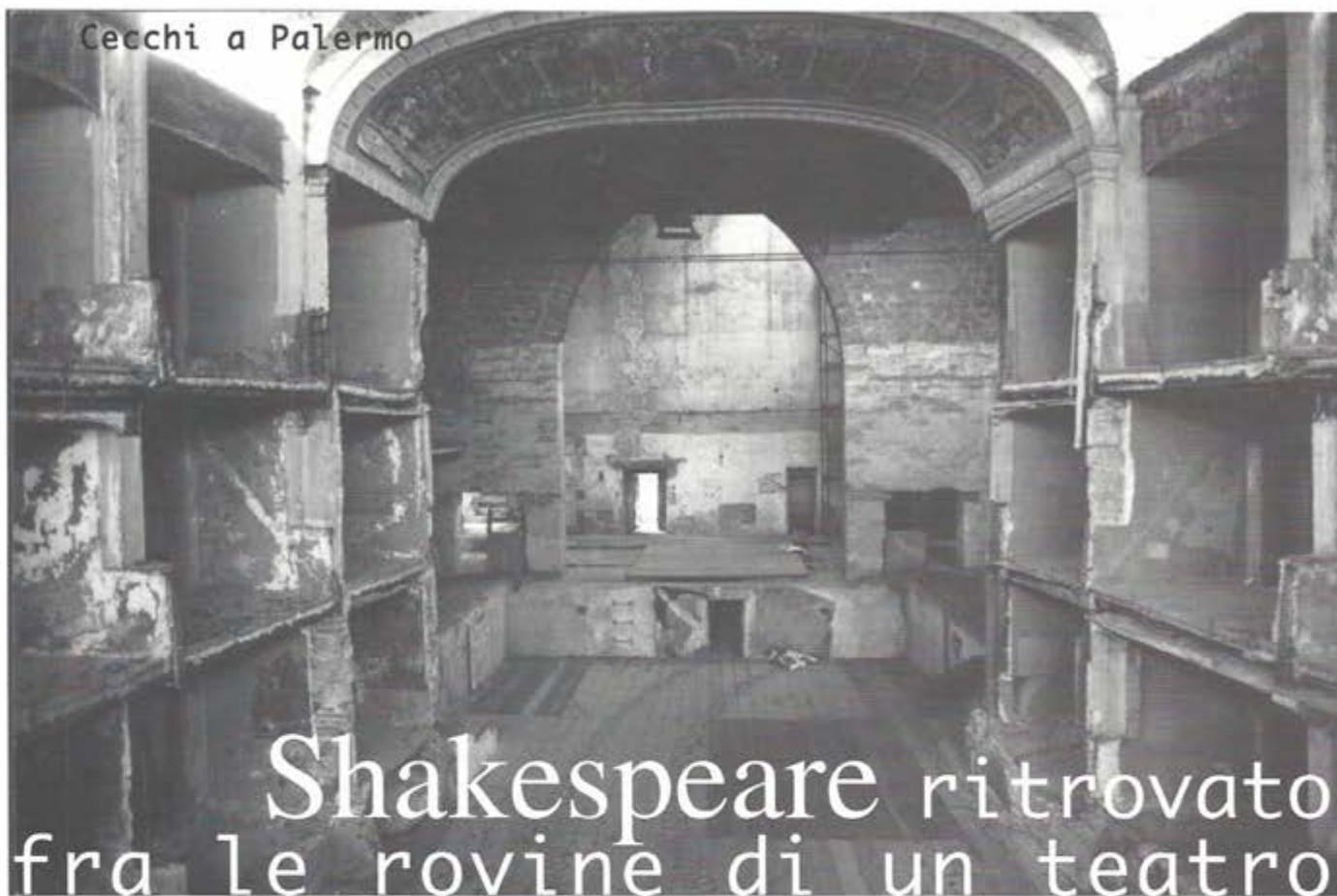
Eugenio Barba, *La terra di cenere e diamanti. Il mio apprendistato in Polonia* (seguito da 26 lettere di Jerzy Grotowski a Eugenio Barba). Bologna, Il Mulino, 1998, pagg. 219, lire 28.000.

Teatro come lavoro quotidiano, che connette l'esercizio fisico con la ricerca di una via spirituale, da attingere attraverso la trasformazione qualitativa dell'energia. Drammaturgia come trama di polarità, tra spettatore e spazio teatrale radicalmente reinventato, tra corpo e testo, tra archetipo e situazione storica e quotidiana: «dialettica di apoteosi e derisione». La ricerca profonda su se stessi e sulla propria posizione nel mondo. Questo libro racconta insieme i fondamenti di una delle grandi eresie teatrali del Novecento, quella di Grotowski, e l'apprendistato teatrale di Eugenio Barba, che fu al fianco del regista polacco dal 1962 al 1964. In origine ci sono ventisei lettere di Grotowski risalenti agli anni Sessanta, ritrovate da Barba nella sua biblioteca qualche anno fa. Barba, giovane inquieto, approda nella Polonia comunista negli anni delle promesse di rinnovamento di Gomulka. Si trova in un clima grigio, burocratico e di sospetto, nel quale bisogna stare attenti a come si parla. Ma incontra l'avamposto sperimentale del "Teatro delle 13 file" di Grotowski. Il volume racconta quegli anni, per poi far parlare direttamente le lettere. Dalla avvincente narrazione e dalle missive del maestro all'allievo viene restituito un clima oltre che un modo di fare teatro, le tensioni, le indignazioni e le speranze di un'epoca che sembra lontanissima. Si ricostruisce anche il maturare della vocazione teatrale di Barba, che via via deborda occupando sempre di più la scena, con il suo attivismo per far conoscere il lavoro del maestro, fino alla fondazione e ai primi passi del suo proprio teatro. La narrazione si interrompe più o meno alla fine degli anni Sessanta, quando Grotowski abbandona la rappresentazione per percorrere altri sentieri. E l'Odin si erge, nella ricostruzione decisamente "odinocentrica" del regista pugliese, come erede di quell'inquietudine di ricerca. M. M.



A pag. 12 la compagnia di *Mythos*: Jan Fensky, Iben Nagel Rasmussen, Tage Larsen, Julia Varley, Torgeir Wethal (foto: Jan Rütz); in basso, Eugenio Barba guida il training dell'attore colombiano Juan Monsalve all'ISTA di Bonn (1980).

Cecchi a Palermo



Shakespeare ritrovato fra le rovine di un teatro

di Antonio Calbi

Da una parte due saracinesche tirate su a scoprire un piccolo atrio che a tutto fa pensare tranne che al disimpegno di un teatro. Dall'altra parte della strada un paio di ragazzini, di quelli con la faccetta furba che popolano le strade da Roma in giù, che paiono adulti rimpiccioliti o bambini dalla crescita accelerata: «dammi cinquecento lire che ti guardo il motore», chiedono secchi e perentori, con un mazzo di cartoline del progetto in mano, ai capannelli di persone che aspettano. Accade così ogni sera, da quando Carlo Cecchi è sbarcato a Palermo, trascinandosi dietro parole e suggestioni di Sir William

Shakespeare, trasformando un rudere di teatro all'italiana in un Globe palermitano; trasferendo senza tanti complimenti i modi, i sapori, il senso del teatro elisabettiano di là del Tamigi, nel centro del Mediterraneo, in piena Kalsa, uno dei più antichi e diroccati quartieri del capoluogo siciliano. A Londra il Globe lo si è ricostruito con gli stessi materiali e le stesse tecniche di quattrocento anni fa; a Palermo lo si ritrova quasi per caso - fra facciate di palazzi che racchiudono il vuoto, voragini che sembrano ricordi di bombardamenti, muri puntellati e finestre murate - e in modo ancor più attuale e

potente, perché è possibile ricostruire un teatro distrutto anche senza mattoni e calce, ma semplicemente facendolo rivivere attraverso il teatro vivo, facendolo abitare da storie, attori e spettatori. Accade da tre anni, quando sul finire dell'estate la maceria di quello che fu il Teatro Garibaldi si mette a festa come fosse la Scala, ma senza lustrini e strascichi, facendosi bastare l'aria dell'evento autentico che emana senza fare alcuno sforzo.

Foyer a cielo aperto

Con *Misura per misura* l'attore-regista conclude felicemente il progetto iniziato tre anni fa con *Amleto*, e proseguito con il *Sogno d'una notte di mezza estate*

Se i ragazzini si sono inventati un mestiere - quello del guardiano di motori per l'appunto, all'interno del rudere - nel più insolito foyer che si possa immaginare, sorta di cortiletto a cielo aperto in parte ancora

invaso dalle piante e sul quale si affacciano finestre e balconi delle case, qualcun altro si è inventato un chiosco con qualche tavolinetto e sedie da sagra di paese qua e là. Gli spettatori sono arrivati un po' da tutta la penisola, e lo scorso settembre sono calati anche da mezza Europa - francesi in testa, pronti ad esportare l'intera trilogia - per partecipare a uno dei più interessanti eventi teatrali degli ultimi anni, e non solo: *Shakespeare al Teatro Garibaldi*, il progetto di Carlo Cecchi e Matteo Bavera, sostenuto dalla Città di Palermo, dal suo assessorato alla Cultura in sinergia con altri tre settori del governo cittadino presieduto da Leoluca Orlando; realizzato in collaborazione con il Teatro Biondo - lo stabile di Palermo - e da quest'anno promosso a progetto speciale dal Dipartimento dello Spettacolo.

Tutto è cominciato nel 1996, con *Amleto*, già affrontato da Cecchi anni prima, in due edizioni (sempre con la traduzione di Garboli) in cui il regista si calava pure nei panni del protagonista. Questa volta si parte da un seminario a cui prendono parte giovani attori della città e qualche fedelissimo del regista. La scelta di Shakespeare e di *Amleto* avviene proprio all'interno di quel laboratorio. Formare un gruppo di giovani leve al mestiere del teatro, attraverso l'esperienza diretta della scena è la prima sfida. Far rivivere quel che resta del Teatro Garibaldi, e così facendo recuperare un pezzo di Palermo, è questa l'altra sfida ancora più grande. Entrambe vinte, già nell'immediato ma in modo ancor più evidente a trilogia conclusa.

Prima con i Cantieri Culturali della Zisa, poi con la Chiesa di Santa Maria dello Spasimo, a seguire il Garibaldi, e poi ancora il Teatro Massimo: luoghi recuperati, nodi di intervento su una città derelitta, che solo nel 1993, all'indomani dell'acme raggiunto dalla barbarie mafiosa con gli attentati a Falcone e Borsellino, ha cominciato a recuperare a ritmo serrato e in modo tangibile pace e dignità.

Rumori del sud

L'esito globale del progetto travalica dun-

que il valore estetico dei suoi tre tasselli, di cui si è già scritto: da *Amleto* a *Misura per misura* passando per *Sogno* come intermezzo, da una tragedia assoluta della Storia e dell'Individuo al dramma etico, a una commedia nera con lieto fine, alle scanzonature fiabesche di una notte d'estate. Tutti e tre i testi hanno ritrovato a Palermo una loro aura precipua, con gli echi della città che penetrano al Garibaldi e negli spettacoli, che a loro volta dilagano per l'antico centro, crogiuolo di culture, in uno scambio che è raro rendere concreto a teatro. Gli spettacoli cominciano all'imbrunire, con il pubblico assiepato su una ripida gradinata. La luce naturale entra dalle finestre e dalle lunette sfondate del loggione. Le città del Sud hanno un suono che è a volte rumore assordante, a volte canto, ma un suono, un soffio o una voce, sempre presente anche nel silenzio. I loro

rumori s'intrecciano agli spettacoli, ne diventano il sottofondo delle trame. Un teatro fatto di semplicità e naturalezza che è un punto di approdo, come per certe magie, nell'essenzialità di mezzi, a cui ci ha abituato Peter Brook.

Si respira l'impegno dell'intera compagnia cresciuta nei tre anni, e che attorno a un nucleo fisso di attori ha visto ruotare un gruppo allargato di presenze. Un impegno scevro di qualsiasi seriosità: ci si diverte insieme, pubblico e attori, grazie a quel margine che Cecchi mantiene aperto nei suoi spettacoli, permettendo piccole variazioni, improvvisazioni controllate ma sussultanti.

Inaugurato dall'Eroe dei Due Mondi all'indomani dell'Unità e chiuso dopo un secolo di vita, il Garibaldi nei trent'anni successivi è stato corroso dal tempo e dall'incuria, spogliato dalla gente del quartiere di arredi e materiali fino a ritrovarsi

Valerio Binasco

Con Amleto sono uscito dal labirinto della paura

Gli attori, come tutti gli artisti, hanno una forte tendenza a sfuggirsi, a non accettarsi per quel che sono - dice Valerio Binasco che, anche grazie a questa trilogia, quest'anno ha ricevuto il Premio Ubu come nuovo attore -. Questo progetto, e in particolare *Amleto*, mi ha costretto a prendere atto di quello che sono come artista, come uomo e qual è la mia identità nel teatro. Mi ha costretto a fare un passo da adulto, verso una responsabilizzazione che non avevo ancora avuto in questo modo.

HYSTRIO - Come mai questa maturazione è scattata proprio in questo progetto?
BINASCO - Per tre elementi fondamentali. Il primo è Carlo Cecchi, che mi ha costretto a guardarmi in uno specchio terribile. Il secondo elemento è *Amleto*, che è un ordigno psicologico tremendo, perché se decidi di interpretarlo devi farti carico di quello che gli succede e se ti poni il problema primario del rapporto fra te e il personaggio, entri in un labirinto di paure. Un labirinto in cui ti perdi sia come persona sia come attore. *Amleto* è un personaggio spietato, per gli attori che gli girano intorno e per l'attore che lo deve rappresentare. Ho dovuto fare davvero silenzio dentro di me, azzerare le interferenze peggiori di un artista; ho scoperto l'umiltà del gesto di pensare di crederci, la generosità di chi a un certo punto dice «ci provo sul serio». Ed è stato terribile. La crisi l'ho superata da solo; a non dar retta alla paura mi ha costretto Cecchi. Il terzo elemento è il Teatro Garibaldi, uno spazio meraviglioso, spietato come Shakespeare stesso; non vedo per un attore quale migliore occasione possa esserci per sbarazzarsi di tutti quegli alibi che paradossalmente lo impigriscono: le luci, la scenografia... Nel "teatro problematico", nel teatro di Cecchi, nulla viene fissato se non il rapporto con quello che fai, e se matura lo fa insieme a te. Certo, c'è pure il rischio della regressione, ma è una tempesta dell'anima a cui io mi condanno volentieri. *Antonio Calbi*

ridotto a uno scheletro nudo, a una sorta di fossile senza vita, con i suoi tre ordini di palchetti senza più parapetti, con i ricordi degli antichi decori che si intravedono qua e là, fra le iscrizioni delle date delle battaglie dell'Eroe.

Lo Spettro pupo

Ogni sera si cambia titolo a rotazione, come in un vero stabile shakespeareano, come alla Royal Shakespeare Company o a Stratford-on-Avon. Si può cominciare, per fedeltà alla sequenza delle creazioni, dall'*Amleto*, con un protagonista reso da Valerio Binasco vieppiù schizzato, divorato dalla nevrosi, sofferente e fremente, e che lucidamente si smarrisce nella follia di un mondo che è una "grande bugia"; vestiti contemporanei, appropriati per ciascun personaggio, coperti da guscelli di tela grezza messi e smessi continuamente; la Gertrude di Iaia Forte con *pearcing* e sigaretta. Cecchi gioca più che mai con la finta sbracatura in cui è maestro, impegnato in più ruoli a cominciare da uno Spettro svolto alla maniera dei pupi, con la consapevolezza del gioco della recita che unisce compagnia e pubblico, mentre la tensione di questo *Amleto* sale assieme al calare del buio, in una versione diretta e immediata della tragedia, che contrae i tempi canonici della sua durata e perde qualsiasi fronzolo registico o d'attore, acquistando in sintesi comunicativa e in emozione.

Dal vuoto della scena di *Amleto* si passa ai segni visivi, sempre di Titina Maselli, del *Sogno*, nella traduzione di Patrizia Cavalli: una palla di carta di riso illuminata è la luna su un tappeto intrecciato di fronde che recita il bosco; Puck

è vestito di verde

ranocchio e guanti gialli come un fumetto di Disney; Oberon e Titania, ovvero Cecchi e Iaia Forte, sono due figure del varietà che omaggiano la tradizione napoletana (lui è in frac colorato come un Sik Sik di Eduardo o un Felice Sciosciammocca); esilarante la coppia Spiro Scimone e Francesco Sframeli qui in versione Piramo e Tisbe. Se nel precedente capitolo i palchetti erano gli spalti delle sentinelle e i luoghi di apparizione

dello Spettro, questa volta ciò che resta di quei balconcini è usato dai personaggi per giocare con le parole come a ping pong, facendo dilagare la fiaba nell'intero spazio, che riverbera di doppi, così come vuole il testo, mentre gli attori si sdoppiano a loro volta in più ruoli. Più complessa è l'operazione condotta su *Misura per misura* che chiude la trilogia, nella traduzione spedita e brillante ancora di Garboli, con ossimori e doppi sensi conti-

Iaia Forte

La ritrovata necessità di andare in scena

Affrontare per la prima volta Shakespeare attraverso Carlo Cecchi è stata l'esperienza di teatro più importante della mia vita - afferma Iaia Forte, Gertrude nell'*Amleto*, Titania nel *Sogno*, e Isabella in *Misura per misura* -; credo che per un attore il teatro di Shakespeare sia un'esperienza determinante non solo per il proprio lavoro ma per l'esistenza stessa. È stato fondamentale anche il fatto che per questo progetto gli attori si siano potuti riunire per quattro mesi l'anno, dunque per un periodo superiore a quello delle repliche stesse, questo ha permesso un lavoro di approfondimento quasi unico. E poi, siamo a Palermo. Ci sono insomma una serie di coincidenze, di elementi che fanno sì che questo sia un progetto assolutamente unico e importante. Si va in scena con il senso della necessità.

HYSTRIO - Può spiegare meglio cos'è questa "necessità"?

FORTE - Avverti che ciò che fai è necessario per te e per chi l'ascolta. È raro che si crei una comunione così forte fra attori e spettatori. Fare *Misura per misura* qui a Palermo ti fa capire non solo quanto sia contemporanea la materia di cui parli attraverso Shakespeare; c'è di più: in questo teatro, in questo quartiere, in questa città avverti una profonda necessità nell'andare in scena. Questo è un valore che va ritrovato e protetto con forza.

H. - Cosa ha rappresentato per lei l'incontro con Carlo Cecchi?

F. - È stato un incontro determinante, perché Cecchi è un vero maestro. Mi è sempre più difficile immaginare una figura di regista staccato dall'attore. Cecchi è un regista-attore che stimola continuamente la creatività degli attori. Cecchi studia, analizza, approfondisce molto, ma non arriva alle prove con un piano di regia già stabilito, ma parte dagli elementi concreti che sono in campo, dalle improvvisazioni degli attori. In realtà è un maestro perché ti insegna che il maestro è anche dentro di te.

H. - Qual è stato il rapporto con la città?

F. - Palermo è una città potenziatrice, che amplifica tutto: gli odori, i colori, gli umori. È una città che ha un'energia che ti altera, che amplifica tutte le percezioni sensoriali. E questo è molto shakespeareano. Credo che la politica culturale di questa città sia davvero strepitosa. Una trilogia come questa è un caso unico in Europa e la città ha compreso il suo valore. Il fatto straordinario, poi, è abitare un teatro che è una maceria: comprendi che lo spettacolo dipende solo dalla tua energia. Recitiamo senza alcuna protezione, alla luce del giorno. Tutto si regge sulle energie di noi attori. *Antonio Calbi*

A pag. 14, in apertura, il Teatro Garibaldi di Palermo; in questa pag., attrice Iaia Forte.



nui e scoppiettante nelle parti comiche. Nella definizione dello spazio subentra Sergio Tramonti che resta però fedele alla Maselli nell'utilizzo discreto dell'eccezionale cornice, aggiungendo soltanto qualche panca, delle grate e un tappeto scuro. I temi sono potenti, e sono sottoposti a una naturale amplificazione da una città

come Palermo: si dibatte del dilemma della scelta fra bene e male, fra condanna e perdono, fra giustizia delle regole e giustizia della verità, fra amore vero e amore fisico estorto sotto ricatto; di vuoti di potere, di violenze che chiamano altre violenze, di corruzione; di «sangue caldo dell'amore e polso di ghiaccio del calcolo

politico», si rivendica il diritto ai sentimenti... Con un Cecchi in stato di grazia, tutto pieno di quei modi, sguardi, gesti, pause, vezzi e tic, che ne fanno uno dei più grandi attori del teatro contemporaneo. Fautore di un teatro diretto e immediato, intelligente e spassoso, che titilla le coscienze e sommuove le emozioni. ■

parla l'assessore

La CULTURA riscatta Palermo

Il bilancio di questo progetto credo sia uno dei più interessanti e più "in attivo" della città di Palermo in questo momento - esordisce Francesco Giambone, assessore alla Cultura del Comune di Palermo -.

Due gli elementi principali. Il primo è quello della formula della "residenza", in questo caso triennale; il secondo elemento è il luogo per il quale è stata pensata questa trilogia: un teatro ubicato in una parte degradata del centro storico della città, in un quartiere ad alta densità mafiosa. In questo quartiere abbiamo avviato un lavoro di recupero attraverso la riapertura della Chiesa dello Spasimo che è diventata immediatamente il simbolo della rinascita di Palermo; un lavoro potenziato dalla riapertura del Teatro Garibaldi e da quello che vi ha realizzato Carlo Cecchi. Accanto ai Cantieri Culturali della Zisa, al Teatro Massimo riaperto da poco, il Garibaldi rappresenta uno degli esperimenti di investimento sulla cultura che ha un tangibile e immediato effetto di riqualificazione di un pezzo della città. Per esempio di fronte al Massimo è stato riaperto un albergo molto bello e che oggi si chiama Massimo Plaza Hotel, ma che un tempo era un albergo a ore. E lo stesso accade per i Cantieri della Zisa, seppur non hanno lo stesso legame con la borghesia cittadina: la proprietaria di un piccolo bar mi ha detto che l'apertura dei Cantieri è stata per lei la salvezza perché stava per chiudere. L'albergo che si trasforma, il bar che sopravvive, il baretto del Garibaldi, è abbastanza ovvio che abbiano modificato la loro attività da illegale a legale.

Manifestazioni come queste, come "Palermo di Scena" che dura più di cinquanta giorni con spettacoli tutte le sere in tre, quattro luoghi diversi, creano occupazione e indotto in termini non secondari. È questo che alla fine ci ha convinti a continuare con risorse adeguate un investimento sulla cultura. L'investimento nel 1997 è stato di 51 miliardi; nonostante i tagli drammatici, l'investimento del 1998 è stata comunque di 34 miliardi.

Palermo ha dunque fatto uno sforzo molto grande e non è tornata indietro.

HYSTRIO - Quali sono i motivi alla base della scelta della "residenza" come strumento di una politica culturale nuova?

GIAMBONE - Uno molto importante è quello di poter offrire alla città la possibilità di entrare in contatto con realtà esterne di alto livello: oggi è il caso di Cecchi, prima è stato quello di Thierry Salmon e di Virgilio Sieni. Artisti che a loro volta hanno raccolto dalla città una serie di stimoli che li hanno mutati. Penso poi che in questo momento le città rappresentino, nel nostro paese, i luoghi privilegiati dove far nascere e sviluppare al meglio progetti di questo tipo.

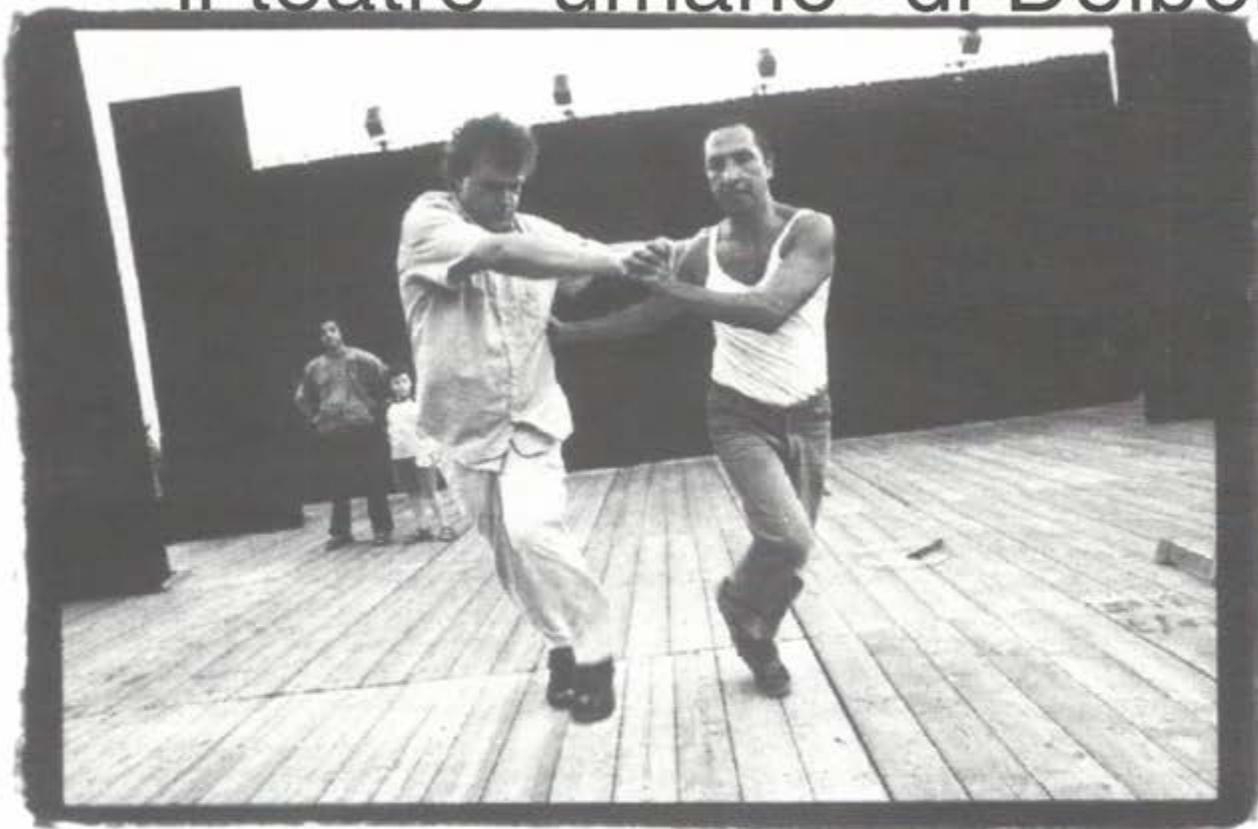
H. - Periodi di prova adeguati, un forte legame con il luogo, la stabilità di una compagnia: elementi necessari a un teatro di ricerca e di qualità e sui quali si dibatte da anni. Come si pone il "caso" Palermo nel panorama nazionale?

G. - Non posso negare di provare una soddisfazione personale, non foss'altro perché tante realtà importanti del paese si sono concentrate su Palermo e l'hanno considerata un terreno fertile, dopo anni in cui la città è stata mortificata. L'elemento di soddisfazione maggiore è proprio quello di vedere come la città sia capace di riscattarsi. Riguardo al panorama nazionale considero Palermo non certamente un'isola felice ma un'esperienza pilota. Per esempio il progetto "Shakespeare al Teatro Garibaldi" fa riflettere sulle capacità dei teatri stabili di realizzare progetti simili, come prevede la nuova legge; credo, invece, che sia più facile che queste operazioni si sviluppino al di fuori dei teatri.

H. - Qual è stato lo scambio, secondo lei, fra Palermo e Shakespeare in questo progetto?

G. - Credo che lo scambio tra Shakespeare e Palermo, e viceversa, sia avvenuto sull'elemento del potere. Da questo punto di vista *Misura per misura* è agghiacciante, anche in riferimento a certe vicende di questa città; *Amleto* è altrettanto forte. Cecchi ha fatto in modo che questo scambio fra la città e Shakespeare si concretizzasse. Per il quartiere ha avuto un effetto quasi catartico. *Antonio Calbi*

Scopre i **nervi** alla realtà il teatro "umano" di Delbono



di Anna Ceravolo

Pippo Delbono: il suo metodo di lavoro, i suoi straordinari attori, i suoi progetti. L'abbiamo incontrato all'indomani del debutto in stagione di *Guerra*.

HYSTRIO - *Nei suoi lavori trovo esplicitati gli stimoli iniziali, i punti di partenza, mentre come riesca poi a comporre i quadri di sonorità e di immagini che costituiscono i suoi spettacoli è un mistero. Volevo sapere del suo procedimento di lavoro.*

DELBONO - Il mio processo di lavoro è piuttosto anomalo. Quando inizio a progettare uno spettacolo non ho un'idea, un fine preciso, invece delle suggestioni non ancora ben delineate. All'inizio, quindi, il lavoro creativo è assolutamente aperto. Lancio degli stimoli ai ragazzi e loro esprimono ciò che sentono di importante in quel momento. E allora io sto lì, da buon osservatore, scrivo tutto, annoto tutto, senza pormi nemmeno il problema di formulare un giudizio su quello che vedo. Mi piace dapprima vivere la dimensione del recepire, e quindi scrivo e scrivo. All'inizio quanto emerge dal lavoro sembra privo di un legame logico al suo interno. Ma mi metto a seguire ciò che mi pare abbia un valore, che sia straordinario, straordinario nel senso che mi mette

nella condizione di non capire. Ciò che è pieno di contrasti, che mi colpisce, che mi inquieta. E poi si tratta, con quanto è emerso, di formare una composizione. Ci vuole molto tempo. Sono molto, molto attento al ritmo, entro quasi nel ruolo di un direttore d'orchestra. Il messaggio, ancora, non è così definito, ma io sento, se ogni parola è giusta, è proprio quella che deve essere, sento se ogni gesto, ogni ritmo, ogni musica che attacca sono giusti.

H. - *Quindi segue soprattutto il suo istinto...*

D. - Sicuramente. In una prima fase raccolgo tantissimi spunti: musiche, voci, storie, testi, leggo molto e moltissimo, di questo materiale, lo scarto. Poi inizio a collegare dei fili per costruirne una composizione, ma spesso, solo a spettacolo allestito riesco a capire il senso delle mie associazioni. Forse io dovevo fare il direttore d'orchestra... Per esempio, un'esperienza per me fondamentale è stata la musica di Frank Zappa, un compositore che univa generi diversi, anche apparentemente non in armonia tra loro. Il mio fare regia è molto vicino a quest'esperienza. Sicuramente non sono un intellettuale, non sono uno che vuole dire dei messaggi chiari, no. Mi piace che alla fine lo spettacolo sorprenda anche me.

H. - A proposito degli attori con cui ha scelto di lavorare, alcuni portatori di handicap. Non pensa che questa situazione sposti l'attenzione del pubblico e della critica sull'aspetto umano piuttosto che su quello artistico?

D. - È un rischio. Quello che io comunque perseguo, da tanti anni, è la ricerca di un linguaggio teatrale. Ci sono delle persone nel mio gruppo - per come io intendo il teatro - che arrivano ad essere straordinarie più velocemente, non so come dire. Lo vedo quando chiedo delle improvvisazioni. Gianluca: non tutto quello che fa, ma quasi tutto quello che fa mi sembra straordinario, nel senso che mi inquieta, che mi emoziona, che mi commuove, che contiene tante contraddizioni e, quindi, è altamente poetico. Bobò anche: può stare seduto su una seggiola, fumare una sigaretta e io posso stare a guardarlo per cinque minuti. Nel suo fumare una sigaretta c'è come una danza, fatta di piccoli stop, di piccoli sguardi. Con un altro attore io ci dovrei lavorare moltissimo, ma è a quello che voglio arrivare. Per me loro sono veramente dei maestri. Io la parola handicap non so nemmeno cosa sia. Chiaro che Bobò, se prende un mazzo di fiori e cammina con la sua eleganza, con il suo sguardo, è veramente comunicativo; certo che l'aspetto umano emerge. Ma l'umanità dovrebbe essere mostrata da ogni attore. L'attore che sulla scena non mostra un po' di anima, non interessa. Allora questi attori che sono sulla scena quasi casualmente diventano figure trainanti per gli altri, perché questi ultimi, per stare al loro livello, devono sforzarsi di più.

Una sera una signora mi ha detto: «Bobò deve cantare l'Ave Maria, che la canta benissimo». Ma Bobò, non la sa cantare, l'Ave Maria. Questo è un modo borghese di considerare queste persone. Bobò è geniale, quando lo si segue nella sua genialità. E io li devo seguire, io non impongo loro di fare delle cose. E se un giorno Bobò si mette un vestito da Pierrot e questo vestito diventa bellissimo, io nello spettacolo farò di tutto perché io indossi. E dicendo bello intendo che è erotico, sensuale, dolce, cioè si fa amare. Le persone quando escono dal teatro dicono «che bello Gianluca», «che bello Bobò», non dicono «poverino». È questo il senso da trasmettere. Veramente viviamo in un periodo in cui si va a teatro per rilassarsi, per non pensare, viviamo in un periodo in cui sono tutti di sinistra, tutti convinti a parole, però quando hanno vicino uno che puzza si girano dall'altra parte, un barbone, si spostano, una persona Down, preferiscono non vederla. Questo è il vero razzismo. È facile fare polemiche mentre io voglio che, con il mio teatro, queste persone risvegliano la nostra ferita, la ferita della nostra realtà. Una realtà che - solo un esempio - caccia gli extracomunitari «perché ci portano via il lavoro...», e ce ne sono tanti, fanno tutti i lavori più umili, anche in teatro, sono tutti a pulir le scale. E io voglio invece che sulla scena queste persone siano i protagonisti. Non è solamente una scelta politica, è che nel mio modo di fare teatro loro sono perfetti, loro sono dei grandi geni, non ho altre paro-

le. Per me lavorare con loro è una continua crescita. Credo che arte e umanità vadano di pari passo.

H. - Che progetti ha per il futuro?

D. - C'è in progetto un libro e una trasmissione e, naturalmente, un prossimo lavoro per la scena. Con Barboni gireremo il mondo, andremo a Cuba, in Bolivia, in Argentina... in questi viaggi vivremo incontri, esperienze. È in fondo un viaggio quello che sto facendo io con la mia compagnia. ■



In apertura, prove di scena tra Pepe Robledo e Pippo Delbono; in questa pag., in alto, l'attore e regista Delbono, in basso, Mario Martone.

teatro di Roma

MARTONE

Il dopo-Ronconi
nel segno dell'innovazione

A trentanove anni Mario Martone, artisticamente originario della Napoli di Falso Movimento prima e dei Teatri Uniti poi, è dunque arrivato a dirigere una delle istituzioni pubbliche più importanti della scena italiana. Il Teatro di Roma ha scelto per il dopo-Ronconi un artista giovane, versatile e dalle idee chiare, come si è potuto capire dalle sue prime dichiarazioni, rilasciate in Campidoglio poche ore dopo la nomina, alla presenza del sindaco Francesco Rutelli, dell'assessore alla cultura Gianni Borgna e del presidente dello stabile capitolino Walter Pedullà.

Martone si è impegnato per un fecondo patto culturale con Roma, pur senza annunciare programmi, in quanto il passaggio delle consegne avverrà durante un periodo piuttosto lungo, inoltre la stagione da poco cominciata è stata programmata da Ronconi. Ci vorranno allora alcuni mesi per capire quale sarà il nuovo volto del Teatro di Roma.

Per adesso dobbiamo accontentarci delle intenzioni. E quella principale, dichiarata dal regista napoletano, va nella direzione dell'innovazione, pur restando nel solco tracciato dal suo predecessore per ciò che riguarda il lavoro sul linguaggio teatrale. Ma i cambiamenti comunque avverranno, poiché, secondo Martone, la prosa è rimasta a forme arretrate, che non hanno saputo rinnovarsi, e gli attori non hanno raggiunto la consapevolezza di essere artisti e non manovalanza. E per un teatro d'arte che voglia essere veramente tale, risultano decisivi proprio loro, gli artefici di un lavoro collettivo. Per questo Martone ha espresso la volontà di voler continuare a collaborare con quegli attori insieme ai quali ha raggiunto interessanti risultati sul palcoscenico e nelle prove cinematografiche. Ciò non significa, però, che non ci saranno aperture per nuovi incontri. Infine la tradizione napoletana: sarà presente, ma senza essere il colore dominante della nuova scena romana. *Pierfrancesco Giannangeli*



Festival Intercity



La Ville lumière capitale toscana

Undicesima edizione del
festival di Sesto Fiorentino
diretto da Barbara Nativi -
Gli attori di Laboratorio Nove
guidati da Bigel - Flop di
Sastre: tutta colpa
dell'acustica del Nazionale -
E ancora: le ossessioni
di Lagarce, i *Ritratti*
di Cauteruccio e Lombardi
che legge Novarina

di Lia Lapini

Ogni anno una capitale del teatro diversa, da cui esporre giovani autori o registi, e con cui intrecciare magari inediti connubi scenici mistilingui. Questa la formula

vincente del Festival Intercity di Sesto Fiorentino per una meritata notorietà, non solo sul piano nazionale, e insieme per garantire visibilità e crescita artistica alla giovane compagnia, il Laboratorio Nove, diretta dalla maggiore responsabile del festival Barbara Nativi. Forte dunque di «un decennio di scoperte e di incontri con la nuova drammaturgia non solo europea» (come recitava la motivazione del Premio Ubu 1997), Intercity ha dedicato la sua undicesima edizione a Parigi, con un ricco programma di spettacoli, incontri, *mises en espace* di nuovi testi, protrattosi per oltre un mese fra settembre e ottobre, e che avrà una seconda tappa, già prevista, nel '99. Molta era l'attesa per questo Intercity Paris, che si è dislocato in vari spazi scenici fiorentini oltre alla storica sede della Limonaia di Sesto (l'abbandonato Cinema Teatro Nazionale, il Teatro alla Pergola, il Teatro Goldoni, il Teatro Studio di Scandicci), offrendo quattro nuove produzioni e tre spettacoli ospiti, oltre alla consueta ricca rassegna di letture di novità drammatiche tradotte per l'occasione (testi anche pubblicati, nel terzo volume edito in proprio, di *Intercity plays 3*, che nella seconda parte dà spazio a un ritorno a Londra con i lavori di cinque giovani drammaturghi britannici).

La memoria di Firenze

Ha inaugurato il festival con brio il regista Patrice Bigel, specializzato nel creare originali formule di teatro-danza in spettacoli nati nel corso delle prove, in presa diretta con la realtà, a partire non da un testo ma più spesso da un'idea. Con questo procedimento, lasciandosi guidare da alcuni brevi scritti di Baudrillard, Bigel ha creato per Intercity *Molte notti ci hanno divisi*, spettacolo che verrà ripreso a Parigi nel marzo del '99, sorta di diario bilingue che illustra per frammenti una Firenze fuori dalle consuete mappe turistiche, descritta andando a frugare nella memoria cittadina episodi della sua storia recente: dal passaggio della guerra, all'alluvione del 1966, alla bomba agli Uffizi, al mostro trucidatore di coppie. Il tutto rappresentato secondo i ritmi veloci di una recitazione danzata, spesso sulla cadenza frettolosa e nevrotica di piccole torme di turisti petulanti (gli attori francesi della Compagnie La Rumeur di Bigel, accanto agli italiani del Laboratorio Nove), mentre via via una folla di figuranti smonta e rimonta una scena-atelier in continuo fermento.

Inedita Duras

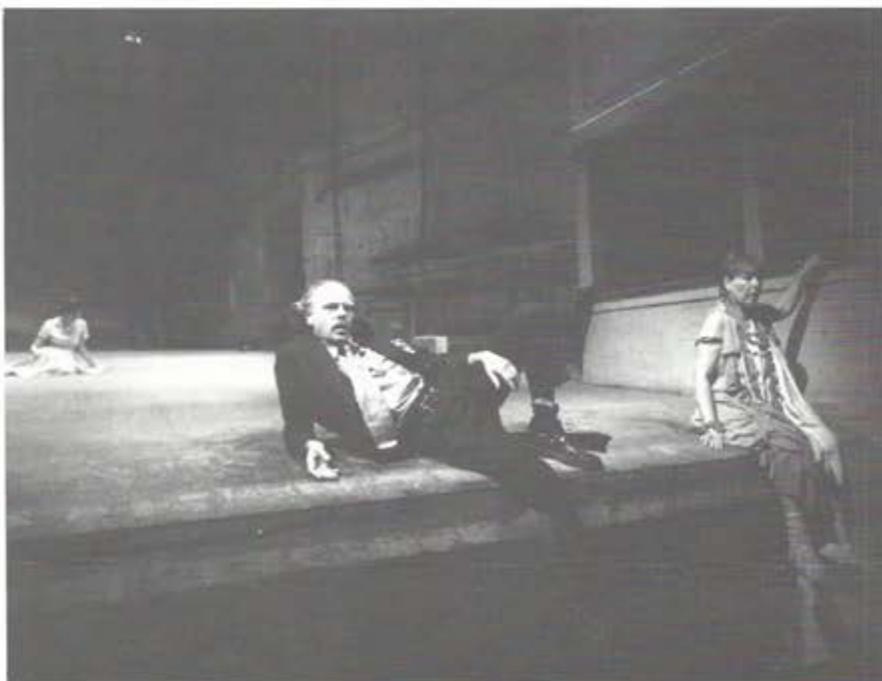
Con il suo *Acque e foreste*, atto unico di Marguerite Duras del 1963 sconosciuto in Italia, non ha mante-

nuto invece le aspettative il giovanissimo talentoso regista Jean-Baptiste Sastre: l'affascinante spazio *delabré* dello storico Teatro Nazionale, riaperto straordinariamente per l'occasione, gli si è ritorto contro, rendendo del tutto inudibile la recitazione dei tre attori (Roberto Posse, Alessandra Bedino, Marcella Ermini), costretti a dei pianissimo monocordi e inespressivi, che dovevano risultare cifra stilistica dell'inutilità del tutto suggerita dal testo.

Alla scoperta di Lagarce

Ha coinciso con la scoperta di uno dei più interessanti autori francesi degli anni Novanta la terza produzione del festival, *Le regole del saper vivere civile nella società moderna*, monologo cinicamente comico di Jean-Luc Lagarce, che Barbara Nativi ha diretto con mano sicura trovando in Simona Arrighi una *Dame* altezzosa e distaccata nello snocciolare le regole più o meno assurde del buon vivere borghese, dalla nascita al funerale. E dello stesso Lagarce, scomparso neanche quarantenne nel '95, hanno colpito anche altri due testi oratoriali e ossessivi presentati come *mises en espace*: *Ero in casa e aspettavo la pioggia* e *Il paese lontano*. Meno convincente invece la scrittura che pesca nel torbido della giovane Natacha de Pontcharra, a giudicare dal sensuale duetto tra un fotografo necrofilo e una ragazza in cerca di forti emozioni di *Ritratti fotografici: battesimi & matrimoni*, prodotto in collaborazione con la compagnia Krypton per la regia di Giancarlo Cauteruccio. Mentre in tandem con l'ETI-Festival d'Autunno '98, è risultato di grande impatto l'incontro alla Pergola con il teatro del poeta, drammaturgo e pittore Valère Novarina, con il suo mondo scenico-poetico proliferante di parole-suono e di immagini irreali, di cui ha offerto un assaggio l'impeccabile e bravissimo Sandro Lombardi, con la lettura di brani da *L'atelier volante* (appena uscito da Costa & Nolan, nella traduzione di Gioia Costa) e da altri testi. ■

In apertura, *Molte notti ci hanno divisi*, da Jean Baudrillard, regia di Patrice Bigel; in questa pag., in basso, Alessandra Bedino, Roberto Posse e Marcella Ermini in *Acque e foreste*, di Marguerite Duras, regia di Jean-Baptiste Sastre. (foto: Massimo Agus)



Addio a una (grande) attrice amica



di Ugo Ronfani

Il suo humour. La sua ironia. La sua autoironia. La sua risata che apparteneva sia alla donna che all'attrice. I suoi silenzi, gli occhi socchiusi a scrutarti. Le sue collere, di signora della scena, contro i guitti. La sua versatilità aristocratica, da Racine a Goldoni, da Wicherley a Ionesco. La sua sigaretta («Non fumi troppo Anita?»; lei alzava le spalle e tu pensavi che aveva ragione lei perché la sua voce non aveva tracce di fumo, era rimasta limpida come quella di una esordiente, conosceva i mezzotoni e i pianissimo, poteva sopranecciare all'occorrenza). Per rimettere insieme un ritratto di Anita Laurenzi - mandato in frantumi dalla morte prematura, un giorno di ottobre, dopo una malattia crudele - dovrei aggiungere: la sua cultura, condivisa con il marito Renzo, giornalista e scrittore; e la sua fedeltà verso gli amici, i compagni di lavoro, i suoi autori. In mezzo alle ombre, ai fantasmi, alle larve che si muovono nel teatro, nel mondo delle apparenze che si prolunga oltre il sipario, Anita era una persona. Questo discorso, della fedeltà, introduce un altro amaro ricordo, quello di Sandro Sequi, che se n'era andato un anno prima di lei, all'improvviso, vittima di un incidente stradale in Egitto dove l'avevano appena applaudito per una regia del *Barbiere*. Anita l'aveva affiancato - anzi era stata l'animatrice - in quella Cooperativa Teatromusica che alle soglie degli anni Ottanta e per tre anni, in una Roma teatralmente impigrata, aveva condotto una ferma battaglia per un Teatro d'Arte, osando rappresentare Metastasio e Racine, proponendo le regie sperimentali di Giorgio Marini, abbattendo le desuete barriere fra la parola recitata e il canto, la prosa e quel

melodramma di cui Sequi, nutrito di buoni studi musicali, era assiduo servitore. Quel sodalizio triennale aveva rivelato le qualità di Anita, maestra di dizione, capace di passare dal fraseggio parlato a quello musicale, una delle poche nostre attrici capaci di scandire un verso latino. Quando Sequi - la cui autorità nel campo della regia lirica era intanto cresciuta - fu chiamato alla fine dell'89 a dirigere il Centro Teatrale Bresciano (con intelligenza, equilibrio, coraggio: tanto che mi sorprende che non si sia fatto nulla, finora, per ricordarlo) Anita lo seguì; gli fu accanto negli allestimenti più impegnativi e diventò, con qualche altro fedele compagno di strada come Aldo Reggiani, tenace sostenitrice di Sandro nell'espletamento del suo non sempre facile mandato. Ed ecco Anita coinvolta in prima persona (non uso la parola primattrice: non le piaceva) nella costruzione di quell'asse fra il CTB e il teatro russo che, avviato con una lettura sottilmente aggiornata dei *Villeggianti* di Gorkij, aveva visto la presenza, a Brescia di Roman Vikiuk, araldo della *Perestroika*; eccola impegnarsi nei "difficili" testi di Groppali (*Hotel des âmes*, sui rapporti fra Rilke, la Achmatova e la Cvetaeva; poi *A mosca cieca*, sull'imprevedibile Madame de Sévigné), nella riproposta del caposcuola del formalismo russo Sklovskij con *Zoo o lettere di un amore*. Eccola, in una dozzina di ruoli a puntasecca, nell'azzeccatissimo (e sottovalutato) allestimento di *Victimes du devoir* di Ionesco e, verso la fine del mandato di Sequi, protagonista intensa e dolente di *Alf* di Kopitt e, nella parte esilarante, della zitella sorella di Plukwife, nella *Sposa di campagna* di Wicherley: un Goldoni nero del teatro della Restaurazione inglese che l'avrebbe destinata, per affinità, ad uno dei suoi ultimi grandi ruoli, quello - lodatissimo dalla critica - di Sabina, l'altra vogliosa zitella delle *Smanie della Villeggiatura*, con la regia magistrale di Castri. Se non è disdicevole accennare a cose più personali voglio alla fine aggiungere che la scomparsa di Anita ha significato, per me, la perdita di una preziosa, insostituibile collaboratrice. Era stata in *Non c'è domani* di Julien Green allestito da Sequi nella mia traduzione, la vedova affittacamere di Messina alla vigilia del terremoto; aveva interpretato un mio monologo, *L'automa di Salisburgo*, concludendo al Mercadante di Napoli le celebrazioni mozartiane e poi riprendendolo con convinta dedizione, e quando le avvisaglie del male la costrinsero ad un primo ricovero in ospedale nella Roma deserta del Ferragosto, si preparava a riprendere, per i festival d'estate prima e poi per la stagione di prosa al Litta di Milano, *La morte della Pizia* che avevo tratto dal racconto di Dürrenmatt, e che assieme a Maurizio Gueli, con la regia di Bitonti, aveva con estro impareggiabile interpretato prima al Magna Grecia di Taranto e poi al Teatro della Comunità di Roma. Già il male avanzava ma Anita, su questo nostro spettacolo, continuava a fare progetti: la mia Pizia, adesso, è scesa nella notte dell'Ade ma Anita no, Anita è viva nel ricordo di quanti - siamo molti - le hanno voluto bene. ■

Se n'è andato MINETTI re delle scene tedesche

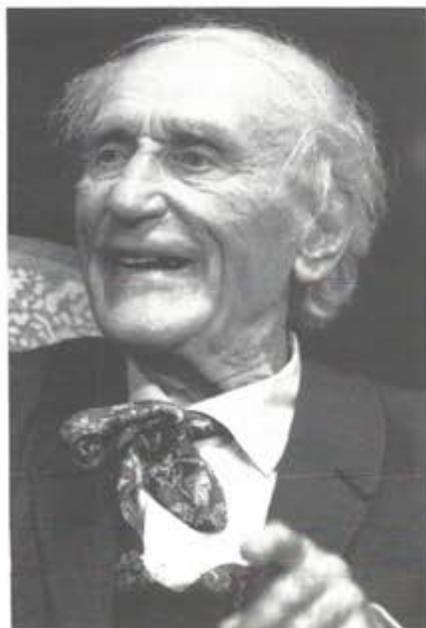
Aveva venticinque anni, Bernhard Minetti, il grande attore tedesco morto all'età di 93 anni lo scorso autunno a Berlino, quando interpretò *Amleto* al Landestheater di Darmstadt, rivelando da subito un talento fuori dell'ordinario, un puro istinto istrionico, che poi, nel corso della sua

TEATR [im] MONDO

Dizionario dello Spettacolo del '900

Fisiologia degli **ERRORI**
ovvero: dell' inutilità dell'attuale

lunguissima carriera teatrale, non avrebbe mai smentito. Era nato nel 1905 nella nordica Kiel (più tardi diverrà direttore artistico del suo teatro municipale), aveva studiato recitazione a Berlino, dove, dopo la rivelazione dell'*Amleto*, ritornerà per lavorare, sotto la guida dei registi Jurgen Fehling e Gründgens, allo Staatstheater. Qui, fino alla fine della seconda guerra mondiale si cimenta nei grandi ruoli del teatro classico in special modo di lingua tedesca come Franz nel *Masnadieri* di Schiller, Marinelli nell'*Emilia Galotti* di Lessing o Robespierre nella *Morte di Danton* di Büchner. Nella Germania del dopoguerra è già considerato uno dei migliori attori del suo tempo e si avvicina alla drammaturgia contemporanea dando voce ai personaggi di Beckett, Genet e Pirandello. L'incontro con lo scrittore siciliano avviene grazie a Giorgio Strehler che lo sceglie per la parte del mago Cotrone nei *Giganti della montagna* che allestisce nel 1958 allo Schauspielhaus di Düsseldorf. Ma negli oltre settant'anni trascorsi sulle tavole del palcoscenico, Minetti è l'attore prediletto di registi anche molto diversi fra loro come Stein, Zadek o Grüber con cui nel 1982 dà una prova altissima di intelligenza interpretativa calandosi con singolare potenza e naturalezza nel ruolo di Faust, in una messinscena (che fu molto discussa) che riduceva l'opera goethiana a soli tre personaggi. Il nome di Minetti, soprattutto negli ultimi anni, resta legato in modo particolare a quello dello scrittore austriaco Thomas Bernhard che costruì su misura del grande attore più di una pièce come *L'apparenza inganna* o *La forza dell'abitudine* e, in particolare, *Minetti* del 1987 che, per l'appunto, ha come titolo il suo stesso nome. Al centro di queste commedie ex direttori di circo, ex giocolieri, vecchi attori dimenticati che Minetti seppe interpretare con graffiante umorismo nero e con l'asciutto e quasi metafisico istrionismo cui spesso sono giunti i grandi vecchi (un nome per tutti, Salvo Randone) della scena del dopoguerra.



Alla faccia delle attese. Ventidue anni dopo la Garzantina dello Spettacolo, l'ineffabile Piero Gelli ci riprova, in tandem con Felice Cappa, con un editore forte di simili prove e di un buon consenso di pubblico, la Baldini & Castoldi. Caccio 'la centomila' (alla faccia, dicevo) ed ecco il bel tomo da divorare avido. Gli eventi, si sa, sono come un buon piatto, si può attendere molto a lungo per gustarlo. D'uopo il prologo. Ammissioni e riserve, formule e cappelli sono un cliché collaudato: ci son l'impresa da far tremare le vene e i polsi, l'azzardo coraggioso, l'infida società dello spettacolo. Fuori cinema e tivvù (c'è già il Mereghetti e, per il tubo catodico, la messe di libercoli targati Zelig), tutto l'universo mondo delle arti performative è contemplato. Impresa titanica e disperante tentativo dati, il Dizionario dovrebbe assolvere alla funzione prima per il quale è concepito: indicare un percorso critico, attendibile e selettivo, scremante quanto non si ritenga - e qui a discrezione dei curatori - necessario all'economia e alla filosofia dell'opera. E qui casca l'asino. Perché di asinerie ce ne sono. Si dica pure che la scriteriata editoria moderna non consente più la produzione di gioielli quali l'Enciclopedia damichiana, ma se l'errore diviene fisiologico, come si può vagheggiare un'emendazione? Devo forse sborsare altre cento carte per un'Errata Corrige in corso di stampa? Perché gongolare scoprendo la lodevole attività registica di Arbasino, se poi se ne inventa una per Ivo Chiesa, riducendo a dodici miserande righe la sua fondamentale opera di illuminato organizzatore teatrale. Sarà anche sgradevole misurare un'opera come un manzo, a quarti, ma in un dizionario le lunghezze sono il sale della valutazione di personaggi, fenomeni, movimenti. Si scrive di direttive pratiche, cui i compilatori si sono - solerti - attenuti. Dovevano essere ben curiose, se Bob Wilson può vantare sette colonne e mezzo a fronte delle due e mezzo di Brook e dell'una e mezzo di Bergman, se Tullio Pericoli, esordiente scenografo nel '96 con l'*Elisir d'amore*, strappa quaranta righe a Mario Ceroli, pregiatissimo artista e scenografo di numerosi spettacoli, fra cui un notevole Riccardo III ronconiano. Sarà pure arte effimera lo spettacolo, ma pure la memoria dei curatori non sta tanto in salute, se si possono scordare Elsa De Giorgi, Giorgio De Lullo, Fedele e Alessandro D'Amico, Lina Wertmüller, Ermanno Olmi, Gino Negri, Renato Castellani, Ludovico Zorzi - solo per non fare nomi. Se c'è la voce Critica, perché perdersi in vuoti preamboli di ben ventidue righe, privandoci di un più salutare approfondimento? Dov'è, poi, la voce Riviste? È di sicuro un valido criterio l'attenzione alla contemporaneità, ma perché non riunire i comici televisivi in una sola voce, invece del proliferare delle biografie dei Guzzanti, Littizzetto, Bisio e altri, a onore e gloria del loro editore? Perché la voce Striptease deve coprire tre colonne e tre quarti, con tanto di menzione ai poster di assolute nullità quali Schicchi, la più disinvolta delle Dabbraccio e Ghibli? Talora l'ossessione per l'attuale si confonde con la più esausta contingenza, come in apertura della Cronologia si menziona Girottondi Schnitzler per dedicare sei righe all'avvenente signora Cruise, che forse meriterà una menzione nel dizionario degli attori cinematografici, ma dubito rimarrà nella storia del teatro. Così vale per gli spettacoli dell'Elfo, la cui puntuale citazione sembra sintomo d'un gratuito "milanocentrismo" e per un roboante esordio giornalistico della voce Ubu, premio certo rilevante, ma non un "appuntamento irrinunciabile", a meno che di irrinunciabile non vi fosse la biografia di Franco Quadri, sotto mentite spoglie. Ma questo sarebbe uno sghignazzo da "acribiosi censori", che questo Dizionario, voce fra le troppe che ingrossano le occasioni sprecate, neppure merita. Ivan Groznoj

A pag. 22, l'attrice Anita Laurenti, in questa pag., Bernhard Minetti.

cabaret storici

In principio fu il DERBY

di Ivan Groznij Canu

«Non è Milan-Inter ma poteva nascere solo a Milano» (Francesco Salvi)

Ve lo ricordate il Derby? Io no, lo confesso. Non ero neppure nel pensiero dei miei genitori, i quali non erano neppure loro nei pensieri l'uno dell'altro, quando il celebre, storico, rimpianto cabaret di viale Monterosa, a Milano, apriva i battenti. Correva l'anno... son frasi fatte, è vero, ma il '59 era un anno davvero di corsa, fra gli americani sulla luna, la "Nuova frontiera" di Kennedy e Luther King, i trionfi del cinema italiano, prima che tutto quanto passasse sotto il feroce disincanto del Vietnam, il sogno americano s'infrangesse a Dallas e sulla luna restasse la sola impronta d'uno scarponcino. In quell'anno, Gianni e Angela Bongiovanni riadattavano un bel ristorante familiare («in stile "Gotico Lissone": perlinato alle pareti e bizzarre lampade in ferro battuto», racconta Bruno Lauzi), in una zona tipica della Milano "bene" ma poco frequentata, trasformandolo in un nightclub dove ascoltare jazz (ma anche gli echi dei Beatles), ridere e bere in un clima cordiale, informale. La coppia è rimasta nella memoria di tutti quanti, in vent'anni di esistenza, hanno attraversato la porta di questo locale: i "Diabolik ed Eva Kant dei Navigli", come simpaticamente li definisce Massimo Boldi, che li aveva esor-

dito nel '74 come batterista nella Pattuglia Azzurro. Il clima del boom, la Dolce Vita ed il vagheggiare di un ritrovato benessere, davano al "Bongio" e a quel vulcanico donnone di Angela la voglia di creare in quello spazio un mondo privilegiato di intrattenimento, di comicità sapida ed anarcoide, di ricercata ma non seria musica (Lino Patruno, Toni Dallara e l'orchestra Gil Cuppini, Jannacci, Fred Bongusto, ma anche il mito di Amalia Rodriguez e Charles Aznavour). Insomma, il tipico clima meneghino che, non a caso, partorirà quel gioiello che è *Milano Milanon*, con la regia di Crivelli. Al Derby passano tanti sconosciuti, che poi son diventati - a vario titolo - volti noti e onnipresenti della televisione: da Ricci a Columbro a Funari (pensate un po': cantava, sempre con i basettoni e la dentatura d'acciaio). E poi Diego Abatantuono («Ho fatto le luci per lo spettacolo di Amalia Rodriguez, la regina del fado»), cui Felice Andreasi, come sempre al vetriolo, predisse un avvenire da portiere del Milan. Ci azzeccò solo per la squadra, che ancora oggi Diego segue dalla poltrona privilegiata di particolare cronista di *Quelli che il calcio*, non troppo diversamente da quando faceva il tifoso bestiale in *Eccezzionale veramente*,

agli esordi della sua carriera, prima di Avati. Tutti i comici passati per il Derby hanno avuto successo. È il caso del ragioniere Beruschi, il cui passaggio alla televisione segna la tendenza, poi "naturale", di questo tipo di cabaret a trasferirsi dalle strettezze degli scantinati all'angustia del tubo catodico. Filiazioni del Derby si possono considerare buona parte delle trasmissioni d'intrattenimento degli anni '70, a partire da *Non Stop* ('77), alla *Sberla* ('78) a *Lunapark* ('79). Si cominciavano a vedere le show-girls discinte, truccatissime, molto giovani e molto sceme, con buona pace delle sagge signore che saran diventate. L'apice del Derby coincide con l'ingresso dei Gatti di Vicolo Miracoli, nel '71, su proposta di Cino "Mago Zurli" Tortorella. Nessuno che rasenti i trent'anni e abbia almeno guardato le trasmissioni pomeridiane e serali quando aveva otto-dieci anni può scordarsi dei loro tormentoni: i «cappitoo!» di Calà, le canzoni di Smilla e la parodia sbellicante dell'*Arlecchino servitore di due padroni*, leitmotiv dei loro surreali *excursus* storici. I Gatti hanno esportato l'immagine e lo spirito del Derby, quando già una nuova generazione faceva capolino. Iacchetti, Rossi, Covatta. E Bisio, che racconta: «Quando sono arrivato io, poco dopo il Derby ha chiuso. Spero che i due fatti non siano collegati».

Zelig

Riva sinistra del Piccolo Naviglio, il terzo per chi Milano un po' la conosce (oltre il Grande e il Pavese), il naviglio della

Cronistoria dei due locali milanesi dove si sono formate generazioni di comici, fra memoria, personaggi, aneddoti e curiosità

Martesana è quello sconosciuto, tanto che a me, da truce sardo deradicato in suolo ambrosiano e con unici riferimenti quelli di una cultura "alta", universitaria, pareva fosse stato dedicato a quella gran dama di Isabella estense, Marchesana di Mantova, dallo spirito bellonciano di qualche assessore d'un tempo, grato a colei che tanto aveva amato Milano da trovare pure simpatico quel tosto del Moro. Illusioni scolastiche! La confusione di due miserelle consonanti mi fa scoprire un naviglio senza Darsena, che passa per Brera e quindi verso viale Monza; dove, in un cortiletto grazioso, c'è il figlio naturale del Derby, lo Zelig.

Anch'esso un cabaret non una birreria o una discoteca, ma un vero locale che, vinti gli ostacoli sull'agibilità che avevano determinato la chiusura del Derby, ha da subito programmato solo comici e un po' di musica. Dei tre o quattro locali milanesi degni del nome, lo Zelig è quello che ha meglio saputo interpretare ed aggiornare la lezione di Bongio e signora. Come il Derby trent'anni prima, lo Zelig apre i battenti in un anno, l'86, ridente e superficiale. Non c'è Armstrong ma lo Shuttle, non Kennedy ma Reagan, non i Beatles ma i Duran Duran. Ma il succo non par diverso. Inoltre - e questo interessa molto la storia dello Zelig - è in sella, nel pieno del suo potere, il Bettino con la sua corte di nani e ballerine.

Il nome, ovvio. Dal locale "L'Ultimo metrò", la cooperativa Il Mandorlo (con Gino & Michele, Giancarlo Bozzo e Gabriele Salvatore) prende le mosse per uno più ampio e moderno, lo Zelig. Da Truffaut a Woody Allen, se i nomi son conseguenza delle cose. Gli orfani del Derby trovano una nuova casa, sebbene gli indirizzi e la filosofia siano meno virati sulla musica e più sul comico.

Allo Zelig esordiscono Angela Finocchiaro (prima del pandoro), David Riondino e le sue canzoni surreali, Malandrino e Veronica, Stefano Nosei, Lella Costa. E un futuro attore "serio" come Silvio Orlando, che in Tv porterà il nuovo cabaret ai fasti delle trasmissioni di Ricci, da *Drive in* all'*Araba Fenice* alle sit-com di marchio Mediaset. Ci sono pure Giobbe Covatta, ex skipper nei villaggi turistici,

in coppia con un improbabile Victor Hugo, prima che l'approdo al circo di Costanzo gli portasse successo, soldi e lanciasse la moda del best-seller comico, di cui poi tutti gli attori di marchio Zelig hanno calcato le orme. Quindi, arrivano i Gemelli Ruggeri, Syusy Blady e Patrizio Roversi, Francesco Paolantoni ed un certo Davide Ottolenghi, che i più ormai conoscono per Gioele Dix. Già attore radiofonico, Dix vantò subito due difetti, per un comico: logorrea e bellezza. Ma anche un grande talento mimetico, come dimostrano le sue caratterizzazioni del viaggiatore in treno, con impermeabile e basco, e dell'automobilista incazzato come una bestia. Caratteri che Dix ha, puntualmente, trasferito in Tv, aggiungendovi le imitazioni di Ravanelli e Tomba, fra i tanti che popolano la fauna di quel campionario dello Zelig che è *Mai dire gol*.

Nel corso dei Novanta, lo Zelig si fa sempre più luogo irrinunciabile e astrazione del comico per antonomasia. Sono gli anni di *Tango* e di *Cuore* e della fortunata commistione fra satira e cabaret. Ricordo una serata all'Università di Firenze occupata dalla Pantera, in cui Staino disegnava il suo Bobo sulla lavagna luminosa, mentre Riondino cantava ballate zoologiche con accompagnamento mimico di Hendel. Una scenetta non dissimile da quella che videro Claudio Martelli e Bobo Craxi allo Zelig, a conferma che la forza del potere, quand'è reale e radicata, se ne sbatte della satira. Segno dei tempi. D'ogni tempo, in verità. Ma siamo già alla "moda Zelig", tutto ciò che fa "tendenza". L'età media del pubblico scende agli universitari e, con la televisione, ai liceali. Emergono le stelle dei fratelli Guzzanti e della *Tv delle ragazze*, di Aldo, Giovanni e Giacomo, della *Gialappa's*, del trionfo Mediaset di *Striscia la notizia*. I ragazzi non fanno che parlare con gli slogan di marca Zelig, comprano solo agende

Smemoranda e libri del neonato tandem Zelig-Baldini & Castoldi.

Le tappe di un trust, del monopolio palese e non dichiarato del comico, son tutte nella proliferazione di questi volti in Tv e nell'editoria. Le trasmissioni televisive più quotate son quelle in cui compaiono, in varie fogge, i comici noti: da *Su la testa* a *Cielito lindo*, da *Mai dire gol* a *Quelli che il calcio*, da *Striscia la notizia* al *Maurizio Costanzo Show*, fino alle palesi autocelebrazioni di *Facciamo cabaret* e *Comici*, in diretta dallo Zelig.

È questo il momento in cui un fenomeno esploso in televisione trova sbocco nell'editoria, con un impatto dirompente. A parte il successo di Giobbe, l'evento è, nel '90, la pubblicazione per Einaudi (da poco rilevata dal Cavaliere Nero, nel suo giro d'acquisti) delle *Formiche* di Gino & Michele. Le eminenze grigie del fenomeno Zelig escono allo scoperto con una raccolta di battute fulminanti che, negli anni, avrà più seguito, col dubbio vanto d'aver scatenato un polverone di critiche, consensi deliziati e attacchi ferocissimi. Il trionfo della "pillola", del "bonsai". In fondo, niente di troppo distante dagli apolooghi di Oscar Wilde - in rapporto ai tempi, è ovvio. Un esempio per tutti, una battuta di Walter Fontana, decano dello Zelig, in un moto d'umorismo alla Woody Allen: «Era un bambino presuntuoso e saccente. Quando la maestra di prima elementare gli chiese: "Ma tu credi in Dio?", lui rispose "Be", credere è una parola grossa, diciamo che lo stimo».

A chiusura del decennio, con lo storico locale ormai rinnovato, ingrandito e una fiorente attività imprenditoriale alle spalle, lo Zelig si può definire l'impresa più intelligente e spregiudicata dall'invenzione della Tv commerciale, un'industria del comico con un fatturato di tutto rispetto ed una capillare diffusione nel tessuto socio-culturale del paese. Una "colonia" dello spettacolo e del costume italiani che, nello spirito di "frontiera" che da sempre anima il comico, comincia a fare i conti con la "madrepatria", quella stessa cultura (televisione, editoria, locali) che non può più illudersi di raccogliere consenso senza di essa. ■

In questa pag., i comedians ai tempi del debutto allo Zelig (1986).



Insalata di

a cura di Roberta Arcelloni

Piccola antologia umoristica tratta dai libri e dagli spettacoli di Albanese, Aldo Giovanni e Giacomo, Bisio, Bergonzoni, Covatta, Dix, Jacopo Fo, Gnocchi, Guzzanti, Hendel, Littizzetto, Luttazzi, Rezza, Rossi

Automobile - *Luci di emergenza*. Parliamo di certe luci lampeggianti, quelle, per intenderci, che tutti possiamo far lampeggiare a piacimento, ogni qualvolta ci garbi, basta che noi si prema quel tastino che abbiamo a disposizione, quello con sopra tanti triangolini uno dentro l'altro, grazie al quale le frecce davanti, le frecce dietro, contemporaneamente (fa un gesto con le mani in avanti che si aprono e si chiudono a intermit-

tenza) PH! PH! Luci di emergenza...

Dunque le doppie frecce le hanno inventate i tedeschi...

Solo che i tedeschi son gente seria, rigorosa, attenta e quell'accessorio l'hanno sempre usato correttamente... si chiamano luci di emergenza e perciò vanno usate *soltanto* in casi *veramente* d'emergenza...

Facciamo un esempio... Il tedesco si trova: di notte... nella Foresta Nera... con la macchina in p a n n e ... bufera di neve



Gioele Dix

in atto... lupi affamati circondano la sua automobile; cinquanta-quattro Tir fanno la gara del chilometro lanciato a fari spenti nella sua direzione... un gruppo di neonazisti armati lo vogliono ammazzare perché non ha l'impianto a gas... Allora il tedesco, vedendosi un po' brutta (gesto) PH! PH! Mi sembra anche il caso! Qui in Italia, invece, consideriamo emergenza il puro e semplice *emergere* di un'idea, di una cosa da fare... Per esempio tu stai andando per la tua strada, anzi non stai andando, sei in coda, ti muovi a passo d'uomo, sei già nervoso di tuo, ti saltano sei appuntamenti, non hai alcuna voglia di scherzare, quando improvvisamente a quello davanti viene in mente: «Devo comprare le paste!» E allora (gesto) PH! PH! mette le luci d'emergenza, si ferma in mezzo alla strada e se ne va... Ma ti sembra un'emergenza? Queste PH! PH! sono diventate l'alibi per commettere qualunque vaccata! E non puoi dire nulla, no, perché se tu lo guardi, se protesti, quello ti guarda a sua volta e ti fa il segno PH! PH! (Gioele Dix)

Bilancio - Di tutte le esperienze che ho avuto forse la più negativa è stata la vita. (Corrado Guzzanti)



Corrado Guzzanti

Computer - Il computer è lento. Dieci anni fa infilavi un foglio nella macchina da scrivere e scrivevi. Subito. Adesso devi accendere il computer. Aspettare che compaia la schermata. Spostare il cursore sulla finestra voluta. Cliccare. Cliccare. Aspettare la nuova schermata. Spostare il cursore sulla funzione che ti serve. Cliccare. Cliccare. Aspettare la nuova schermata. Cliccare. Pigiare "Save". Cliccare. Confermare il comando. Cliccare. Accendere la stampante. Cliccare. Pigiare "Print". Cliccare. Confermare il comando. Cliccare. Cliccare. Cliccare. E a questo punto rifare tutto daccapo perché nel frattempo ti sei dimenticato di scrivere il testo. (Daniele Luttazzi)

Internet - Le persone che si perdono in Internet non danno tantissime notizie di sé.

riso

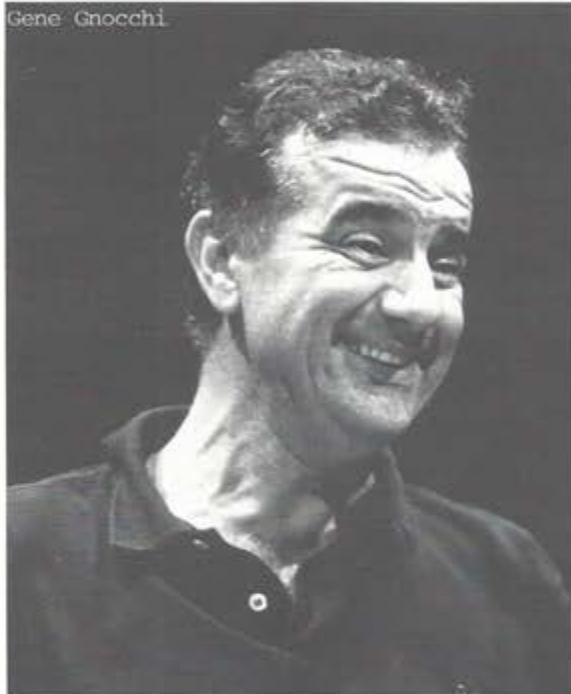
Il dilemma oggi è aprire un bar o un sito Internet.

Un avvocato di Perugia navigando in Internet ha trovato sua moglie a casa di un giudice per le indagini preliminari che si era dimenticato di spegnere il suo tasto.

Sono pochissimi i benzinai che hanno un sito Internet.

Il vantaggio dei siti Internet è che per arrivarci non devi mai chiedere. (Gene Gnocchi)

Gene Gnocchi



Detti - Recita un antico proverbio cinese: è vero che chi semina raccoglie, ma è anche vero che chi raccoglie si china e a chinarsi lo si prende facilmente nel culo. (Paolo Hendel)

Eros - Io non ho mai capito a cosa servono veramente i succhiotti [...] ma a questo punto mi informo. E scopro che il succhiotto è un: «Ematoma causato dall'intensa e traumatica suzione e successiva congestione dei vasi capillari sottocutanei del collo, o altra parte molle». Zingarelli. (Sì, insomma nomadi, nomadi molto giovani, ragazzini, teh!) Che quindi come minimo fa malissimo, primo. ...E lei però, dice ti amo, voglio esserti fedele sempre, voglio testimoniare il mio senso di appartenenza e allora ti faccio un succhiotto. Insomma in breve;

AiaiaiaAHIAHIA! Ce l'avevo anch'io. Un succhiotto vero. Non male, devo dire? Passato il malino iniziale, faceva il suo bel chic. Ecco, il bello del succhiotto pareva fosse il segreto dell'avvenuta marchiatura, da celare a tutti tranne che alla marchiante - per un fatto sindacale - e agli amici. Agli amici bisogna raccontare un sacco di palle, anzitutto che so godere immensamente mentre te lo fanno, cosa non vera; poi si deve assumere un'aria consapevole, disillusa, con la bocca mesta all'ingiù ma increspata da un abbozzo di sorriso tipo Studio Line dell'Oréal. Il problema principale era tornare a casa col succhiotto. E siccome io il dolce vita non ce l'avevo, optavo per il cachecol. Ma non avevo neanche il cachecol, così optavo per quello che un tempo doveva essere un fazzoletto da naso bianco; ma che all'atto pratico (dopo mesi di servizio) si rivelava una cialda croccante. Inannodabile. (Claudio Bisio)



Claudio Bisio

TV - Verrà lanciato fra qualche settimana un nuovo canale erotico via satellite. Servirà un decodificatore. Se non ce l'hai, vedi sempre le immagini. Ma a letto le ragazze simulano. (Daniele Luttazzi)



Dal tema di Carola: "Il sesso". Il sesso dei maschietti ha a che fare con la verdura: o è finocchio o pisello. Quando è pisello si sbuccia solo da un parte. Poi qualche volta diventa come una fava e allora finalmente si può usare. Me l'ha detto la signora Iole che è verduriera e quindi se ne intende. Il sesso delle femmine invece è una macchia nera a forma di marmotta vista di schiena... Per fare sesso ci vogliono: un letto con le molle che cigolano, un po' d'api, dei fiori, bisogna urlare, dire le parolacce, fare i rumori come nei cartoni animati, poi uno grida più forte di tutti e a quel punto un altro deve suonare il campanello e la mamma e il papà dicono con la voce soffocata: Vengo! Vengo! E vanno ad aprire. Spesso è uno scherzo perché io vado ad aprire e non c'è nessuno! (Luciana Littizzetto)

Luciana Littizzetto

Quando poi raggiungi l'adolescenza iniziano i casini veri... Le ragazze della tua età te le fregano quelli più grandi, quelle più grandi non ti si filano proprio e quelle più piccole sono troppo piccole. Hai il massimo della potenza sessuale e il minimo delle pos-

sibilità. Potresti farlo cinque volte al giorno per quattro anni senza problemi e invece lo fai cinque volte in quattro anni e hai anche qualche problema. È la famosa guerra dei 14/18. (Jacopo Fo)

Fumo



NUOCE GRAVEMENTE ALLA SALUTE

**IL FUMO NUOCE ALLE PERSONE
CHE TI CIRCONDANO**

**IL FUMO PROVOCA MALATTIE
CARDIOVASCOLARI**

**DONNE INCINTE:
IL FUMO NUOCE ALLA SALUTE
DEL VOSTRO BAMBINO**

**OGNI ANNO IL TABAGISMO FA PIU' VITTIME
DEGLI INCIDENTI STRADALI**

Un fumatore odia sentirsi dire che il fumo fa male. Lo sa, ma odia sentirselo ripetere. Anch'io sono un fumatore e per questo ho iniziato a selezionare i pacchetti. Quello del cancro è il primo da eliminare, di solito fumo quello delle donne incinte, ma anche delle persone che mi circondano non me ne frega nulla, ma è comunque uno stress... Sicuramente come me, anche gli altri fumatori non riusciranno più a godersi la loro sigaretta dopo aver letto simili crudeltà. Perché mettere il coltello nella plaga? E come andare dai minatori mentre stanno lavorando e cominciare a dirgli: «Ma lo sapete che ogni anno muoiono un sacco di minatori?» «Lo sapete che qui sotto respirate gas velenosi e non ne avrete per molto?» [...] A questo punto, allora, io voglio vedere scritto su ogni macchina, sui cofani e sulle portiere: «I gas di scarico della vostra macchina provocano smog, quindi tumori e inquinano l'ambiente». Voglio vedere su tutti i prodotti conservati la scritta: «I conservanti fanno un male cane», sugli alcolici: «L'alcool provoca la cirrosi epatica e altre svariate malattie», sulle mutande di lana: «Queste mutande irritano e vi gratterete il culo per tutta la vita». (Antonio Albanese)

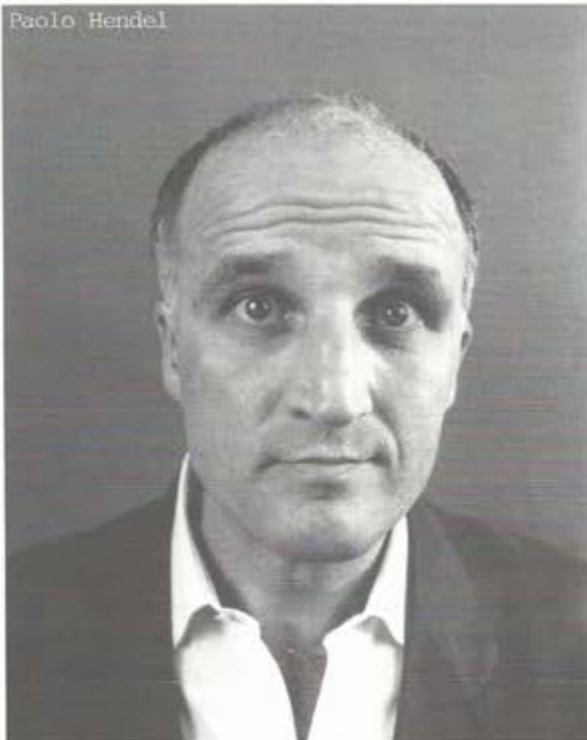
Giochi di carte - Il gioco del novanta, forse uno dei giochi più belli... È obbligatorio giocare in due ma si può essere anche in dieci. Si danno novanta carte ciascuno poi ci si lamenta perché non si riescono a tenere in mano, cadono. Allora

alcuni se ne vanno, otto per la precisione, così si resta in due e si può cominciare a giocare; se se ne vanno in sette si può stare lì anche degli anni. Il primo che fa scopa spazza il piatto ma il piatto piange perché gli è arrivata la saggina negli occhi e questo è regolare; l'altro dice cip e gli uccellini bussano. Chi apre per primo vede, chi chiude gioca al buio, allora l'altro torna a bussare incattivito soprattutto se ha il cavallo di bastoni perché non sa dove metterlo! Mai avrebbe pensato che per una partita a carte ci volesse la stalla! Allora la prima mano finisce in mezzo alla porta di chi ha chiuso per primo, regolare, finché un giocatore, di nascosto, si butta sotto il tavolo e comincia a fare: blef, blef, blef; blef. L'altro si accorge che sta bluffando e si accorge che è rimasto con una carta sola in mano: infatti vince chi resta con la carta in mano. E, secondo me, chi resta con la carta in mano vuol dire sì che è andato in bagno, ma non ha concluso. (Alessandro Bergonzoni)



Alessandro Bergonzoni

Paolo Hendel



Haute-couture - La moda, gli stilisti dovrebbero fare qualcosa di coraggioso, di socialmente utile, perché il profittico possa diventare alla fine un capino di abbiglia-

mento come un altro. Io una propostina al riguardo ce l'ho. Io vivo vicino a Firenze e a Firenze, con questa storia della moda, ogni due secondi ce n'è una. Pitti uomo, Pitti donna, Pitti bimbo, Pitti bimba, Pitti giovinello, Pitti signorina, Pitti verginello e verginella, Pitti anzianotto, Pitti appena nato, Pitti devo ancora nascere, Pitti c'ho il raffreddore, Pitti mi è passato, Pitti mi girano... Facciamo un bel PITTÌ PISELLO, sfilata mondiale del profilattico, modellini autunno-inverno-primavera-speriamo-non-piova-estate... Naturalmente il tutto sostenuto dalla sua bella e brava campagna pubblicitaria con tanto di slogan sul tema: Profilattico Armani, non ti sguscia dalle mani!

Trussardi, non lo bucan neanche i cardi!

Moschino, che sia grande o sia piccino!

Krizia, se lo usi, uhhh... che delizia!

Ferré, con uno solo ne fai tre! Offerta risparmio.

E Fiorucci? Se non l'usi te lo sbucci! (Paolo Hendel)

Inserzione pubblicitaria

Agostini-Larousse è orgogliosa di presentare un'iniziativa editoriale senza precedenti:

IL NUOVO Dizionario italiano/francese sbagliato

- Oltre 100.000 voci errate,
- 2200 illustrazioni incomprensibili,
- appendice dei neologismi a casaccio.



Dizionario
italiano/
francese sbagliato.

Il piacere
di chiedere l'ora
e vedersi consegnare
due etti di bresaola.

Lavoro - Secondo me, per fare bene il proprio lavoro bisogna esserci portati, certo che se non si hanno mezzi di locomozione però bisogna essere anche venuti a prendere, questo è inevitabile. (Alessandro Bergonzoni)

Morale - Scegliere una buona azione non significa / aspettarsi necessariamente delle ricompense. / ma solo aver capito che, per una cattiva azione, / non ne ricavereste mai. / Scegliere una buona azione non significa "eroismo", / ma una cattiva azione non porta medaglie. / Scegliere una buona azio-

ne non significa sentirsi migliori, / ma solo sapere di aver fatto la cosa giusta. / Una cattiva azione non serve a nessuno, / non dà ricompense, non dà medaglie... / Le cattive azioni non servono né a voi né agli altri. / Scegliete sempre le buone azioni. / Comprate solo quelle. (Corrado Guzzanti)

Neutrone - Beh, quella volta gli Assiri senza i Babilonesi scoprirono una cosa importantissima, cioè che il neutrone altro non era che una molecola svizzera! (Alessandro Bergonzoni)

Onu - Tutto il tempo i rappresentanti dell'Onu lo passano a cercare il loro posto al tavolo delle trattative. (Gene Gnocchi)

Psiche - Dicesi subconscio quella parte nascosta del conscio che, appassionata di pesca, si immerge a capofitto con attrezzature da sub. Questa era almeno la prima classificazione che venne data nel 1865 dal teorico Swartz. Sotto la spinta di Swartz parecchi filosofi e psichiatri si immergevano sotto lo scoglio con pinne, bombole e muta alla ricerca di quella parte del conscio che agiva sott'acqua: è inutile dire che le ricerche furono infruttuose; dopo nove anni non era stata rinvenuta sott'acqua una sola traccia di subconscio e, quindi, il metodo e la teoria vennero abbandonate. A distanza di anni è facile constatazio che se veramente il subconscio si fosse immerso avrebbe esposto la boa arancione di segnalazione, ma questi sono discorsi che si fanno in virtù del progresso. (Antonio Rezza)



Antonio Rezza

Quartieri - Dunque: ci sono queste case tutte uguali, alte, grigie, senza il tetto. Se le guardi dal basso sembrano decapitate. Se le guardi dall'alto, per esempio dal cavalcavia dell'autostrada, vedi che in cima, al posto del tetto, ci sono delle distese piatte di bitume nero, con le antenne televisive e i piccioni. Anche qualche gabbiano che fa il pendolare tra le antenne e le discariche. E torna a cagare sulla testa dei condòmini la merda che i condòmini hanno appena buttato via. Il grande cerchio della vita. Altezza media: undici-dodici piani. Hanno seguito il principio dello stoccaggio dei copertoni: se ne impili troppi rischiano di cadere, se ne impili troppo pochi è

antieconomico. Undici-dodici famiglie bene impilate una sopra l'altra pare sia il numero giusto per non sbilanciare la società. Si quadrano i conti e si evita l'instabilità. (Antonio Albanese)

Religione - *Dalla prima lettera a Giuda: Heid Giud, don teich it bed, teic e sed song end meik it betor, rimember tu letee intu iour hart, den iu chen start tu meick it betor.*
Regards, Paul
P.S. Chissis from Ringo, Gion end Giorg. (Giobbe Covatta)

Sondaggio - Il 58 per cento degli italiani non crede nella reincarnazione. Il 42 per cento invece ha come l'impressione che questa domanda gliel'abbiano già fatta. (Daniele Luttazzi)

La sesta setta si chiamava: «Chiesa di Maometto, Geova, Cristo, Elohim, Buddha, Shiva e Zoroastro». Sottotitolo: «Dio è uno solo». Ho fatto presente che non tornavano i conti. Mi hanno risposto che è meglio essere prudenti. Mi hanno risposto: «Noi trattiamo solo sicurezze». Il fondatore era un ex assicuratore. Bene. Non mi sono trovato bene. (Antonio Albanese)



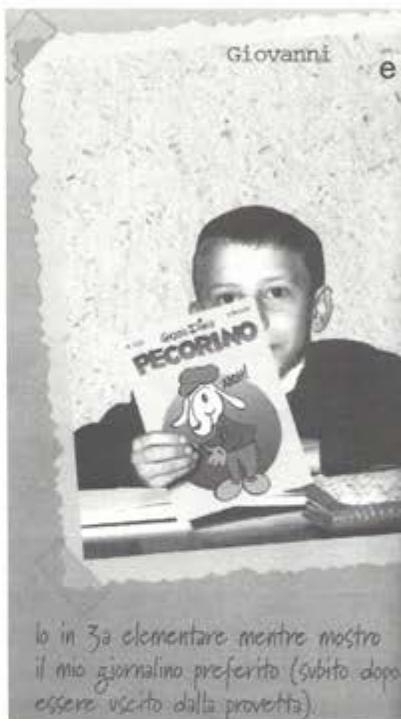
Sono andato a confessarmi due volte sole. Sono andato a confessarmi e il parroco mi ha detto: «Da quanto tempo è che non ti confessi, figliolo?» «Son dieci anni.» «Ah! Sei venuto a costituirli!» (Paolo Rossi)

Paolo Rossi

E ricordiamo che Dio bonino non è una bestemmia radicale, non lo sarà mai (Alessandro Bergonzoni)

Scuola - Ve li ricordate i decimetri? E gli ettometri. E i kilolitri e i millinimi (che non c'erano ma ci potevano essere). Ma specialmente i decimetri. Che poi col tempo, ho scoperto essere dieci metri. Ecco, io vorrei sapere quale bit, quale chip, quale frammento della mia memoria, non infinita immagino, è occupato dall'idea, dal concetto, ma anche dalla sola parola; DECAMETRO. Che all'epoca rappresentava il demonio. Nelle equivalenze. Che io non dico che non servissero (forse allora c'era più richiesta di oggi, per i decimetri); ma qualcuno mi dica, e io gridi di fronte a Dio, agli uomini e alla Storia, se gli è mai più capitato di sentir nominare nella sua intera vita

dopo le elementari, un cazzo di decametro. Si sono estinti!, i decimetri... E le espressioni, con le x e le y, che già era un casino, e alla fine mettevano la soluzione! x alla due meno aperta tondaquadra 16,021 diviso per più chiusa graffa radice quadrata di seicentomilamiliardi uguale. E poi, tra parentesi, in basso a destra: «Risposta: tre mezzi». Ma allora mi pigli per il culo. Lo sai già! (Claudio Bisio)



Aléo
e Giacomo

Daniele Luttazzi

Fondi statali alle scuole private. Pensiamoci un attimo: abbiamo davvero così bisogno di altre scuole? Disgustorama! In realtà ci sono troppi insegnanti in giro, e il ministro non sa dove schiaffarli. Dato però che gli insegnanti vengono creati dalla scuola, creare nuove scuole per smaltire gli insegnanti a zonzo è come creare nuove centrali atomiche per smaltire le scorie radioattive. Con la differenza, ovviamente, che le scorie radioattive sono meno mortali di certi insegnanti che ben conoscete. Nessuno sa come liberarsi degli insegnanti, nessuno sa come liberarsi delle scorie radioattive. La soluzione è a portata di mano: mettere gli insegnanti vicino alle scorie radioattive. Tempo un mese, ed entrambi i problemi si saranno risolti a vicenda. (Daniele Luttazzi)





Giobbe Covatta



Vaggi e vacanze -
 Vacanze alternative sul
 mare avariatico - I gior-
 nali consigliano a chi vuol fare il
 bagno di indossare non solo la
 muta ma anche la cieca: trattasi
 di una normale maschera da
 sub, solo che al posto del tradi-
 zionale vetro ha un tappo nero
 che impedisce di vedere dove ci
 si tuffa e permette così di immer-
 gersi nel mare. Una mia amica
 suora diceva: «Questo mare
 sembra una scuola di addestra-
 mento per nuovi Gesù, infatti è
 molto più facile camminarci sopra
 che immergervi». (Antonio
 Albanese)

Rientrare dalle vacanze e non
 trovare posta fa stare del tempo
 in piedi a riflettere. (Gene
 Gnocchi)

Gli alberghi a conduzione fami-
 liare si riconoscono dal fatto che
 appena si entra si sente litigare
 fortissimo su chi deve fare da
 mangiare e chi deve fare le
 camere. (Gene Gnocchi)



Antonio Albanese

Tempo - Guardo l'oro-
 logio e vedo che il
 tempo non passa
 mai. Riguardo l'orologio e
 rivedo che il tempo non è
 ancora passato. I casi sono
 due: o il tempo è in ritardo, o
 è già passato da qualche
 altra parte. (Antonio
 Albanese)

Utopia - Il concetto di
 utopia è cambiato
 progressivamente
 passando da non-luogo a
 luogo genericamente altro,
 fino ai giorni nostri dove indi-
 ca luogo nel quale non c'è
 divieto di sosta. (Gene
 Gnocchi)

Z oologia

Incessante andirivieni del formicaio



Ad un osservatore attento e anche esperto di formiche non può sfuggire che nell'incessante andirivieni del formicaio c'è sempre una formica immobile sul fondo, che batte la fionda.

Dietro le quinte

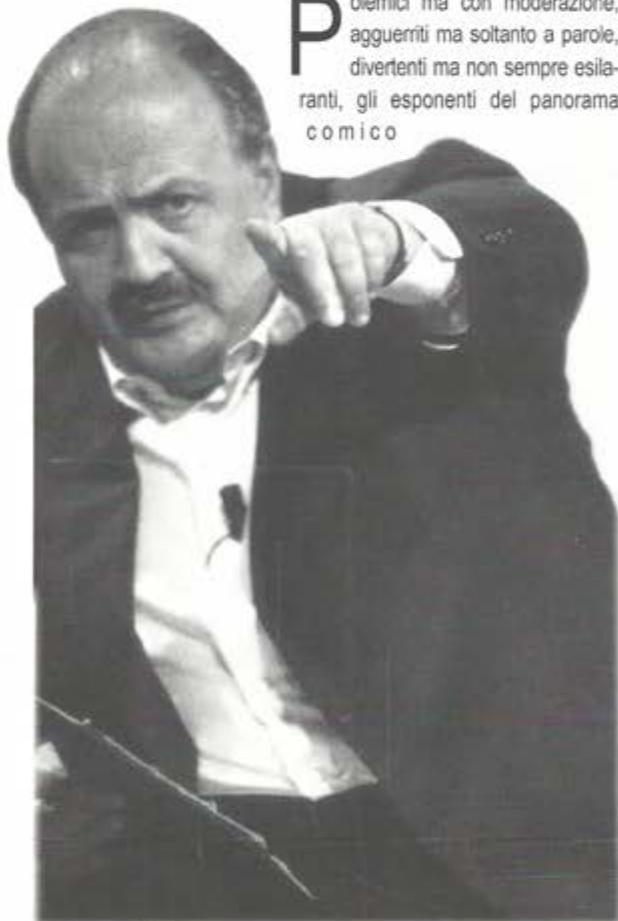
PROMOSSI e BOCCIATI

alla prova del *talk show*

A colloquio con i redattori del *Maurizio Costanzo Show* per conoscere i retroscena della celebre trasmissione televisiva e cogliere pregi e difetti di un rapporto - quello esistente fra comicità e televisione - considerato imprescindibile dai protagonisti dell'uno e dell'altro settore

di Simona Bertuzzi

Polemici ma con moderazione, agguerriti ma soltanto a parole, divertenti ma non sempre esilaranti, gli esponenti del panorama comico



italiano muovono alla conquista di diversi settori della cultura nostrana: teatro, cinema, editoria, diventano così, alternativamente, punti d'approdo o banchi di prova di una categoria intenzionata ad acquisire successo e denaro. E se al suddetto elenco aggiungiamo la televisione, tanto di guadagnato perché non c'è niente che possa allettare e recare conforto più di una bella e consolidata trasmissione televisiva, da usarsi come trampolino di lancio o come rimedio a una claudicante carriera. Certo, da questo punto di vista, siamo in presenza di un concorso di colpe. Lo dimostra il fatto che i comici che approdano al piccolo schermo, felici se non entusiasti di indossare i panni del gradito ospite o della gradita ospite della serata, fanno sovente il gioco dei responsabili dei palinsesti tv, persuasi questi ultimi che la presenza di un personaggio famoso o abbastanza bravo da diventarlo sia di per sé sufficiente ad assicurare l'audience, figuriamoci un'esibizione inedita. *Talent scout* per eccellenza è senza dubbio Maurizio Costanzo, direttore artistico di due teatri - il Parioli di Roma e il Ciak di Milano - sui cui palcoscenici sfilano o hanno sfilato i principali comici italiani e conduttore da circa 17 anni di un *talk show* serale che della comicità italiana ha fatto un ospite fisso. «Ma non si pensi che il nostro programma sia finalizzato alla creazione di "nuovi" comici - precisano Vera Venturini e Giorgio Gambino, responsabili della redazione del *Costanzo*, e artefici assieme al celebre conduttore del successo della trasmissione -. «Il nostro unico obbiettivo è proporre ai telespettatori delle serate carine e godibili. Che la televisione assolva alla funzione di trampolino di lancio di molti artisti italiani e che il programma di Costanzo, in modo particolare, consacri alcuni di loro o ne consolidi la fama, sono realtà di fatto. E non potrebbe essere altrimenti in presenza di una trasmissione

che è un palcoscenico- vetrina su cui comici e artisti di vario genere possono esibirsi e dare il meglio di sé, immuni da qualunque condizionamento. Se i comici partecipano alla trasmissione, e solitamente lo fanno di buon grado, è perché sanno che nel peggiore dei casi un applauso, al pubblico in sala, riusciranno a strapparli. Meglio se all'applauso si accompagna il "plauso" di Costanzo. In quel caso infatti avranno messo a segno, non tanto un effimero successo, ma un *jolly* di partecipazione a una seconda, terza, quarta puntata del *Maurizio Costanzo*». Emerge chiaramente la natura di una trasmissione che non mira a creare nuovi comici ma di fatto li crea e porta al successo e che indipendentemente dalle finalità e dai risultati conseguiti attinge a piene mani dal panorama comico italiano. «Nella maggior parte dei casi - prosegue Vera Venturini - i nomi ci vengono segnalati dalle agenzie. Un tempo eravamo noi in prima persona a inseguirli, a metterci sulle loro tracce. E per assicurarci i più capaci e divertenti partecipavamo a festival comici e serate teatrali fra le più disparate. Oggi il tempo a nostra disposizione si è ridotto, mentre si è fatta più pressante l'esigenza di scoprire volti nuovi.

Tre generazioni

Può anche accadere che uno di noi porti in trasmissione il ragazzo o la ragazza conosciuti a casa di amici o in un qualunque bar cittadino, per il solo fatto che gli sono parsi simpatici e ha l'impressione che possano rivelarsi brillanti opinionisti se non addirittura personaggi comici di sicura presa sul pubblico... ». Val la pena chiedersi come un discorso del genere si applichi a quelli che siamo abituati a considerare i personaggi di punta del panorama comico italia-

no. «Esistono tre generazioni di comici - intervengono Gambino - : innanzitutto, quella dei comici nati una decina d'anni fa con il *Maurizio Costanzo Show* e cresciuti assieme alla trasmissione. Penso a Covatta, Dix, Iacchetti... Provenivano tutti da una lunga gavetta, fatta di locali notturni, festival, cabaret. L'approdo in tv è stato determinante per farsi conoscere a un vasto pubblico e da quel momento in avanti la loro carriera è stata un susseguirsi di successi e consensi. La seconda generazione comprende invece comici quali Vergassola, Carena, Salvatore, Nosei. Hanno avuto più difficoltà degli esponenti della prima generazione. Lo dimostra il fatto che la maggior parte di loro si è persa strada facendo o ha scelto di intraprendere strade diverse. Vergassola è uno dei pochi ad essere rimasto in auge. Anzi è proprio adesso che comincia ad affermarsi. La terza e ultima generazione annovera fra le sue file i cosiddetti comici "nuovi", personaggi che la gavetta non la fanno e non l'hanno fatta perché hanno verificato il potere della televisione attraverso l'esperienza dei loro predecessori. Rinnegano cabaret e teatro e puntano il tutto e per tutto sul piccolo schermo, persuasi che la scorciatoia della televisione sia sempre e comunque preferibile a qualunque altro percorso. Il problema sono i tempi: la televisione li dimezza. E se è vero che ti conferisce notorietà e successo in men che non si dica è altrettanto vero e provato che ti travolge e stritola con la stessa rapidità». «In una trasmissione come il *Maurizio Costanzo Show* - aggiunge Vera Venturini - la professionalità è importante perché comporta maggior versatilità e soprattutto presuppone una capacità di improvvisare ed esibirsi in performance che non siano limitate al singolo pezzo di repertorio, importantissima per la riuscita del programma. Si affermano e addirittura "si impongono", aggiudicandosi l'opportunità di tornare non una ma dieci volte, i comici e soltanto quelli che possono considerarsi funzionali alla trasmissione. Maurizio, nell'interloquire con i suoi ospiti, cerca costantemente un appoggio, una spalla, qualcuno, per intenderci, che gli risponda a tono ma possieda anche la capacità e perspicacia necessarie a sostenere la conversazione in qualunque momento della serata, fornendogli se necessario, l'appiglio giusto

per voltare pagina e cominciare un nuovo capitolo». «Io e Vera - intervengono Gambino - ci rammarichiamo moltissimo d'esserci lasciati sfuggire e in alcuni casi d'aver dovuto rinunciare a grossi nomi del panorama comico italiano per il solo fatto che non sono entrati in sintonia con Costanzo al momento opportuno. Per Maurizio, il programma viene prima di tutto e non c'è niente che lo faccia arrabbiare più di un ospite intenzionato ad anteporre i propri interessi a quelli della trasmissione o incapace di assecondarlo e di fare il suo gioco nei modi e tempi a lui graditi. E non importa che un comico abbia talento». L'elenco dei comici messi al bando da Costanzo o, per usare un'espressione più mite, relegati in posizione subalterna è lungo e comprende personaggi accreditati della comicità italiana quali Bisio, Albanese, Bergonzoni, Luttazzi, Littizzetto, Gnocchi, Giacomo del trio Aldo, Giovanni e Giacomo e altri ancora. «Bisio - aggiunge Vera - agli inizi della sua carriera, ha partecipato a diverse puntate della trasmissione. Ma faceva sempre lo stesso numero e così lo abbiamo abbandonato. Anche Albanese e Bergonzoni non sono piaciuti a Maurizio. D'altronde accade frequentemente che comici e artisti di vario genere, capaci di magnifiche performance se invitati a proporre il loro repertorio e usati a superare brillantemente la prova del teatro, deludano in televisione. Penso a un personaggio come Francesco Poggi. Il segreto consiste nel cogliere e assecondare lo spirito del talk show. Covatta, Dix, Iacchetti, Vergassola, Riondino, Panariello l'hanno fatto. Come pure Bertolino, esponente dell'ultima generazione, uno dei pochi se non l'unico dei "nuovi comici" a meritare un simile attributo. Bertolino è magnifico, magari potesse partecipare a ogni puntata del programma».

Teatro inutile

Scoperti, "testati", scartati o tenuti e richiamati a seconda della loro capacità e forse disponibilità ad assecondare i dettami di una televisione generosa nel dare quanto spietata nel togliere, i comici italiani appaiono consapevoli ingranaggi di un sistema consolidato più che prodi conquistatori. Fortunatamente il panorama artistico italia-

no è vario e se la parte del leone continua a farla la televisione, il cinema e il teatro hanno non poco gioco nel decretare la bravura di questo o quell'altro personaggio e conferirgli il successo che la televisione gli ha negato. «Non sono d'accordo - obietta Gambino - . Il cinema ma soprattutto il teatro non sono trampolini di lancio per un attore comico. Al massimo possono dirsi "veicoli", punti d'arrivo di un iter professionale, ma non "mezzi" per raggiungere il successo. Se devo pensare a qualcosa che assolva alla stessa funzione della televisione penso ai locali notturni - al Derby o allo Zelig - ma non al teatro». Comunque il panorama comico televisivo non comincia e finisce al Parioli di Roma, sul palcoscenico del *Maurizio Costanzo Show*. Molte altre trasmissioni intervengono a supportare i comici italiani. Gli stessi redattori del Costanzo non hanno problemi nel riconoscere che il celebre talk show serale non detiene più la leadership del "settore". «I programmi realizzati da comici o basati sulla comicità sono aumentati: da quello comico-sportivo della Jalappa's Band a quella recentissimo della Guzzanti. Sono trasmissioni diverse dalla nostra - per natura e finalità - ma sono tutte fortissime. La comicità che propongono è una comicità nata con la televisione. La coltivano perché sanno che ha presa sul pubblico giovanile». Torniamo a parlare dei protagonisti: come sono dietro le quinte e come reagiscono all'improvviso successo e consenso di pubblico? «Sono normalissimi - replica la Venturini - soprattutto gli esponenti dell'ultima generazione. Ed è forse in ragione di questa normalità, che non raggiungono il successo dei loro predecessori. Riguardo a questi ultimi invece posso dire che sono tutti molto disponibili e carini. Volete sapere se il successo cambia le persone? Direi proprio di sì se è vero che molti di loro, dopo aver conquistato fama e denaro, si comportano nel seguente modo: lasciano moglie o fidanzata; cambiano agente perché quello che li ha accompagnati nelle prime tappe della loro carriera diventa istantaneamente uno "sfigato"; infine, sfilano per le vie della città, su mega automobili, preferibilmente decappottabili. Non prima di aver rinnegato il loro passato e voltato le spalle alla televisione. Soprattutto i comici lombardi. Ma questo non lo dica perché non è carino». ■

Antonio Rezza

Il comico che ha STOFFA

di Pierfrancesco Giannangeli

«La televisione non crea comici, però li rende insolubili». La frase è di Enrico Vaime, uno che di comicità se ne intende. L'ha pronunciata nel corso di una conversazione privata, e dunque senza testimoni, nella platea ancora vuota del Teatro in Fiera di Ancona, dove stava per andare in scena il suo ultimo spettacolo, *Mi pento con tutto il cuore*. Noi non ci pentiamo di averla utilizzata in questo contesto, anche se ci scusiamo per averla adoperata all'insaputa dell'interlocutore. Ci pare infatti che calzì a pennello per delineare la parabola artistica di Antonio Rezza. Nato a Novara nel 1965, cresciuto a Nettuno, sulla costa laziale, Rezza è attivo sulle scene da più di dieci anni, ma la notorietà l'ha raggiunta non tanto tempo fa grazie alle apparizioni in televisione.

Antonio Rezza è l'uomo dei tell. Grandi pezzi di stoffa animano infatti i suoi spettacoli, circondano l'attore, si muovono con lui, consentono di far spuntare solo il volto, le mani, parti del corpo, e colorano la messa in scena.

L'artista mette subito le cose in chiaro quando gli diciamo che ci stiamo occupando della nuova comicità italiana. «Contesto l'appartenenza al nuovo - dice - sono dodici anni che lavoro, che vado sui palcoscenici. Nuova è l'idea, l'innovazione scenografica, la forma di teatro. Tra vent'anni diranno che abbiamo inventato i quadri viventi, la scenografia da indossare». Il plurale è riferito al lavoro comune con Flavia Mastrella (Anzio 1960), colei che pensa le soluzioni scenografiche. «Oggi si comunica con la voce e senza corpo, noi facciamo il contrario e questo ci

contraddistingue. Cerchiamo continuamente modi di espressione che si distacchino dai precedenti. Ogni volta che troviamo qualcosa, anche bello, che ricorda cose che abbiamo già fatto, lo togliamo. E lo facciamo anche se il pubblico è ormai abituato ai replicanti».

Parola ora a Flavia Mastrella, figura fondamentale in questa nuova dinamica teatrale dettata dalla forma. «Non sono scenografa - afferma - ma mi interessa l'immagine e la comunicazione. Le creazioni scenografiche le penso io: siamo per l'anarchia, l'individualismo creativo che poi si associa. Importanti sono anche i colori, che portano lo spettatore verso il mondo dell'infanzia, così si rilassa ed accetta la provocazione». Un aspetto, quello appunto della provocazione, presente come fenomeno interessante nei testi e negli spettacoli di Antonio Rezza. ■

Violento e blasfemo il giullare Rezza

IO, di Antonio Rezza. Spettacolo a più quadri di Antonio Rezza e Flavia Mastrella. Quadri di scena di Flavia Mastrella. Prod. TEE - Teatro Stabile delle Marche.

Continuare a definire Antonio Rezza attore comico, dopo aver assistito al nuovo spettacolo *Io* è davvero difficile, o quantomeno riduttivo. Del comico egli possiede, arrivando ad esplorarne tutte le potenzialità, l'uso dei tempi, delle pause, delle reiterazioni, dei doppi sensi: elementi preziosi perché funzioni la "macchina" del divertimento. Ma è la scrittura in sé a perdere del comico ogni valenza. Quegli attacchi, così poco velati, alle ipocrisie, alle grettezze, ai vizi di una società sempre più avulsa dalla vita e oramai precipitata nel limbo di una afasia neutralizzante, che erano il perno di *Pitecus*, trovano nel nuovo lavoro uno sbocco ancora, se possibile, più violento e blasfemo. Blasfemia intesa come rifiuto totale del precostituito, anche, o soprattutto, delle opinioni comuni. In una società sempre più omologata, persino nel rifuggirne, ecco che Rezza risponde con un vorticoso susseguirsi di personaggi che nell'atto di riaffermare il proprio individualismo, negano l'altro sin dalle sue incarnazioni più indifese: il bambino, l'anziano, il portatore di handicap. Quello di Rezza è un oltraggio alla pubblica ipocrisia, è un rifiuto del senso comune, portato al pubblico utilizzando la nobile arte del giullare che, nel suo caso, sembra emergere da un racconto di Stephen King. *Roberto Nisi*



Riccardo Pangallo

John Wayne in Maremma

di Simona Morgantini

Autore ed attore comico, Riccardo Pangallo occupa uno spazio insolito nel panorama dei nuovi comici di "razza toscana". La sua formazione segue percorsi abbastanza inconsueti e bizzarri. Agli inizi della carriera frequenta l'ambiente dell'avanguardia teatrale fiorentina collaborando in modo molto esterno alle attività di Krypton (diretti da Giancarlo Cauteruccio). Non si lega comunque a nessun gruppo e per un certo periodo (alla fine degli anni Settanta) lavora in teatro con Paolo Hendel con cui condivide il gusto di una certa comicità surreale. Agli inizi degli anni Ottanta inizia i suoi esperimenti multimediali mischiando video a performance teatrali in diretto contatto con il pubblico. Inventa uno stile tutto suo, privo di precedenti, che consiste nel rivisitare comicamente i film-mito della storia del cinema rielaborando il doppiaggio e il montaggio. La televisione (da *Lupo solitario* ad *Avanzi*) gli conferisce un certa popolarità.

HYSTRIO - *Nell'ambito della nuova comicità, di cui fa parte peraltro tutta una nutrita schiera di toscani come lei (Benigni, Benvenuti, Pieraccioni, Nuti, Hendel, ecc.) come si collocano il suo lavoro e la sua formazione?*

PANGALLO - Non credo che esista una scuola toscana vera e propria: tutti questi comici hanno una loro originalità e - come me del resto - un loro particolare e individuale *iter* artistico. Più genericamente esiste un certo spirito che accomuna un po' tutti e cioè uno spirito feroce-mente ironico che tende a dissacrare qualsiasi mito o autorità preconstituita. Io credo che il boom del toscanismo risieda proprio in questa capacità e coraggio di fare satira su tutto. Non a caso io ho scelto come "materiale" il cinema e la televisione con i suoi divi, perché costituiscono la nostra mitologia contemporanea.

H. - *Come le è venuta l'idea di rivisitare i film più famosi stravolgendoli comicamente?*

P. - L'idea è nata in modo molto semplice: da

ragazzo andavo con degli amici al Cinema Nazionale, il cinema più grande e popolare di Firenze, per assistere alla proiezione dei film più in voga in quel momento. Ma il vero spettacolo era quello offerto gratis dal pubblico che partecipava attivamente con commenti comici e straniati al film. C'erano dei buontemponi e burloni organizzatissimi che assistevano al film più volte per imparare la parte ed imitare le voci dei protagonisti e dei doppiatori; al momento opportuno intervenivano nei dialoghi e si sovrapponevano con battute *ad hoc* e con tempi comici perfetti: l'effetto era di stravolgente comicità, anche se forse poco rispettosa per il film e per parte del pubblico pagante. Ovviamente io non mi sono limitato solo a dop-

piare le voci ma ho imparato il mestiere di montatore, intervenendo anche nella struttura delle scene, ricreando quindi una nuova trama. È stato divertente scoprire, attraverso questo lavoro di montaggio, i tanti errori che uno spettatore medio profano non ha il tempo di scorgere, come, per esempio, notare in film famosissimi il fatto che un attore indossi nella stessa scena a distanza di frazioni di secondo abiti diversi.

H. - *A che cosa sta lavorando ora?*

P. - Sto allestendo *Il grande stop*, spettacolo che riprende la stessa formula mista, e in cui, pur usando diversi mezzi espressivi, ritorno al mio grande amore: il teatro e il contatto diretto e attivo con il pubblico. ■

Le nuove leve della risata ricordando Ugo Tognazzi

Un premio per ricordare Ugo Tognazzi, ma soprattutto un'occasione per permettere a giovani comici cabarettisti di mettersi in luce e farsi conoscere: è con questa duplice finalità che l'Associazione Ugo Tognazzi ha dato vita, quattro anni fa, al Premio "Città di Cremona", città natale dell'attore. In dicembre si è conclusa la quarta edizione, dopo una selezione affidata a una giuria popolare che ha visto concorrere ben venticinque giovani attori, selezionati dallo Zelig. La qualità artistica dei partecipanti si è rivelata di buon livello. Provenienti dalle più diverse esperienze artistiche i ragazzi dello Zelig hanno offerto alla platea un campione significativo di nuova comicità. L'acceso alla cultura televisiva, ma anche il tentativo di fermare la quotidianità all'interno di una cornice narrativa grottesca e dissacrante, si affiancano alla satira di costume, al racconto autobiografico di una vita vissuta al limite dell'indigenza, perseguitata dalla sfiga oppure semplicemente soggetta al parere degli altri. Gli spunti offerti da questi giovani emergenti sono i più eterogenei e molto spesso brillano per originalità e coraggio. Proprio l'originalità e diremmo la scrittura d'attore è stata premiata dalla giuria, composta da Ricky Tognazzi, Simona Izzo e diversi giornalisti e uomini di spettacolo. *Ex aequo* hanno vinto il duo Chiamata urbana urgente di Palermo e Simona Guarino di Genova. I palermitani Salvo Ficarra e Valentino Picone hanno messo alla berlina l'indolenza mediterranea, mimando il *laissez faire* di quei siculi che, seduti in piazza, fanno passare il tempo disquisendo dei massimi sistemi ma soprattutto incarnando un fatalismo che fa rima con pigrizia. Al primo premio i due hanno affiancato quello per il miglior testo della serata. Simona Guarino ha invece incarnato il ruolo della casalinga frustrata, portando le inquietudini del gentil sesso sul palcoscenico del Premio. Ancora, ha fatto staccare le ali da terra alla risata la comicità di Diego Carli di Verona, mentre il passato da teledipendente di Andrea Vasumi gli ha garantito il terzo posto e il premio della critica. Come si accennava e come hanno confermato Ricky Tognazzi e Simona Izzo, la manifestazione si propone di far conoscere i giovani vincitori. L'obbiettivo non è poi così peregrino, se si pensa che uno dei vincitori delle passate edizioni è stato Enrico Bertolino, a tutti gli effetti considerato uno dei volti nuovi del cabaret milanese e nazionale. *Nicola Arrigoni*

il gruppo genovese

Dieci cavalli di pura razza com

Genesis e sviluppi dei Cavalli Marci; un'esperienza artistica nata per gioco in un piccolo locale notturno e diventata "fenomeno"

di Cristina Argenti

Impossibile catalogarli in uno stile. Spaziano dal cabaret live alla fiction, dai locali notturni ai teatri più prestigiosi, passando per gli schermi televisivi. Il gruppo genovese dei Cavalli Marci si racconta attraverso le parole dell'ideatore Claudio Rufus Nocera.



ica

HYSTRIO - *Come nasce il fenomeno Cavalli Marci?*

NOCERA - È banale dirlo ma le sue origini ricordano le storie di certi film... In un locale di Genova, il *Nessundorma*, io e un gruppo di artisti provenienti da discipline diverse, in parte professionisti, in parte dilettanti, abbiamo iniziato a realizzare spettacoli settimanali, ogni volta diversi. Provavamo la sera prima della rappresentazione. La formula ha funzionato subito. La formazione originaria si componeva di 18 elementi che ogni sera, sul palco, a ritmo di musica e all'insegna della comicità, recitavano ponendo, a comun denominatore, il senso del gioco. Poi col tempo il gruppo si è ridotto a 10 interpreti fissi. Gli ospiti potevano partecipare alle rappresentazioni, dette anche "stanziali". Alla serata inaugurale non c'erano più di 100 spettatori. Ma quegli spettatori sono tornati la settimana successiva e ogni volta con un gruppo più folto di amici. Finché non abbiamo dovuto cambiare locale perché il *Nessundorma* non poteva ospitarli tutti. Quest'anno siamo finalmente approdati in un teatro vero, grandissimo, il Politeama genovese, dove ogni lunedì facciamo uno spettacolo diverso.

H. - *A che tipo di pubblico vi rivolgete?*

N. - Il pubblico dei Cavalli non ha un'età precisa. È un pubblico trasversale che vuole soprattutto divertirsi. Durante la "24 ore" (record di spettacolo comico più lungo del mondo vinto per il Guinness dai Cavalli il 4/5 aprile 97) seduti in platea abbiamo visto bambini di dieci anni così come signore ottantenni e ridevano tutti allo stesso modo. La nostra comicità non è di nicchia, non ha caratteristiche cittadine o provinciali, non ha colore politico, né si appoggia alle cosiddette "battutacce" sul sesso o sul governo. Siamo tante teste e tante penne e quello che vogliamo è neutralizzare ridendo il malessere di tutti i giorni. "Pessimismo e fastidio" è il nostro grido di battaglia. Lo sentiamo per le strade, compare sui display dei telefonini o sui monitor dei computer come "bandiera". Qualcuno ci ha raccontato di una ragazza che a Carnevale si è travestita da "pessimismo e fastidio", con tanto di tuta blu, maglietta in testa e scatolone sulle spalle. Certo bisogna far distinzione tra il pubblico teatrale, che esce di casa, cerca posteggio, paga il biglietto per vedere lo spettacolo, e il pubblico che ti vede in televisione: le aspettative, la disponibilità sono diverse. È strano sapere di entrare nelle case di tanta gente che poi, quando ti vede per strada, ti sorride come se fossi un suo amico, perché in fondo sei entrato nel suo salotto. È strano e divertente.

H. - *Cosa è cambiato nel passaggio dai locali dell'esordio alla tv e poi al teatro vero e proprio?*

N. - In realtà quasi niente, a parte il fatto che all'inizio avevamo un altro lavoro, e poi piano piano siamo diventati "cavalli" di professione. Cerchiamo di mantenere col pubblico il rapporto casalingo, familiare dell'inizio. Poi i mezzi cambiano e bisogna adeguarsi. Lo spazio teatrale ha impresso maggior rigore e pulizia alle nostre rappresentazioni, sempre all'interno del gioco però. Mentre la tv trasmette un po' del calore del cabaret. Il gioco con la telecamera aiuta in tal senso.

H. - *Nel corso del tempo come si è modificata la vostra formazione?*

N. - All'inizio eravamo in diciotto, poi in dodici, poi qualcuno ha preferito non diventare professionista e siamo rimasti in dieci. Sei mesi fa Luca Bizzarri e Paolo Kessisoglu si sono staccati dal gruppo per affermarsi individualmente e sono stati sostituiti da Raffaele Rebaudengo (violinista) e Francesco Foti (comico vincitore di Milano Cabaret 98). Nel frattempo i Cavalli sono diventati una società: la Giddap srl, specializzata in produzione di spettacoli. Abbiamo firmato un'esclusiva che ci vincola almeno fino al 2000.

H. - *E adesso la formazione come si compone?*

N. - L'attuale formazione comprende oltre a me che curo la direzione comica, Fabrizio Pippo Lambertini, responsabile della direzione musicale, Michelangelo Pulci, Andrea Di Marco, Alessandro Bianchi, Paolo Passano, Paolo Bartolai, Francesco Foti, Raffaele Rebaudengo, Carlo Denei e Alessandra Torre. Alessandra è l'unica donna del gruppo. Si occupa della promozione e del management del gruppo fin dagli esordi ed è co-autrice, insieme a me e Pippo (Lamberti), di tutti i progetti tv per i Cavalli.

H. - *Che importanza ha la musica nel vostro spettacolo?*

N. - La musica copre il cinquanta per cento del nostro spettacolo. E a proposito di musica un merito particolare va a Pippo Lambertini che riesce a farci cantare come mai avremmo immaginato...

H. - *Quali generi musicali utilizzate?*

N. - Scegliamo i pezzi senza pregiudizi né di epoca né di genere. Quello che ci interessa sono le canzoni che hanno lasciato il segno, per motivi musicali ed evocativi o perché così *trash* da entrare di diritto nella storia della canzone... Anche se abbiamo un occhio di riguardo per i cantautori italiani. Pensiamo che gioco e canzoni possano essere un bel passaporto per tentare la carta dello spettacolo europeo. A prescindere dalla lingua, naturalmente. Chi lo sa...

H. - *E l'idea di uno spettacolo settimanale come nasce?*

N. - Nasce da un allenamento quotidiano. I Cavalli sono come i calciatori: si allenano tutti i giorni, con improvvisazioni da cui nascono nuovi personaggi e prove musicali. Lo spettacolo che va in scena il lunedì viene provato la domenica sera. Un giorno di prove per una sola replica: una specie di sintesi folle del lavoro teatrale. Spessissimo ci ritroviamo il lunedì sera a scrivere pezzi che andranno in scena poco dopo. Il pubblico probabilmente avverte questa "verginità" ed è sempre molto complice.

H. - *I vostri progetti presenti e futuri?*

N. - Nell'immediato, una trasmissione tv in prima serata molto, ma molto musicale. E non posso dire di più per scaramanzia. Fino a dicembre saremo tutti i lunedì al Politeama genovese. Da gennaio ad aprile invece saremo in tournée nei più prestigiosi teatri d'Italia. E in cantiere c'è un progetto per una *fiction* scritta e interpretata dai Cavalli, comimusicalmente naturalmente. ■

l'ultimo libro della "Lella"

Tratti di COSTA

Un assaggio di *Che faccia fare* che raccoglie i testi degli spettacoli *Magoni*, *Stanca di guerra* e *Un'altra storia*

«**M**e l'avessero detto dieci anni fa, che ci sarei arrivata, sai le risate». Eh sì, ha proprio ragione Lella Costa a parlare così del suo approdo due anni fa al Piccolo Teatro di Milano, perché anche noi, dieci anni fa, avremmo sorriso a questa prospettiva. Non perché, anche allora, non ne avesse i numeri, anzi la sua fama di "comica intelligente" se l'era già conquistata, ma, si sa, recitare sulle tavole del palcoscenico tante volte misurato a passo febbrile dal Maestro in girocollo nero, fa guadagnare d'un botto i punti, che accumuleresti in dieci anni di estenuanti *tournées* su e giù per la penisola. E così, ora Lella Costa, classe '52, diplomata ai Filodrammatici di Milano, donna quasi perfetta (tre figlie -, un

cane, lavoratrice accanita - recita, scrive, doppia, compare in tv) è entrata nel *pantheon* dei comici attori-autori che durano e nella cerchia ristretta degli artisti ai quali i giornali - qualunque cosa accada nel mondo, dalle guerre di religione all'aumento dei prezzi del tram - chiedono l'opinione in merito. È da poco uscito il suo secondo libro (*Che faccia fare*, Feltrinelli, 1998) che raccoglie i testi dei suoi ultimi tre spettacoli. Ne pubblichiamo due brevi brani.

La categoria più frequente è sicuramente quella degli uomini che, appena una donna comincia a tirare fuori il fazzoletto si scusano perché si sentono in colpa: «O Madonna, scusami, sicuramente è colpa mia». Magari tu stai piangendo perché hai visto Sarajevo dilaniata. Non importa: «Oh Madonna, scusa, guarda, veramente, perdonami... Lo so l'ho fatto piangere ancora una volta ma non volevo, scusami sono uno stronzo». In genere è vero, ma nella fattispecie non c'entra [...] Poi ci sono quelli che credono fermamente nella decompressione; sì, sono convinti che tu funzioni più o meno come una pentola a pressione... È una cosa bella, loro sanno che dentro di noi c'è tutta questa vita interiore molto complicata e hanno la sensazione che tutta questa vita interiore non possa esprimersi altrimenti che sotto forma di vapore. Questo vapore, dai e dai, delle volte se la valvola non funziona c'è il rischio dell'implosione; li riconosci subito, perché sono quelli che appena ti spunta la lacrimuccia nell'occhio subito dicono: «Dai piangi, ma piangi bene eh, piangi tutto tutto non tenerti dentro niente, butta fuori che poi vedrai che stai meglio, sfogati che son proprio più contento». Sono quelli che se non piangi una media di una volta ogni quindici giorni ti portano al concessionario Lagostina a fare la revisione, non si mai. (da *Magoni*)

«Scusa se ti disturbo, stavi mica deducendo?» «Ma secondo te, lo posso legittimamente dedurre?» Ripresa del pensiero filosofico nazionale? No! Commercialisti all'opera. Deducere è la forma più nobile di scaricare. Altra domanda insopportabilmente di moda: «Ma si può scaricare? Secondo te lo posso scaricare?»



Ma la macchina la posso scaricare?» «No, la macchina va in ammortamento» «Ma, mi scusi, i viaggi si possono scaricare? No? Ma allora non mi muovo più!» [...] «Guarda, io c'ho un commercialista che è una belva. Ma sai che mi fa scaricare tutto, ueh tutto, cioè mi fa scaricare le aspirine...» Scaricare... Domanda cruciale: «Si può scaricare?»

«Ueh, sciu! Li ha ordinati lei i vasi di azalee? Dove ce li scarico i vasi di azalee?»

«Attenzione che qui non c'è lo scarico a terra; se c'è un corto circuito siamo tutti nei guai...»

«Mi si è intasato lo scarico del cesso. Una puzza intollerabile»

«Ti rendi conto, dopo tre mesi che ci vedevamo tutte le sere mi ha scaricato, ma così, senza una giustificazione»

«Signora il bambino, di preciso, quante volte si scarica al giorno? Più sul verde o direbbe più sul giallino...»

«Non puoi scaricarmi addosso la tua aggressività...»

«No, mi dispiace, i bambini, stasera, non riesco a scaricarli a nessuno. Domani li scarico a mia mamma e andiamo al cinema. Stasera non li scarico a nessuno»

«Nnnn-non è che non ti voglio parlare, non è che non voglio parlare con te è che mi si stanno scaricando le pile del telefonino mi si stanno scaricando le pile del telefon...». (da *Un'altra storia*) R. A.

Benvenuti a Stronzi Park

STRANA FORTE LA GENTE, di Cinzia Leone e Fabio Di Iorio, Regia di Lino Pannofino. Scene di Daniela Pareschi. Costumi di Krizia. Musiche di Marco Schavoni. Luci di Luca Santini. Con Cinzia Leone e Lino Pannofino. Prod. ITS Italia.

È un monologo che Cinzia Leone, affiancata da Lino Pannofino, conduce con irresistibile energia: tre quarti d'ora di contatto vivo e diretto con gli spettatori, che diventano parte integrante di un dialogo schietto grazie alla spontaneità tutta romana dell'attrice. Il divertimento è una certezza in questo momento teatrale che Cinzia Leone, autrice insieme a Fabio Di Iorio, considera solo un gesto di comunicazione. Lo spettacolo alza il volo da una considerazione scherzosa degli autori. Se per avere le sovvenzioni destinate al teatro bisogna tramortire il pubblico con le antiche tragedie, inventiamoci un allestimento aulico e paludato, tanto per passare l'esame dell'arcigna commissione; infiliamo due tuniche e introduciamo quattro battute per dieci secondi obbligando il pubblico a fare l'espressione di piombo di chi non capisce niente. Ma poi diamo il via alla nostra recita. Certo questo raggio della commissione non è molto onesto, ma truffano tutti quanti, l'imbroglio è l'unico, inattaccabile patrimonio comune di tutti noi Fratelli d'Italia. Nella moltitudine dello "Stronzi Park", una sorta di magazzino-deposito descritto con rabbia gesticolante dalla protagonista, saranno ammonticchiati parcheggianti selvaggi, zotici arrivisti, evasori che vogliono un Viagra mutuabile, pedofili dal cofano colmo di giocattoli, tutti i bidonisti in genere. Insomma il meglio del peggio umano. L'arma più affilata di questa moderna amazzo-

ne è la parola, frutto di una riflessione che passa dall'ironia all'asprezza, dall'amarezza al divertimento. Diretta, efficace, Cinzia Leone centra il segno senza l'aiuto di suggestioni particolari e dà agli argomenti trattati tutta la forza che invocano, magari con il supporto di quattro "parolacce" usate a dovere. Quello che infiamma l'ardente, trafelata predicatrice è la consapevolezza che siamo tutti esposti in quel grande supermercato che è la vita, in un mondo sfigurato dal denaro. Lei, uccellino nervosissimo che becchetta a saltelli, o arpia svolazzante che imbratta tavole imbandite, ne è pienamente convinta e con strepiti appropriati dà voce sonora alla nostra scontentezza. *Mirella Caveggia*

Passerella di racchie metropolitane e buoniste

BELLA DI NOTTE E RACCHIA DI GIORNO, di Luciana Littizzetto, Beppe Tosco e Michele Mauro. Con Luciana Littizzetto. Prod. Irma.

Cattive ragazze. Cattive, forse, è un po' troppo. Caso mai pestifere, squinternate, sgarruppate, sgrammaticate, maleducate, mezze "fuori"; comunque, soprattutto malmesse e - ahiloro - poco dotate, anzi, dal punto di vista estetico, inguardabili. Non ha, nel complesso, la grinta di una cattiveria vera, né tanto meno di una provocazione e di una trasgressione (al di là delle ricorrenti e volute cadute nel cattivo gusto) la galleria grottesca di personaggi "rosa" di Luciana Littizzetto. La sua passerella di racchie più o meno adolescenti e improbabili, metropolitane e tutte rigorosamente pittoresche non si allontana gran che dai temi classici della comicità anni Ottanta e Novanta "al femminile", diventata oramai troppo uguale a se stessa. L'unica differenza sta magari nei toni crudi, aggressivi, nel gusto di "schifare" il pubblico al solo scopo di divertirlo, intento perseguito dalla Littizzetto in misura ben maggiore di molte altre sue colleghe. Il "personaggio" teatrale e cabarettistico ci sarebbe, ma forse Luciana deve avere più coraggio e più originalità ed essere più estrema e impietosa. Soprattutto deve liberarsi dagli ultimi legami di una descrizione caricaturale, satirica, troppo legata alla sua realtà di origine, quella della metropoli torinese, con il suo incrocio di dialetti e sottoculture. *Francesco Tei*

A pag. 38, un'immagine da cabaret berlinese di Lella Costa.

Opera Comique



Il riso a briglie sciolte di ROSA e GIOVANNA

di Valeria Carraroli

Surreale, poetica, smarrita. Provocatoria. Un po' crudele. La risata dell'Opera Comique è epica e cinica insieme. Una risata che è una speranza e una sentenza. «Per noi la comicità è questo: osservare il mondo così com'è», spiegano Rosa Masciopinto e Giovanna Mori. «Raccontare la buffonata che viviamo tutti i giorni». Due attrici, liriche e grottesche, che vogliono fare i saltimbanchi del Duemila. «Artisticamente ci siamo incontrate nel 1986 a Roma, dove è nata Opera Comique. Ma le nostre radici affondano nella Parigi di Philippe Gaulier e di Lecoq. A Parigi ci siamo conosciute nell'81 e, pur studiando separatamente, abbiamo vissuto comuni amori: il mimo, l'improvvisazione, la nascita del personaggio che non passa attraverso la penna. Il clown come modo di essere. La parola sonora come incanto che culla nelle filastrocche e nei ritmi popolari». Un recitar-cantando, quello dell'Opera Comique, che, nonostante si sia più volte (e con successo), avventurato nel must della globalità sugli schermi

Rai e Mediaset, echeggia gli albori di un teatro che viaggiava nelle strade e mischiava le buffonerie con la malinconia delle fiabe. Ma in fondo, dietro l'urgenza *off* di dire e di essere senza lacci, c'è la lezione del gigante Peter Brook.

Perché Rosa Masciopinto e Giovanna Mori, che fanno cabaret o diventano cantastorie, mirano dritto al cuore della nostra disperazione quotidiana. «Al centro della risata per noi ci sono la perdita, la morte, il coraggio, la paura. L'utopia che si piega alla piccola meschinità. La fine delle cose, insomma». Anche del teatro comico? «Tutt'altro. Dopo l'estinzione delle rassegne, dopo il saccheggio del grande frullatore-tivù, per il Duemila si respira un fermento nuovo. La comicità sta per rifiorire. E anche noi ci stiamo preparando. Per la prossima stagione è già in cantiere un'idea: parlare

di tutti quelli che la società non vuole più, quelli che devono essere buttati fuori. Altro non si può anticipare, noi lavoriamo per associazioni, il testo viene dopo. Niente briglie, niente copioni. Il riso va al galoppo e quando nasce ci sorprende. Un teatro comico è un teatro libero». Indimenticabile René Claire: il riso è il vero segno della libertà. ■

CURRICULUM

Rosa Masciopinto e Giovanna Mori fondano Opera Comique nel 1986.

Teatro - *La vita è una curva*, regia di Alberto Fortuzzi; *Le scarpe di ferro pesano* ('89, Premio speciale Audiobox per la sua realizzazione radiofonica); *Operique*, regia di Ted Keijser ('91); *Impossibili* ('95) regia di Alberto Fortuzzi.

Tv - *I Raccomandati*, *Fantasticotto*, *L'altro spettacolo*, *La fabbrica dei segni*, *Jeans*, *Dancemania*, *Il piacere dell'estate* (roti Rai), *I vicini di casa di Gino e Michele* (sit-com, Italia 1).

Radio - *Per voi giovani*, *Cocomero* (Rai-radio due).

I Virtuosi di San Martino



Un quintetto da camera nel nome di CICCIO FORMAGGIO

di Paola Cinque

Spiazzante, vorticoso e sfuggente come una sorta di blob cosmico che trita, maciulla, impasta, frulla, gli ultimi residui di arte e civiltà. Questo l'effetto prodotto dagli spettacoli, originali partiture drammaturgiche, dei virtuosi di San Martino, ensemble da camera fondato a Napoli nel 1994 da Federico Odling, violoncellista genovese e da Roberto Del Gaudio, cantante-attore napoletano, un passato da chitarrista in gruppi folk e un poetico apprendistato da mandolonnellista alla scuola dei posteggiatori partenopei. Con Vittorio Ricciardi al flauto, Francesco Solombrino al violino e Dario Vannini alla chitarra, i Virtuosi si propongono al pubblico come un ossimoro: l'eleganza sobria e raffinata del quintetto in dolcevita nero contraddice gli strali verbali, contrappuntati da cliché sonori, scagliati con studiata leggerezza e con impassibile disincanto. Nelle loro performance - divertentissime ma austere - indefinibili perché intelligentemente costruite per eludere qualsiasi tentativo di classificazione, capita d'imbattersi in giochi verbali e citazioni dotte, come in fraseggi ed iperbolismi musicali, dove si contaminano ritmi sudamericani e minuetti di Boccherini, jazz e melodramma ottocentesco, Mozart e rap, mentre sulla scena par di riconoscere Totò e Carmelo Bene, Cochi e Renato ed Eduardo, Gassman e Petrolini, in un caleidoscopio di immagini e suoni shakerati con rara maestria.

«La nostra poetica è quella di comporre un teatro ed una musica di crisi nell'era della crisi del teatro e della musica» afferma Roberto Del Gaudio,

autore dei testi, il quale precisa che «oggi la corsa alla specializzazione ha prodotto piccoli disastri: i concerti sono poco teatrali e il teatro è poco concertato. In teatro si ascoltano prosatori più o meno annoiati, mentre nelle sale da concerto si attende con compiaciuta trepidazione l'errore del musicista stipendiato».

Da *Cosima e altre storie*, loro prima produzione ('94) alla trilogia *Ciccio concerto*, ('95), *Ciccio e altre storie* ('96) e *Nel nome di Ciccio*, attualmente in tournée, il gruppo ha messo a punto un'ipotesi di concerto in forma teatrale che affonda le radici nell'humus fertilissimo del comico e della tradizione napoletana. «Siamo convinti che il comico rappresenti la nuova forma del dionisiaco. La musica, dopo la straordinaria stagione del tragico in Grecia, a partire da Aristofane, è stata sistematicamente estromessa dal teatro, nonostante fosse il veicolo eletto da Dioniso. La musica, invece, può sostituire l'orpello drammaturgico, e farsi costumi, scenografia, scrittura teatrale, quinte. Oggi, nel binomio musica-comico, s'intravede, a nostro avviso, l'unica possibilità di giocare con la tragedia di essere al mondo. La tradizione napoletana ci interessa laddove è greca: il nostro obiettivo è di portare alla luce il legame sotterraneo che va da Eschilo a Shakespeare a Verdi alla sceneggiata, che a detta di Pasolini costituisce l'ultima possibilità di tragedia intesa

come rito collettivo del teatro».

Isso, Essa e 'o malamente, i tre personaggi cardine della sceneggiata napoletana sono presenti nel vostro ultimo lavoro sulla figura di Ciccio Formaggio. «Si tratta di un "eroe minore", di una "macchietta" protagonista della omonima canzone umoristica degli anni Quaranta, scritta dalla coppia Pisano-Cioffi, il quale "nun tene 'o curaggio nemmeno 'e parla" di fronte agli innumerevoli dispetti messi a segno ai suoi danni dalla moglie "nfame", che lo fa andare in giro con la tesa della paglietta tagliuzzata e non ci pensa due volte a squagliargli sulla testa la ceralacca. Ciccio Formaggio è diventato il fulcro delle nostre storie perché ci è parso, nell'ambito della vasta tradizione dell'avanspettacolo napoletano, che fosse l'emblema un po' pedante della tragicità del comico». Ciccio è anche il "ciccione" contemporaneo, il bulimico che ingurgita tutto senza produrre nulla di nuovo? «Senz'altro, ne abbiamo fatto una maschera fissa per dare fisionomia all'uomo moderno, che ha fagocitato a tal punto la sua epoca, da esser diventato sterile, com'è sterile il virtuosismo o il consumo d'arte al giorno d'oggi. La nostra vuol essere una denuncia della paura di pensare al futuro.

So' tribbale, del 1997, un'"operetta pop" nata dalla lezione dei grandi scrittori dell'avanspettacolo e della rivista, getta un ponte fra la tradizione e la

vostra generazione. «Si tratta di un viaggio comico e critico insieme tra i nuovi personaggi-macchietta dei nostri giorni: dal tribale, giovane frequentatore dei centri sociali, ma figlio di padre industriale, al vegetariano per professione; dalla signora presenzialista, al cineasta napoletano che specula su camorra, droga, prostituzione, scadendo nella più volgare oleografia. Insomma, un bestiario contemporaneo». ■

Un cantante attore,
Roberto Del Gaudio e
quattro musicisti hanno
dato vita nel '94 a un
curioso ensemble che
fonde musica colta e
comicità napoletana

BISIO *no limits*

di Simona Bertuzzi

Personaggio eclettico del panorama comico italiano, in grado di spaziare con grande disinvoltura dal teatro alla televisione passando per il cinema, Claudio Bisio traccia un quadro di sé e della sua vita professionale e ricostruisce le principali tappe di un iter che dalla Scuola civica d'arte drammatica di Milano l'ha condotto ai più importanti palcoscenici nazionali.

HYSTRIO - *Per circa un decennio, dall'81 in avanti, ha lavorato con la Compagnia del Teatro dell'Elfo e con registi quali Salvatores e De Capitani. Cosa ricorda di quelle esperienze?*

BISIO - Ho dei ricordi bellissimi. Innanzitutto le prime tappe di una carriera andata sempre in crescendo. Certo, la gavetta l'ho fatta, sia a livello economico che di mole di lavoro: penso alle paghe bassissime o ai turni massacranti. E tuttavia, a differenza di molti colleghi, non ho mai provato la frustrazione della disoccupazione e dei provini andati male. Ho sempre lavorato, fin troppo. Agli inizi soprattutto, la collaborazione con la Compagnia del Teatro dell'Elfo si è rivelata providenziale. Il rapporto con loro cominciò un po' per caso, non con un provino ma con un saggio della scuola del Piccolo Teatro. Ero al secondo anno. A Londra, l'estate precedente, avevo visto il musical *The Rocky Horror Show*. Mi era talmente piaciuto che lo proposi come saggio finale di canto. L'idea piacque e presentammo lo spettacolo in inglese, ballando, suonando e cantando dal vivo. Salvatores che era all'Elfo e cer-

cava degli attori per il musical *Sogno di una notte di mezza estate*, saputa la novità - perché di questo si trattava per un paese come il nostro - venne a vederci e mi scelse.

H. - *Nello stesso periodo ha lavorato con Fo in Morte accidentale di un anarchico.*

B. - Infatti e devo riconoscere che fu un'esperienza particolare. Fo scrisse quel testo nel '69, in seguito alla morte di Pinelli. All'epoca avevo tredici anni e *Morte accidentale di un anarchico* fu il primo spettacolo visto da spettatore. Nell'87, la giunta comunale di Milano manifestò il proposito di togliere la lapide di Piazza Fontana e fu allora che Fo pensò di riprendere lo spettacolo. Per ragioni di militanza, ovviamente. Fui chiamato a interpretare il ruolo di Calabresi. Lavorare con Fo nello spettacolo che aveva segnato il mio primo approccio al teatro, fu un'esperienza entusiasmante.

H. - *Negli ultimi anni ha interpretato film di successo, che l'hanno fatto conoscere a un vasto pubblico. Che importanza riveste il cinema nel suo percorso professionale?*

B. - L'impatto con il grande pubblico è avvenuto più con la televisione che con il cinema. Checché se ne dica qualsiasi film, anche il più riuscito, viene visto da un decimo della gente che segue una qualunque puntata di *Mai dire gol*. Il cinema mi ha dato delle soddisfazioni ma è molto diverso dal teatro. Il teatro l'ho studiato - e la scuola del Piccolo è stata determinante in tal senso - ma anche scritto e riscritto. Sono nato con il teatro. A tal punto che senza

falsa modestia sento di poter insegnare diverse cose agli altri. Per quanto riguarda il cinema, invece, ho ancora molto da imparare.

H. - *C'è un nuovo film in vista?*

B. - In verità sì, con un ruolo insolito però. In collaborazione con alcuni amici e soci, sto provando a scrivere la sceneggiatura di un film. È la prima volta nella mia vita. Ho scritto diversi testi per il teatro ma un conto è scrivere testi che sono dei monologhi e mirano a divertire, un conto è costruire dei dialoghi e far parlare diversi personaggi.

H. - *Lei ha parlato della televisione come di un mezzo efficacissimo per farsi conoscere a un vasto pubblico. Eppure ci sono comici che si dichiarano "pentiti" della tv.*

B. - In teatro come in televisione puoi fare cose belle e brutte. La televisione è uno strumento di comunicazione molto



potente. Ma far televisione non è solo un fatto artistico. Ha implicazioni, sondate in letteratura e al cinema (penso al recentissimo *The Truman Show*), che riguardano la comunicazione di massa e il pericolo del "grande fratello". Spesso mi pongo questo problema.

H. - *Il vero interrogativo dunque è come si fa televisione.*

B. - Sicuramente. Un tempo noi cosiddetti "comici trasgressivi" venivamo spesso coinvolti in polemiche sul turpiloquio e sull'opportunità di usare un certo tipo di linguaggio in televisione. L'idea di esibirci in una trasmissione televisiva e poter dire tutto quello che volevamo ci entusiasmava. Ma ora, per quanto mi riguarda, sono cambiato: è passato del tempo e ho avuto due figli e non voglio che vedano la televisione, perché ritengo possano esserne influenzati negativamente. Ed è per questa ragione che ogni volta che vado in tv mi pongo un problema di auto censura. Un conto è dire certe cose in un locale notturno - penso al Derby o allo Zelig - di fronte a persone adulte, un conto è dirle in televisione, sapendo di entrare nelle case di migliaia di famiglie e di essere visti da un pubblico variegato, costituito in buona parte da bambini.

H. - *Tornando ai suoi lavori teatrali, c'è un filo conduttore che li unisce e soprattutto come si spiega l'ultimo lavoro su un testo di Pennac?*

B. - La mia attività teatrale si divide in tre fasi. La prima risale agli anni Ottanta. Un periodo intenso, segnato da diverse esperienze teatrali: il lavoro con Albertazzi, il *Faust* di Sanguineti, il rapporto con l'Elfo. Cercavo di capire cosa realmente mi piacesse e in questa ricerca sperimentavo cose che non sempre mi interessavano. Mi riferisco all'esperienza con Albertazzi. La seconda fase è cominciata nell'88-'89 ed è stata segnata da spettacoli comici, su testi miei o scritti in collaborazione con Rocco Tanica, Edoardo Erba, Giorgio Teruzzi. Sono quasi tutti monologhi e si inseriscono in quel filone di spettacoli che ha visto affermarsi oltre al sottoscritto, personaggi quali Paolo Rossi, Lella Costa, Bergonzoni. Ognuno con il suo stile

ovviamente. Questo filone mi piace e non lo abbandonerei. L'anno scorso però, lo spettacolo su un testo di Pennac ha segnato l'avvio di una terza fase. Ero in un momento particolare della mia carriera: sapevo che se avessi fatto un altro spettacolo comico, su un mio testo, avrei avuto successo perché era quanto mi chiedeva il mercato. E tuttavia, un po' per la mia indole curiosa, un po' perché ero stanco delle solite cose, mi sono posto il problema di interpretare un testo altrui. Mi proponevo anche di realizzare uno spettacolo che non fosse più un monologo perché il monologo appaga il Narciso che è in ognuno di noi ma non diverte e forma come il lavoro di gruppo. Gallione è venuto a saperlo e mi ha offerto la parte. Certo il testo di Pennac mi metteva di fronte ad un altro monologo; ciò nonostante si trattava di un testo non mio, scritto da un autore che amavo e amo moltissimo.

H. - *Quali i grandi maestri del panorama comico italiano e quali i "nuovi comici"?*

B. - Fra i grandi maestri citerei una troika un po' particolare: si tratta di tre lombardi - attributo che non mi dispiace essendo io lombardo di adozione - Fo, Gaber, e Iannacci. Da tutti e tre vorrei prendere qualcosa. Di Gaber, soprattutto del primo Gaber, ho molto amato l'arguzia dei testi, la sua capacità di spiazzare e di non cadere nella banalità. Di Fo amo naturalmente l'istrionismo. Di Iannacci, invece, la follia vera anche se in ambito musicale. Di nuovi comici ce ne sono parecchi: molti sono fuochi di paglia, alcuni invece hanno la brace sotto e sono sicuro che avranno successo. La differenza tra chi ha benzina e chi non ce l'ha sta nella capacità di aspettare. Il consiglio che posso dare alle nuove leve è proprio questo: andate per gradi. ■

In apertura, Claudio Bisio.

Daniele Luttazzi

La seconda volta è meno eccitante

«**Q**uello che i genitori non ci hanno mai detto sul sesso e che noi non avremmo mai avuto l'intenzione di chiedere»: così Daniele Luttazzi apre lo spettacolo, vestito da dottore, con camice e desueto

specchietto sulla testa. Il passo successivo consiste nel cercare un'intima complicità con il pubblico attraverso una serie di rivelazioni su suoi problemi giovanili e sulle sue prepotenti curiosità adolescenziali. Si scivola così nell'umorismo macabro: «avevo paura di morire per quello che avrebbero trovato in camera mia», come dire che l'argomento è cosa seria. Eppure i grandi disegni goffi e semplicistici, i pupazzetti, gli oggetti falsi che sembrano veri, rimandano a esibizioni clownesche, a facilonerie da fumetti porno, a provocazioni visive finalizzate grossolanamente a stupire. La veloce e dirompente loquacità che caratterizza l'autore è buon tramite per fantasiose e complicate elucubrazioni, scritte da ogni imbarazzo e sfocianti in pseudo ricette di felicità. Questo vuol essere il gioco seduttivo dello spettacolo. Ma non pensate a una vera e propria educazione: Luttazzi tratta di Aids e anticoncezionali con deludente superficialità, sfiora la politica nostrana e ci regala banalità sulla vicenda Clinton. Dopo un'ora e più di monologo ci si chiede se fosse proprio necessario riprendere un testo che alcuni anni fa, proposto a piccole dosi nel programma televisivo *Magazine 3*, risultava più innovativo e meno pesante. Una stanchezza avvertita - nonostante il diffuso divertimento del pubblico - prima di tutto dall'autore stesso che impiega gli ultimi minuti per promuovere alcuni suoi testi. *Lucia Lugaresi*

SESSO CON LUTTAZZI, scritto e interpretato da Daniele Luttazzi. Prod. Idea Teatro Contemporaneo.

profitti biografici

Comici in carriera

ALDO GIOVANNI E GIACOMO



Aldo Baglio (Palermo 1958), Giovanni Storti (Milano 1957) e Giacomo Poretti (Busto Garolfo, Varese 1956). Il trio nasce nel 1991 dalla fusione del duo Aldo e Giovanni e del cabarettista Giacomo "Sugar" Poretti.

Teatro - Lampi d'estate ('92) insieme a Marina Massironi, regia di Paola Galassi; Aria di tempesta ('93) sempre con Marina Massironi, I Corti ('95) regia di Arturo Brachetti. Partecipano, inoltre, al Circo di Paolo Rossi.

Tv - Su la testa di Paolo Rossi ('92-'93, Raitre), Cielito Lindo di Claudio Bisio ('93-'94, Raitre), Mai dire gol (dal '94, Italia uno).

Cinema - Interpreti e registi di Tre uomini e una gamba ('97), Così è la vita ('98).

Libri - Nico e i suoi fratelli ('96), In televisione sembravano più alti ('98) edizioni Baldini & Castoldi.

CLAUDIO BISIO

(Novi Ligure, 1957). Esordisce nel 1981 con la compagnia del Teatro dell'Elfo recitando in spettacoli di Salvatore (Sogno d'una notte di mezza estate, Comedians) e di De Capitani (Nemico di classe).

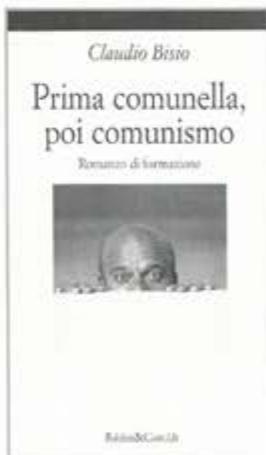
Teatro - Aspettando Godo ('90-'91) scritto con Sergio Conforti e Edoardo Erba. Regia di Paola Galassi; Le nuove mirabolanti avventure di Walter Ego scritto con Gigio Alberti, Edoardo Erba e Rocco Tanica; Bisio's Gritistizz con Rocco Tanica (entrambi nel '93); Tersa Repubblica ('95); Monsieur Malaussene dall'opera di Pennac, regia di Giorgio Gallione ('97).

Tv - Zanzibar (sitcom su Italia 1 di cui è anche sceneggiatore); Striscia la notizia; conduce Cielito Lindo ('93 su Raitre); film tv Oscar per due con Amanda Sandrelli; conduce Facciamo cabaret ('97, Italia 1); Mai dire gol.

Cinema - Lavora con Mario Monicelli (I Picari), Dino Risi (Scemo di guerra), Giuseppe Bertolucci (Strana la vita, I cammelli), Gabriele Salvatores (Kamikazen, Tuné, Mediterraneo, Puerto Escondito - coprotagonista accanto ad Abatantuono e la Gollino - Sud - protagonista con Francesca Neri - Nirvana), Francesco Rosi (La Tregua).

Dischi - Rapput (45 giri); Pathé d'animo (album).

Libri - Quella vacca di Nonna Papera ('93), Prima comunella poi comunismo ('96) editi dalla Baldini & Castoldi.



ANTONIO ALBANESE



(Lecco, 1964). Diplomato alla Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi di Milano.

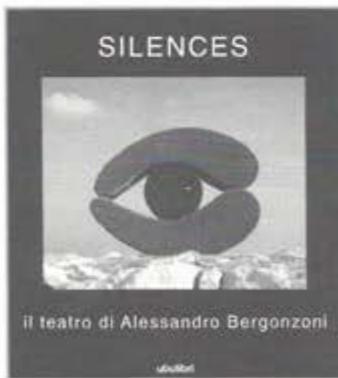
Teatro - Partecipa a spettacoli di Danilo Manfredini, Gabriele Vacis, Jesus Carlos Martin, Santagata e Morganti. Nel '92 debutta come autore e attore solista in Uomo. Seguono Puccini Music Comic Show, Salone meraviglia, entrambi di Francesco Freyre e regia di Daniele Sola ('93 e '95), e Giù al Nord, testi di Albanese, Michele Serra, Enzo Santin, regia di Giampiero Solari ('97).

Tv - Su la testa con Paolo Rossi ('92-'93 Raitre), Mai dire gol ('93-'95).

Cinema - Come attore: Il viaggiatore cerimonioso, cortometraggio diretto da Giuseppe Bertolucci ('91), Vesna va veloce di Carlo Mazzacurati ('96), Tu ridi dei fratelli Taviani ('97). Come regista e anche interprete: Uomo d'acqua dolce ('97) e La fame e la sete, scritto insieme a Vincenzo Cerami (in preparazione).

Libri - Patapim e Patapam (Baldini & Castoldi, '94), Giù al Nord (Einaudi, '98).

ALESSANDRO BERGONZONI



(Bologna, 1958). Laurea in giurisprudenza. Claudio Calabrò è da sempre suo strettissimo collaboratore e regista-supervisore di tutti i suoi spettacoli.

Teatro - Debutta con Scemmeggiata ('82). Seguono: Chi cabaret fa per tre ('83), La regina del Nautlius ('84), La saliera e l'ape piera ('85), Non è morto né Fic né Ficc ('87, menzione speciale del Premio Idi '88), Le balene restino sedute ('89), Anghingò ('92), La cucina del frat-tempo ('94), Zius ('97).

Tv e radio - Partecipa a diverse trasmissioni fra cui Maurizio Costanzo Show, Buona Domenica, Ieri Oggi Domani. Collabora con Radio 2 per la quale scrive e realizza tre serie di trasmissioni quotidiane Zitta, che si sente tutto ('91), Il vento ha un bel naso ('92, premio della critica radio-televisiva) e Missione sguazzino ('93).

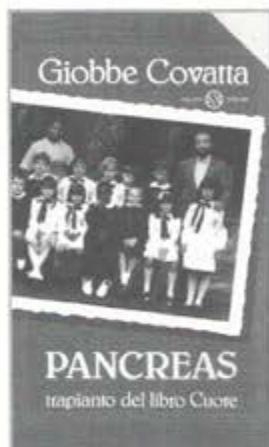
Cinema - Attore-sceneggiatore di Piccola mattanza, cortometraggio diretto da Claudio Calabrò, '96.

Libri - Le balene restino sedute (Mondadori, '89), È già mercoledì e io no (Mondadori, '92), Motivi di soddisfazione accampati nel deserto (libro-progetto curato insieme a Mauro Belli e composto di 21 incipit di romanzi immaginari e da 16 copertine, Messaggerie-Lupetti & Co, '92), il grande fermo e i suoi piccoli andirivieri (Garzanti, '95), Chi ha ucciso il maiale (atto unico commissionato dal Premio Candori, '96), Silences (Ubu Libri, '97).

Collabora a diverse testate giornalistiche fra cui La Repubblica, edizione Emilia-Romagna (rubrica Il s'abato di Alessandro Bergonzoni), Corriere della sera, Panorama (Il canto del giallo, sei racconti "gialli"), Max, Comix, Camet.

spasso dopo spasso

GIOBBE COVATTA



Pancreas, trapianto del libro Cuore (Safani, '93), Sesso fai da te (Zelig, '96).

Gianni Covatta in arte Giobbe (Taranto, 1956).

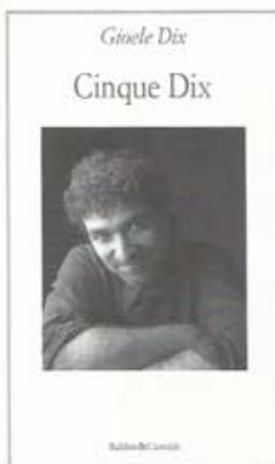
Teatro - Parabole Iperboli ('91), Aria condizionata ('92), Primate assoluto ('95), Io e lui, scritto e diretto da Vincenzo Salemme con Francesco Paolantoni ('96), Art, regia di Ricky Tognazzi ('97), Dio li fa e poi li accoppa ('98).

Tv - Maurizio Costanzo Show ('90), Banana (Telemontecarlo, '90-'91), Andy e Norman, sit-com con Zuzzurro e Gaspare (Canale 5, '91), Ruvido Show, (Raiuno '95), Drug Story (Raitre, '98).

Cinema - Camere da letto, di Simona Izzo ('96), Muzungu, scritto da lui e da Paola Catella, regia di Massimo Martelli ('98).

Libri - Parola di Giobbe (Safani, '91), Sesso fai da te (Zelig, '96).

GIOELE DIX



David Ottolenghi in arte Gioele Dix (Milano, 1956).
Libri - Il manuale del vero automobilista (M.M., '91), Cinque Dix (Baldini & Castoldi, '95).

David Ottolenghi in arte Gioele Dix (Milano, 1956).

Teatro - Dopo aver lavorato con Salvatore, Salines e Parenti, intraprende la strada del solista comico: La mia patente non scade mai ('88), Mai a stomaco vuoto ('89-'90), Antologia di Edipo ('91), Anna ('92), Sto ristrutturando ('93-'94), Cinque Dix ('95), Mi sembra che andiamo bene ('97-'98), L'uomo degli appuntamenti da Centuria di Manganelli ('98).

Tv - Cocco (Raidue), Maurizio Costanzo Show, Seconda serata e Ruvido Show (Raiuno, '95), Mai dire gol ('97-'98). Tre passi nel delitto (serie televisiva, Raidue '93), Olimpo Lupo cronista di Nera (protagonista e sceneggiatore, Canale 5, '95), Uno di noi (Raiuno, '96).

Cinema - Tracce di vita amorosa di Peter del Monte ('90), Per non dimenticare di Massimo Martelli ('92).

CORRADO E SABINA GUZZANTI

GENE GNOCCHI

Eugenio Ghiozzi in arte Gene Gnocchi (Fidenza, 1955). Laureato in giurisprudenza.

Teatro - Blackout, Tutta questa struttura è suscettibile di modifica ('95), Decathlon ('96), The legend is back ('98), Santo Sannazzaro fa una roba sua ('98). Come comic-roker nei gruppi Cuky & Domopaks, Gettons Boys, con cui incide un disco, Gianni Rockstar & Snakes.

Tv - Vicini di casa, Emilio, Il gioco dei nove, Scherzi a parte, presentatore insieme a Solenghi di Doppio lustro (Canale 5), Striscia la notizia, Dillo a Wally.

Cinema - Cuori al verde, di Giuseppe Piccioni ('96), Metalmeccanico e parucchiara in un turbine di sesso e politica, di Lina Wertmüller ('96).

Libri - Una lieve imprecisione (Garzanti, '91), Stati di famiglia (Einaudi, '93), Il signor Leprotti è sensibile (Einaudi, '95), La casa di chi, con Mauro Bellei (Il Melangolo, '96), Il mondo senza un filo di grasso (Bompiani, '98).

GENE GNOCCHI

gg

IL MONDO
SENZA UN FILO DI GRASSO



dizionario delle impressioni
del mondo licenziate dall'autore
senza il consenso del mondo

BOMPIANI



Corrado Guzzanti (Roma, 1965).

Teatro - Il fidanzato di bronzo, con la sorella Sabina e David Riondino ('89), Milionovecentonovantadeci ('96), La seconda che hai detto ('97).

Tv - Dapprima autore di trasmissioni televisive (Non stop e Profimmamente, '86), debutta anche come attore in Scusate l'interruzione ('89).

Seguono, sempre come autore e attore tre edizioni di Avanzi (dal '90), Tunnel ('93-'94) e Pippo Chennedy Show ('95-'96).

Libri - Il libro de Kibili e La seconda che hai detto! (Baldini & Castoldi, '98).

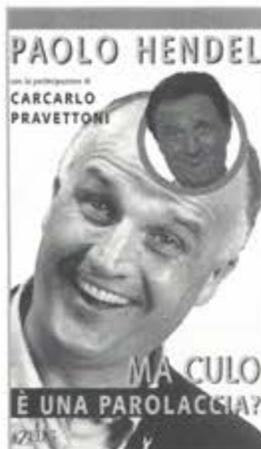
Sabina Guzzanti (Roma, 1963). Diplomata all'Accademia Drammatica Silvio D'Amico.

Teatro - Il tempo restringe (suo monologo comico d'esordio, Premio IdI '87), Il fidanzato di bronzo ('89), Con fervido zelo... ('90), Non io ('94), L'assoluto naturale, a fianco di Sandro Lombardi, regia di Tizza ('98).

Tv - Avanzi, Tunnel, Pippo Chennedy Show, La posta del cuore ('98).

Libri - Mi consenta una riflessione (anche se non è il mio ramo) (Baldini & Castoldi, '95).

PAOLO HENDEL



(Firenze, 1952).

Teatro - Debutta come autore e interprete di Via Antonio Pigafetta navigatore ('83), seguono Caduta libera ('90), Alla deriva ('92), Nebbia in Val Padana ('95), Il meglio di Paolo Hendel ('97).

Tv - I martedì di Paolo Hendel (Raitre, '88), Banane (Telemontecarlo, '90-'91), Mai dire gol ('95-'98), Quelli che il calcio ('98, Raitre).

Cinema - La notte di San Lorenzo di Paolo e Vittorio Taviani ('82), Speriamo che sia femmina di Mario Monicelli ('86), Domani accadrà e La settimana della sfinge di Daniele Lucchetti ('88 e '90), Il ciclone di Leonardo Pieraccioni ('96).

Libri - Ma culo è una parolaccia? (Zelig, '98).

DANIELE LUTTAZZI

(Santarcangelo di Romagna, 1961). Laureato in medicina.

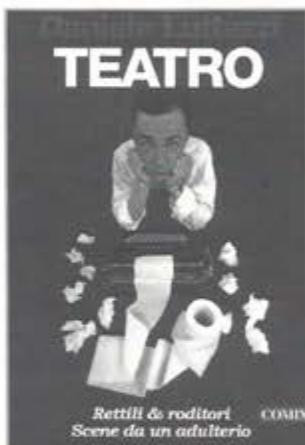
Teatro - Sesso con Luttazzi, Va dove ti porta il clito ('96-'97), Tabloid ('97-'98). Autore dei monologhi Non qui, Barbara, nessuno ci sta guardando ('90), Chi ha paura di Daniele Luttazzi? ('91), Faie entrare i cavalli vuoti ('92).

Tv - Maurizio Costanzo Show, Banane ('90), Magazine 3 (rubriche Sesso con Luttazzi, La piccola biblioteca, La cartolina di Luttazzi, Raitre), Mai dire gol ('96-'98).

Radio - Scrive e conduce Ondecomiche ('91).

Cinema - Flic sulla luna (cortometraggio animato fatto a 14 anni, targa d'argento dell'Unesco).

Libri - Sesso con Luttazzi, 101 cose da evitare a un funerale, Locuste, Va dove ti porta il clito, Crampi, Tabloid (Comix), Teatro. Rettili & Roditori. Scene da un adulterio (Comix, '98), Adenoidi (Bompiani), Cosmico (Mondadori, '98). È tra i fondatori del settimanale Comix. Ha collaborato a Tango come vignettista.



ANTONIO REZZA

(Novara, 1965). Vive ad Anzio. Lavora in collaborazione con Flavia Mastrella.

Teatro - Occhi ('88), Con barba e cravatta ('90), Vichinghi elettronici ('91), Seppellitemi ai fometti ('92), Pitecus ('94), Io ('98).

Cinema - Autore e interprete dei cortometraggi Il vecchio dentro ('92), La divina provvidenza ('93), Il plantone ('94) e del lungometraggio Escoriandoli (con V. Golino, F. Mastrella, I. Ferrari, '96).

Libri - Non cogito ergo digito (romanzo a più pretese) (Bompiani, '98).



LUCIANA LITTIZZETTO



(Torino, 1966). Diplomata al Conservatorio di Torino in pianoforte.

Teatro - Bella di notte e racchia di giorno ('97-'98).

Tv - Avanzi ('91), Cielito lindo ('93), Letti gemelli ('95), Facciamo cabaret ('97), Ciro il figlio di Target ('97-'98), Mai dire gol ('98).

Cinema - Tutti giù per terra di Davide Ferrario ('97), Tre uomini e una gamba di Aldo Giovanni e Giacomo ('97).

Libri - Ti amo bastardo (Zelig, '98).

GIORGIO PANARIELLO

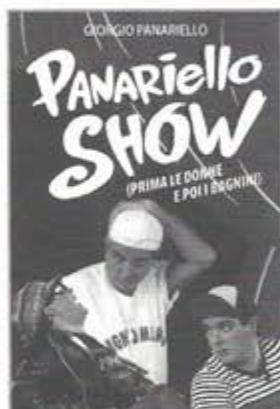
(Firenze, 1961).

Teatro - Quaderni a quadretti ('92), Vicini birichini ('93), La legge è ovale per tutti ('94), Panariello sotto l'albero ('95-'96), Boati di silenzio ('97), Nuovi boati di silenzio ('98).

Tv - Vernice fresca, Aria fresca, Su le mani (Raiuno, '96), Va ora in onda (Raiuno, '97), Maurizio Costanzo Show ('97-'98).

Cinema - Albergo Roma, di U. Chiti ('96), Finalmente soli ('97), Bagno Maria, autore, regista e interprete (in lavorazione).

Libri - Panariello Show (Comix, '98).



PAOLO ROSSI

(Montefalcone, Gorizia, 1953). Milanese d'adozione.

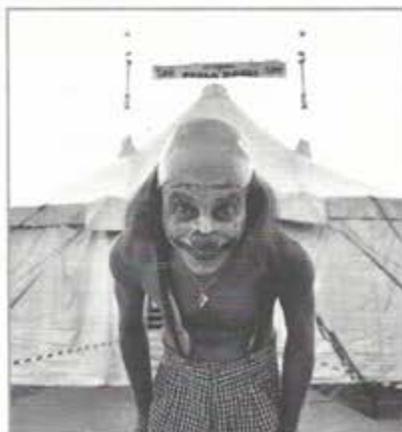
Teatro - Collabora con il Teatro dell'Elfo (Nemico di classe, '83; Comedians, '85), con Fo (Histoire du Soldat), con Cecchi (La tempesta, '84). Il successo come "intrattenitore" arriva con Chiamatemi Kowalsky ('87), cui seguono, regista G. Solari, Le visioni di Mortimer ('88), La commedia da due lire ('90), C'è quel che c'è ('91), Operaccia romantica ('92), Pop & Rebelot ('93-'94), Il circo di Paolo Rossi ('95-'96), Rabelais ('96-'98).

Tv - Su la testa! (Raitre, '92), Il laureato (Raitre, '94-'95), Scatafascio (Italia 1, '97-'98).

Cinema - Fra altri: Kamikazen di G. Salvatores ('86), Cammelli di G. Bertolucci ('88), Musica per vecchi animali di S. Benni ('89), Silenzio si nasce di G. Veronesi (al fianco di S. Castellitto, '96).

Dischi - Canzonacce (dal night a Shakespeare), Hammamet e altre storie.

Libri - Si fa presto a dire pirla (Baldini & Castoldi).



il successo della Liit

La vera Lega siamo noi

È il momento dei "Match di improvvisazione teatrale". Dopo esser comparsi in Italia, in sordina, nell'88, grazie all'opera di un manipolo di fiorentini, gli "improvvisatori" hanno sfondato in televisione (e dove, se no?), grazie all'ormai blasonata "Quelli che il calcio" di Fabio Fazio e ad un ciclo di puntate su Rai Due, dopo il successo ai Campionati del Mondo disputatisi in Novembre, a Marcq-en-Barceil (presso Lille), sono assurti al mai troppo affollato empireo della popolarità.

Ho braccato il 'portavoce' Bruno Cortini fin nella tana dove la Liit - Lega italiana di improvvisazione teatrale - ha sede, ottenendo, nonostante fosse fresco di trasferta romana per la televisione, un amichevole ed informale incontro.

HYSTRIO - Reduci dai trionfi internazionali, con tanto di tappeto rosso all'aeroporto, fans ululanti e flash sfavillanti, i nazionali della Liit avranno pure il tempo, ora che la Fama - e non più la fame - li bracca, di concedere interviste? Magari, raccontandoci in sintesi come e a chi è balzata l'idea del match d'improvvisazione...

BRUNO CORTINI - Niente (secondo un tipico intercalare toscano). Io e Francesco Burrone avevamo una scuola di teatro ed uno dei suoi allievi era un canadese. Lui ci spiegò questo gioco, Francesco lo vide a Parigi e, folgorato, lo propose a me e ad un manipolo di disgraziati. Così, abbiamo iniziato a diffonderlo in Italia. E son dieci anni. Ma non crediate che non siamo tutti attori 'seri'. Siamo tutti attori, come si dice, di 'metodo' (Stanislawski, I suppose).

H. - E il traviamiento?

C. - Macché, continuiamo a recitare, chi per i palcoscenici, chi per il cinema, ma ormai il novanta per cento è dedicato ai match. Eppoi, ora che siamo diventati Campioni del mondo...

H. - Quisquille...

C. - Sì, e pinzellacchere. Ma in quel salone, a novembre, in un clima infernale, abbiamo sbaragliato il Canada! Ci pensi: dei toscani che vincono contro una nazione usando la loro lingua! Siamo orgogliosi, sì, ma dopo dieci anni che siamo stati in guerra con il teatro istituzionale, gli Stabili, le sovvenzioni, il ministero. Noi siamo forse gli unici a vivere dei proventi dei nostri spettacoli, ad avere il lunedì sera più di mille persone che riempiono il teatro. Niente rifrittura di Pirandello, niente produzioni miliardarie per cinquanta persone. Perché il teatro è in crisi, dice? E che c'hanno d'andà a vedere? Non è che noi siamo il futuro del teatro. Questo no, diobonino, ma almeno la nostra è una proposta diversa, ci mettiamo in discussione, diamo le ciabatte al pubblico...

H. - Perché riposi i piedi? Lodevole iniziativa...

C. - No, perché esprima con un'arma vera,

tangibile, il suo dissenso. Un modo per partecipare. In passato ne abbiamo ricevute, ora più che altro le si tira all'arbitro, che è il cattivo di turno. Lancerei questa sfida: darei al pubblico italiano delle ciabatte in tutti i teatri, per vedere quanti ne escono indenni. Un indice di gradimento. Rischiamo, è vero, di apparire nazional-popolari, ma è pure vero che con la fantasia dei nostri match il pubblico assiste ad un atto creativo. Nel peggiore dei casi, si sarà fatta qualche sana risata.

H. - Com'è la situazione delle altre compagnie all'estero?

C. - Solo da noi si può usare il termine "compagnia". Altrove si dicono "leghe"... vabbè, che ci vogliamo fare: rivendichiamo la paternità del nome sin dal '76, quando non mi pare ci fossero i celti e noi toscani non dovevamo fare i conti con l'Etruria! Le leghe sono riunite in un comitato internazionale, ormai di oltre venti paesi. Il riconoscimento, benché tardivo, c'è, ma ancora sussiste l'equazione popolare come non culturale. Come dire: Totò, Peppino, Eduardo, Troisi dovevano morire per essere riconosciuti. Io mi tocco (riteniamo volesse intendere: faccio gli scongiuri), ma dico anche che l'inventore del match, Robert Gravel, era anche direttore del Centro Nazionale del Teatro di Ricerca del Québec. Mica bruscolini.

H. - Avete anche una notevole e capillare attività scolastica, no?

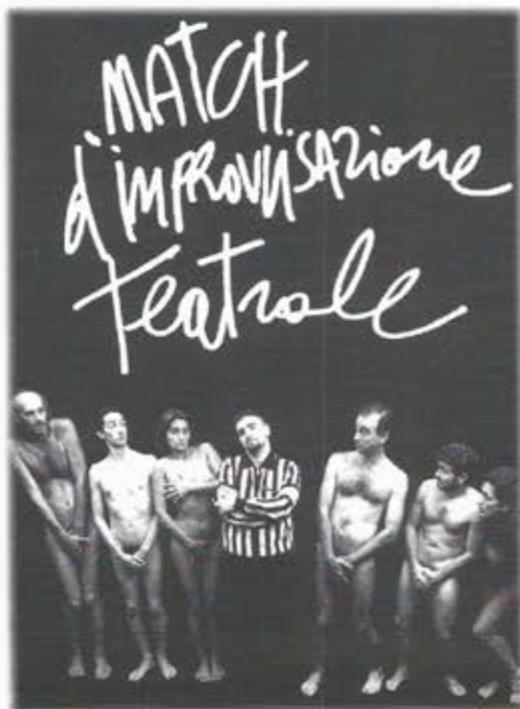
C. - All'estero l'improvvisazione è praticata ed insegnata sin dalle prime scuole, come iniziale approccio al teatro, perché si comprenda che non è solo sbadiglio, ma anche divertimento. In Italia siamo presenti nei licei romani, ma la domanda è superiore alle nostre possibilità di inviare formatori.

H. - Ritenete che l'impatto televisivo possa giovare ad un vostro riconoscimento ufficiale? Sarete nelle fila dei costanzofili e dei produttori di libri?

C. - Mah, saperlo. È che la televisione è il nuovo moloch, cui tutti si confanno adoranti, pur livellando tutto quanto tocca. È vero che anche noi il nostro libercolo lo scriveremo, ma si tratterà di un manualetto divulgativo sulla nostra didattica teatrale, con esercizi molto semplici e poca filosofia. Ivan Groznoj

COME FUNZIONA

- le squadre - Due di cinque "giocattori" e/o "giocatrici"
- il luogo - Un ring, come nell'hockey
- gli arbitri - Uno con due assistenti. È un attore pro-vocatore, meglio se cattivissimo
- il gioco - Si improvvisa su temi estratti a sorte, per un tempo di venti secondi, con un registro stilistico indicato o libero: ad es. alla X-files, Shakespeare, Horror, Jacques Tati.



danzatori del 2000

Sotto il tutù spuntano gli sc

di Domenico Rigotti

Nuovi gruppi a confronto: dalle vertiginose acrobazie dei Tap Dogs agli spettacoli circensi di Découflé passando per i Les Trocks, compagnia di soli uomini - Rossi, Abbondanza e Bertoni: i Claudio Bisio della danza italiana?

Che ridere, ragazzi! Candidi tutù indossati da ballerini molto *machi*, danzatori che anziché leggerissime scarpine calzano pesanti scarponi, altri che si esibiscono come stralunati clown. E poi la follia della danza da strada che mira a stupire come fossimo al circo. Addio sogni romantici. Addio rigore balanchiniano. Anche la danza cambia registro, cerca nuovi traguardi. È la moda, il tempo che affossa convenzioni. Generi che si intrecciano, culture che si mescolano, stili teatrali e coreografici che si fanno debitori l'uno dell'altro. Tanto che di recente, in un convegno a Taormina Arte, si è ritenuto di fare il punto sulle nuove tendenze. In crisi il *post modern* o *post post modern* americano, in affanno la *nouvelle danse* francese, si è in cerca di nuove avventure. Proprio a Taormina si è visto un video del giovane John Jaspers dove due donne e tre uomini danzano tenendo scoperti solo le mammelle e il pene, in un'esibizione che ridicolizza il senso senza contenere



arponi

nulla di erotico. Insomma, come i nuovi comici anche i nuovi coreografi e i nuovi gruppi possono alleggerire la tensione emotiva. È vero che proprio una cosa nuovissima non è. Basta voltarci indietro per averne la conferma.

Rivoluzione sugli zoccoli

Chi non conosce la celeberrima *Fille mal gardée* di Dauberval, brillantissimo balletto del Settecento che vide la luce in quel di Bordeaux proprio l'anno della Rivoluzione Francese, il 1789? La sequenza più nota e spiritosa, oltretutto numero che esige doti virtuosistiche, è proprio quella in cui la buffa fattressa Madame Simone, ruolo che è di un ballerino *en travesti*, danza la famosa "danza degli zoccoli". Ed è momento così esilarante come mai più sarà per lungo tempo. Perché nell'Ottocento si danzano solo storie molto sentimentali o vicende tragicissime. Al massimo, sono permessi spiritosi *divertissement* come ne *La Vivandière* o in *Coppélia*. Il buffo, il ridicolo, il grottesco: è occorso del tempo perché venissero accettati nella danza. Ci sono voluti, per scandalizzare i bravi borghesi parigini, Cocteau e Picasso con il loro satirico *Parade*. Era il 1917 e *Parade* apparve come il manifesto dada. E si è dovuto aspettare il bravo sir Frederick Ashton che nella sua bella versione di *Cinderella* di Prokofiev fa danzare con effetti di un grottesco straordinario le due terribili sorellastre, *en travesti* proprio come l'appena citata Madame Simone. Casi isolati però. Ai quali pochi altri potremmo aggiungere. Magari - ma siamo già nel 1976 - lo splendido *Push comes to shove* di Twila Tharp creato e portato al successo da un grande Michail Baryshnikov. Un mirabile esempio di balletto moderno, basato su opposti contraddittori e fertile di umori surreali.

Danza burlona?

Altro è il vento che spira oggi sulla scena di danza. Li avete visti i Tap Dogs, sei formidabili maschi australiani che "recitano" vertiginosamente con i piedi indossando pesanti boots industriali muniti di placchette d'acciaio sotto le suole e che simili a ex metalmeccanici o a ex camionisti trascinano la classe operaia in una sferragliante, incredibile performance. Il loro spettacolo è tutta un'energica e ironica campionatura di tip tap a base di sfrenato rock, funk, ritmi latini e heavy metal. Informali, camerateschi, finto spavaldi, soprattutto bur-

loni. Burloni come gli inglesi Stomp. Diretti da Luke Creeswell e Steve Mc Nicholas, sono sbocciati nel 1991, dopo un'esperienza da artisti di strada sotto il nome *hippie* di Pookiesnakenburger. Si sfogano sulla scena in mille esilaranti acrobazie. Appoggiandosi alla ricchezza e alle variazioni dei tamburi del Burundi, ma non solo ad essi (anche le casseruole entrano in campo) danno vita ad una sorta di clownerie basata sulla drammaturgia del suono e dei rumori della vita quotidiana. Straordinari, anche se mettono a dura prova i nostri timpani e la nostra vista. Come del resto fanno i non meno noti danzatori del La La La Human Steps.

Fondato nel 1980 da Edouard Lock e richiestissimo dai più importanti festival, il gruppo canadese dei La La La Human Steps ha partecipato a "Torino Danza" esibendosi nel borghesissimo Teatro Regio. Sono i capofila di una danza acrobatica e virtuosistica, emozionante per impatto fisico e visuale e seminata di straordinarie gag. Estrosi i loro spettacoli (un titolo per tutti *Infante c'est Destroy* più volte rappresentato) anche se forse sul piano della fantasia sono battuti dalle coreografie del parigino Philippe Découfflé, un coreografo *bricoleur* capace di una visionarietà senza eguali. I suoi lavori si traducono in una concatenazione di immagini che sfidano la logica (si veda l'acclamato *Decodex*) e che costringono i danzatori a vere e proprie acrobazie da circo. Découfflé del resto ha avuto una formazione circense.

Anche noi abbiamo brillanti esponenti di una danza o di un teatro-danza che si muove su un territorio più ilare e divertente. È il caso di due ex della grande Carolyn Carlson: Giorgio Rossi e Michele Abbondanza (che da tempo fa coppia con la moglie Antonella Bertoni). Entrambi sono stati capaci di regalarci pièces di un umorismo sottile ed estremamente elegante. Chi ha visto *Piume* di Rossi lo può confermare. Ironia e poesia si fondono splendidamente. Come si fondono in *Spartacus* di Abbondanza-Bertoni. Sono Rossi e Abbondanza i Bisio del teatro-danza. Spiritosi senza esagerare, comici senza mai essere volgari.

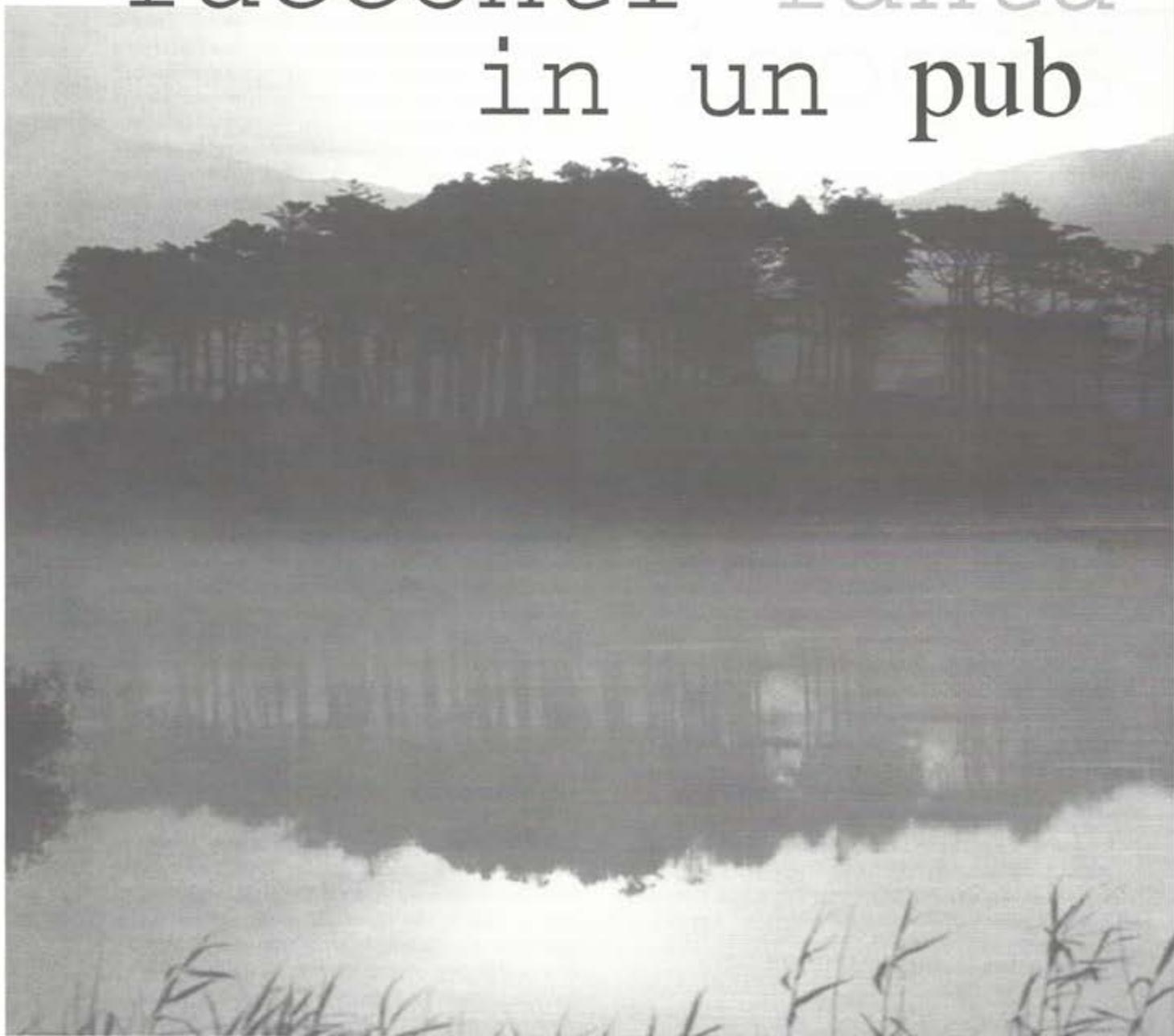
Uomini in tutù

Ci sono anche gruppi che agiscono su un territorio più personale, non legato a titoli classici. Come i Les Trocks (in verità il nome è Les Ballets Trokadero de Monte Carlo), nati a New York nel 1973 ad opera di Larry Rhee, alias Ekaterina Sobecanskaya. Appartengono a una compagnia composta di soli uomini che danzano con punte e tutù percorrendo con autoironia ed estrema bravura (leggi "virtuosismo") un repertorio che spazia dai grandi titoli ottocenteschi ai capolavori balanchiani e di Marta Graham. Ricordiamo la loro partecipazione al Festival dei Due Mondi di Spoleto nell'80 e al Fraschin di Pavia lo scorso anno. Il loro classico? *Il lago dei cigni*, sublime e... spassosissimo. Attenzione però, di *Swan lake* di Caikovskij con "cigni maschi", ne circolano altre versioni. Quella ad esempio ancora recente di Roland Petit che veleggia in territori psicanalitici e quella (anch'essa un capolavoro) dell'inglese Matthew Bourne (anno 1995). Ma qui siamo in altri territori: quelli della danza pura che non dissacra. Anche se... ■

In apertura la compagnia australiana dei Tap Dogs.

lettera da Londra

racconti fanta in un pub



Oltre a un discusso *Antonio e Cleopatra* messo in scena da Sean Mathias, *The Weir* del ventisettenne McPherson, autore rivelazione alla sua terza opera di successo

di Maggie Rose

Feroce acquazzone, vento, un cielo di piombo, che a tratti si apre e lascia vedere l'azzurro, eppure eccomi alle ore otto in punto (del mattino) a fare la coda fuori dal National Theatre di Londra. L'unica speranza di poter assistere alla rappresentazione di *Antony and Cleopatra* attualmente in cartellone, è infatti riuscire a conquistarsi uno dei quaranta biglietti messi in vendita tutti i giorni al botteghino. E la sera

sticci irlandese

stessa mi ritrovo seduta in prima fila, segno che la politica delle vendite del National premia gli spettatori più determinati o forse più mattinieri. Ciò che colpisce subito di quest'allestimento nel grande spazio scenico aperto del Lyttleton Theatre, è la scenografia, composta da una enorme parete color terra, che si apre come una sorta di *Wunderkammer*, rivelando a sorpresa le varie scene e creando così una fluidità nell'azione, simile a quella del teatro elisabettiano. Qui l'esotismo dell'Egitto si incontra, o meglio si scontra, con il pragmatismo del mondo romano, un contrasto che viene sottolineato dalle scelte registiche di Sean Mathias: attori provenienti da tutto il mondo - cinesi, africani, indiani e qualche inglese - popolano la corte di Cleopatra intrisa di un languore sensuale e caratterizzata dall'inazione, in netta contrapposizione con la sfera militaresca fredda e razionale di Cesare. Alan Rickman e Helen Mirren, per la prima

volta sul palcoscenico del National Theatre, si calano nei ruoli dei due celebri amanti che in passato furono interpretati da coppie famose di attori come Burton-Taylor, o Hopkins-Dench. E a me sembra che Rickman, con quei suoi movimenti lenti, carichi di sensualità, sia forse il primo Antony "inglese", capace di cogliere quel senso di profondo malessere e di crisi dei valori tipici del periodo giacomiano, mentre Helen Mirren, nonostante la sua figura apparentemente inadatta - è bionda, snella, tipicamente "anglosassone" - riesce a far sentire la passionalità a volte animalesca e i cangevoli stati d'animo che

muovono la celebre Regina del Nilo. La critica inglese, invece, ha trovato l'interpretazione di Rickman semplicemente «senza vita», la sua recitazione «priva di espressione», qualcuno si è scandalizzato che Helen Mirren abbia osato spogliarsi prima di indossare gli abiti funebri, e qualcun altro ha definito la scenografia «orribilmente kitsch». Un giudizio negativo completamente trascurato dal pubblico che accorre numeroso a vedere lo spettacolo e si lascia catturare dalla magia e dal vigore ritrovato di questa mitica storia d'amore.

Esattamente quattrocento anni dopo Shakespeare, un giovane irlandese, Connor McPherson, il cui teatro ricorda autori celebri del calibro di O'Casey e Synge, viene salutato come un talento eccezionale. Il drammaturgo ventisettenne vanta già al suo attivo tre commedie di successo: la più recente, *The Weir* (*La chiusa*), è tornata per una seconda stagione al Royal Court di Londra nella bella regia di Ian Rickson. L'impianto drammaturgico di McPherson è minimale: siamo all'interno di un pub in un paesino sperduto nella zona di Sligo (nord ovest dell'Irlanda), dove un gruppo di scapoloni si ritrova tutte le sere a tenersi compagnia e a bere qualcosa. In questo ambiente prevalentemente maschile, si introduce una giovane donna di Dublino, e il suo arrivo fa scaturire una serie di racconti da parte di ciascuno dei protagonisti. È risaputo che gli irlandesi sono degli affabulatori nati, e McPherson non è da meno. In un'atmosfera di convivialità e di battute spinte, ogni personaggio racconta una storia che parte dal reale per varcare poi con grande disinvoltura le soglie del sovrannaturale, facendoci capire che questa gente vive soltanto apparentemente una vita tranquilla di paese. I loro racconti - frutto di immaginazione oppure, chissà, ricordi di episodi realmente vissuti - parlano di fate, di sedute spiritiche, di spiriti reincarnati, ed evocano un mondo

che tiene lo spettatore col fiato sospeso, anche grazie ad un cast di bravissimi attori. Alla fine ci sembra di conoscere meglio quell'Irlanda rurale, in cui, come il titolo stesso sembra suggerire, la gente vive in comunità isolate ma dove vige ancora il potere liberatorio della fantasia e dell'affabulazione, facendo sì, come suggerisce W. B. Yeats, che il naturale e il sovrannaturale diventino tutt'uno. ■

In apertura un paesaggio irlandese; in questa pag., l'attore Alan Rickman.



da Parigi

Dimmi

che autore fai
che lo faccio anch'io

Dall'arrabbiato Xavier Durringer a Michel Vinaver, da Nathalie Serrault al classico Gogol', la doppia presenza di testi dello stesso scrittore sta diventando un piccolo fenomeno delle scene francesi

di Carlotta Clerici

Finita la grande apertura internazionale che porta, all'inizio di ogni stagione, il Festival d'Automne, le scene parigine ritornano nelle mani degli artisti francesi. Con qualche eccezione: il regista inglese Declan Donnellan, che presenta al Théâtre 71- Malakoff il suo *Cid*, grande successo dell'ultimo Avignone (9 e 10 febbraio) e l'attesissimo Ronconi con *Questa sera si recita a soggetto* (Théâtre National de l'Odéon, 4-14 marzo). Sempre all'Odéon, un avvenimento è anche il ritorno a Parigi della "Cabane", capanna di legno, teatro itinerante che aveva inaugurato sul selciato dinanzi al teatro, nel settembre '96, la direzione di Georges Lavaudant. Dopo un lungo girovagare tra le città di provincia, la "Cabane" torna dunque a Parigi, lungo la Senna questa volta, per ospitare dal 6 aprile, nella messinscena di Lukas Hemleb, *Loué soit le progrès*, l'ultima pièce di Gregory Molton, giovane autore inglese che gode in Francia di una notevole notorietà grazie a un grande regista come Claude Régy, che l'ha "scoperto" qualche anno fa. Per quanto riguarda i giovani autori francesi, un appuntamento importante è *Requiem pour Srebrenica* (19 gennaio-14 febbraio, Nanterre-Les Amandiers) di Olivier Py, uno dei più interessanti "creatori di spettacoli" (è autore e regista dei propri testi) della nuova generazione, fino ad ora indagatore di miti e poesia (basti pensare, la scorsa stagione, a *Le Visage d'Orphée*), e che con quest'ultimo spettacolo affronta uno degli episodi più brutali e tragici della nostra storia recente. Confidando nel valore del teatro come testimonianza del presente, Py affronta il massacro di Srebrenica nella maniera più diretta possibile, attraverso racconti, analisi, testimonianze. Si segnala inoltre la doppia presenza sulle scene parigine dell'"arrabbiato" Xavier Durringer, che si conferma così una delle figure di punta del nuovo teatro francese: alla Cartoucherie sarà David Géry a dirigere *Une envie de tuer sur le bout de la langue* (Théâtre de la Tempête, 19 gennaio-21 febbraio), mentre al Théâtre National de la Colline metterà

lui stesso in scena il suo *Surfeurs* (19 marzo-25 aprile). Sempre alla Colline, il direttore Alain Françon mette in scena una dopo l'altra due pièces di un altro autore contemporaneo, Michel Vinaver: *Les Huissiers* (14 gennaio-28 febbraio) e *King* (11 marzo-25 aprile). Montando *Le Revizor* di Gogol' (Nanterre-Les Amandiers, 25 marzo-25 aprile), Mathias Langhoff realizza un suo desiderio di vecchia data, ed è facile capirne il motivo: lo spettacolo segna l'incontro tra un regista iconoclasta, grande indagatore del tema del male, creatore di spettacoli violenti, eccessivi, la cui cifra estetica è il brutto, il grottesco, il caos, e la spietata critica dell'umanità di Gogol' sotto forma di commedia carnevalesca trasudante rabbia e vitalità. *Le Revizor* sarà in scena nello stesso periodo (a partire dal 23 gennaio, fino a luglio) anche alla Comédie Française, per la regia di Jean-Louis Benoit, incrementando un fenomeno che sembra sempre più diffuso sulle scene parigine: due allestimenti pressoché contemporanei della stessa pièce o di opere diverse ma dello stesso autore. "Coincidenze" che non riguardano più soltanto i testi classici ma sempre più spesso i contemporanei, come nel caso già visto di Durringer e Vinaver, o in quello di Véronique Olmi nella prima parte della stagione o, sempre in apertura di stagione, di Nathalie Serrault con la doppia messinscena di *Pour un oui ou pour un non* da parte di Lassalle in un grande teatro pubblico, la Colline, e di Simone Benmoussa in un grande teatro privato, la Comédie des Champs-Élysées. Per quanto riguarda gli incontri tra grandi nomi della scena francese e grandi classici si segnalano due Molière, *L'Avare* di Jérôme Savary (Théâtre National de Chaillot, 11 marzo-20 giugno) e *Le Misanthrope* di Lassalle (MC 93 Bobigny, 5 marzo-3 aprile), *Le Juif de Malte* di Christopher Marlowe messo in scena da Bernard Sobel (12 marzo-18 aprile) e *Le Marchand de Venise* di Stéphan Braunschweig (Théâtre des Bouffes du Nord, fino a fine febbraio) che ne presenterà in seguito una versione italiana con gli attori del Piccolo Teatro. Di grande interesse l'incontro tra René Luyon (autore, lo scorso anno, di due splendidi Molière, il trittico della *Querelle de l'école des femmes* e *Les femmes savantes*) e Pirandello, con *Il Gioco delle parti* (drammaturgia di Huguette Hatem, dal 9 marzo al Théâtre 14). A Chaillot, infine, Alfredo Arias torna ancora una volta all'adorato Copi mettendo in scena e interpretando (con Marilù Marini) *Le Frigo* e *La Femme assise* (tutto gennaio e febbraio). ■



maeuropa



Machi al pub col sogno di SUPERMAN

di Paolo Ruffini

totipi della debolezza e del paradosso fumettistico che accentuano il risibile comportamento dei maschi; ecco allora rivelata la *privacy* di uno di loro, che ricorre nella solitudine al conforto "sentimentale" di una bambola gonfiabile che diverrà, poi, oggetto di sevizie, oppure la trasformazione del "grazioso" acrobata, che inscena un bellissimo e divertente numero su una corda appesa al soffitto, in un Superman in versione testosterone spinto e concupiscenza gay.

Bach e Monteverdi

Non ha tradito le aspettative del pubblico italiano neppure l'arrivo di Trisha Brown (sempre al Teatro Olimpico), coreografa americana proveniente da quelle avanguardie degli anni Settanta che reinventavano lo spazio scenico, facendo uso di forti dosi di arti visive e di imprevedibili accadimenti in aree della città (gallerie d'arte e grattacieli). Oggi la sua danza si misura piuttosto con la leggerezza e la sinuosità del corpo, o meglio con l'aerea frammentazione di un movimento che rimanda a echi di grafie impalpabili. Danza pura, verrebbe da dire, pura espressione del linguaggio coreografico che si modula sulle note di una partitura musicale. Lo spettacolo diviso in due tempi distinti, presenta con *M.O.* una interiorizzazione di segni dall'*Offerta musicale* di Bach, costruendo trame limpide, apparentemente fredde perché concluse da un sistema di autoreferenzialità concettuale.

Nella seconda parte, invece, è l'*Orfeo* di Monteverdi a fare da griglia drammatica a *Canto/Pianto* che ripete l'asciuttezza dell'impianto coreografico precedente, concedendosi però una lettura più riconoscibile del racconto di Euridice e del suo destino di morte. Altre direzioni e tanto care all'immaginario di certi giovani coreografi nostrani, e dunque vicine a un'impostazione performativa che prevede la presenza di un musicista in scena esecutore dal vivo della colonna sonora dello spettacolo (anche se nell'intenzione si vuole perseguire l'idea di una partitura sonora in stretto legame con quella corporea, vedi *Canti marini 5* di Virgilio Sieni nato dalla collaborazione col compositore-percussionista Giovanni Tamborrino), sono espresse da Anna Huber e Hervé Diasnas. I due si servono della scenografia per eludere i significati propri del gesto e del movimento, una diversa modalità di concepire la relazione, ma eguale suddivisione dei ruoli: uno spazio astratto, illuminato da luci da cantieristica e perimetrato da una intelaiatura in ferro, sezionato da camminamenti luminosi per la Huber; una lavagna che riflette con la scrittura ciò che il danzatore esprime col corpo a terra per Diasnas. E, mentre la danzatrice tedesca (*In zwischen räumen* e *Brief letters*, al teatro Vascello) ricerca nei significanti, negli interstizi, nelle gravità delle posture fisiche una condizione del corpo capace di mutarsi in parola, il francese (*La fine del pensiero*, alla Sala Uno), muovendo il proprio interesse verso la figura del filosofo Giorgio Agamben, si interroga sui processi creativi e l'impossibilità di "sopravvivere" a questi nel momento in cui vengono concepiti: un dialogo sentimentale contrassegnato dalle voci registrate e dagli interventi al contrabbasso di Stefano Scodanibbio (mentre accanto alla Huber c'è Wolfgang Bley-Borkowski, che manipola una sorta di *sitar* elettronico ricco di campionamenti). ■

In apertura un danzatore della compagnia inglese DV8.

Un inizio di stagione decisamente promettente per la danza, se consideriamo il riscontro di pubblico oltre la qualità e il rigore coreografico dei lavori (in attesa di un "sistema danza" che allarghi il suo raggio d'azione) di alcune compagnie italiane, più precisamente Raffaella Giordano, Virgilio Sieni e la giovane Alessandra Sini. Quest'ultima ha presentato in anteprima a Tuscania il suo *Bambara*, uno spettacolo di straordinaria aritmicità del corpo che va a congiungere in quella drammaturgia pulsionale partitura e gesto originali. Ma, soprattutto, la stagione è stata segnata dall'*exploit* di Romaeuropa Festival, che, come sempre, ha ospitato nella capitale artisti internazionali: primi, fra tutti, gli inglesi DV8 guidati da Lloyd Newson. Attesi da molto tempo, i DV8 approdano in Italia con un lavoro del 1995, *Enter Achilles*, dedicato - o ispirato - alle seduzioni inconsce che animano quei rituali maschili che si formano all'interno di un "branco". È una pièce articolata fisicamente come un racconto epidermico e con atletica irriverenza con pause, stacchi monologanti e interventi cantati, e giocata sulla simbologia e la metafora della sopraffazione espresse dal machismo di un gruppo che consuma il suo tempo in un pub suburbano. Ovviamente, a scompaginare questo tipo di relazione, il coreografo e regista Newson inserisce figure fuorvianti, pro-

da Fellini a Allen

Andiamo a TEATRO rappresentano un bel FILM



Se in passato era il cinema a contrarre debiti con il palcoscenico, oggi si assiste a un'inversione di tendenza, e sono molte le compagnie che allestiscono spettacoli tratti dal grande schermo

di Gianfranco Damiano

Due spettacoli "felliniani" segnano l'annata teatrale corrente: *La strada*, di Filippo Crivelli, con Rita Pavone e Fabio Testi e *Le notti di Cabiria*, della Compagnia della Rancia per la regia di Saverio Marconi. I film meritavano a Fellini due consecutivi Oscar, rispettivamente nel 1956 e 1957, e alla Masina-Cabiria la Palma di miglior attrice a Cannes.

Al di là dell'omaggio al Maestro e ai suoi interpreti, il ritorno sulla scena teatrale di soggetti e personaggi nati per il cinema tradisce la tentazione "eccentrica" del teatro, in crisi di autori, di cercare le trame dei propri testi altrove. E proprio il cinema è assunto ormai stabilmente nel repertorio delle narrazioni che forniscono soggetti

e personaggi alla rielaborazione drammatica e arrivano sulle scene teatrali in forma di spettacolo.

Non è una novità. Oltre il fenomeno del *remake*, con cui il cinema rifà se stesso e si autoalimenta, è proprio della narrazione cinematografica imporsi all'immaginario collettivo come un moderno *corpus* mitologico, per attraversare i generi e le forme della scrittura. È stato dato di assistere, in anni passati, a forme di contaminazione tra i linguaggi: ad esempio con l'irruzione in scena dell'immagine filmica, o con il recupero di certe caratteristiche modalità del montaggio, dell'azione scenica o della sequenza narrativa. Pare tuttavia ormai acquisita nelle pratiche drammaturgiche anche la contaminazione delle strutture che operano più in profondità nella costruzione del testo drammatico. Il teatro, come del resto la narrativa, attinge così dallo schermo autori e storie, passando attraverso i processi dell'adattamento, della libera elaborazione, oppure semplicemente della ripresa di genere.

A volte traspare l'intenzione di replicare il successo di titoli fortunati. È forse il caso del *Vizietto*, già ampiamente sfruttato nella relativa serie cinematografica, ora adattato alla scena nell'edizione Dorelli-Villaggio: seppure, in questo caso, si dovrebbe più propriamente parlare di un ritorno, dal momento che *La cage aux folles* è all'origine una fortunata commedia di Jean Poiret, che ne fu anche il primo interprete sui palcoscenici parigini.

A questo intendimento sembra potersi riferire, in chiave editoriale, il parallelo recupero, come autori - dopo le ondate "telesive" -, di fortunati protagonisti delle ultime stagioni cinematografiche, Leonardo Pieraccioni (*Trent'anni, alta, mora*, Einaudi) in testa.

Altre volte prevale la suggestione spettacolare. L'incontro tra i due linguaggi, teatrale e filmico, trova nel musical uno dei suoi generi più fecondi: tanto nel momento produttivo, con il trascorrere sullo

schermo di spettacoli collaudati in palcoscenico, e col passaggio reciproco dallo schermo al palcoscenico di alcuni storici successi; quanto nel momento della scrittura di soggetti e sceneggiature originali. Se il mondo del teatro è stato spesso oggetto topico di narrazione per il musical classico, d'altra parte l'analogia dei codici di genere (scenografico, coreografico, musicale) rende agevole il trasporto da teatro a cinema e viceversa, coincidendo spesso lo spazio scenico del set con quello del palcoscenico. Anche in questo caso una sorta di circolarità alimenta il processo produttivo, con un movimento di andata e ritorno tra lo schermo e la scena. Si può così interpretare l'attuale riproposta di *Tommy*, rock opera degli Who trasferita sullo schermo da Ken Russel e poi ridotta a musical; ma anche de *Le notti di Cabiria*, già trasposto in un musical che avrebbe segnato l'esordio cinematografico del coreografo e regista Bob Fosse (*Sweet Charity*, con Shirley MacLaine, 1969). La Compagnia della Rancia, che si dedica ormai da diverse stagioni a questo tipo di operazioni, può contare in proposito su un ampio repertorio di titoli.

In generale è la vicinanza dei codici drammaturgici a rendere disponibile il film all'adattamento teatrale: in specie quando dominano i registri della commedia (su tutti Woody Allen, del quale quest'anno è in scena *Pallottole su Broadway*, della compagnia Pambieri-Tanzi; e poi *Fiore di cactus*, *Eva contro Eva...*); o il rispetto delle "unità", di luogo in particolare, che rendono al film un gusto, un carattere, delle atmosfere già riconoscibili come tipicamente "teatrali" (*Una pura formalità*, di Giuseppe Tornatore, allestita in teatro dallo stesso regista; ma anche *Nella città l'inferno*, adattamento di Dacia Maraini dal dramma carcerario di Renato Castellani con Anna Magnani, sceneggiatura di Suso Cecchi D'Amico). Ma il trasferimento dallo schermo alla scena teatrale comporta pur sempre un lavoro di adattamento, appunto, e di riscrittura del copione. Tanto più quando il passaggio richiede una riduzione della componente visiva dell'immagine, e per contro l'incremento dei codici della scena: in particolare, nel caso della commedia o del dram-

ma, l'intensificazione della parola e del dialogo. La comune matrice drammaturgica, l'operazione della messa in scena, garantisce comunque la compatibilità di fondo dei procedimenti della scrittura. In conclusione, se storicamente è stato

piuttosto l'autore di cinema a contrarre debiti con il teatro (e con la narrativa), l'attenzione attuale del teatro verso il cinema - come enciclopedia e repertorio - prova una parziale inversione del rapporto, che vale la pena di segnalare. ■

Outis: Legenda 98

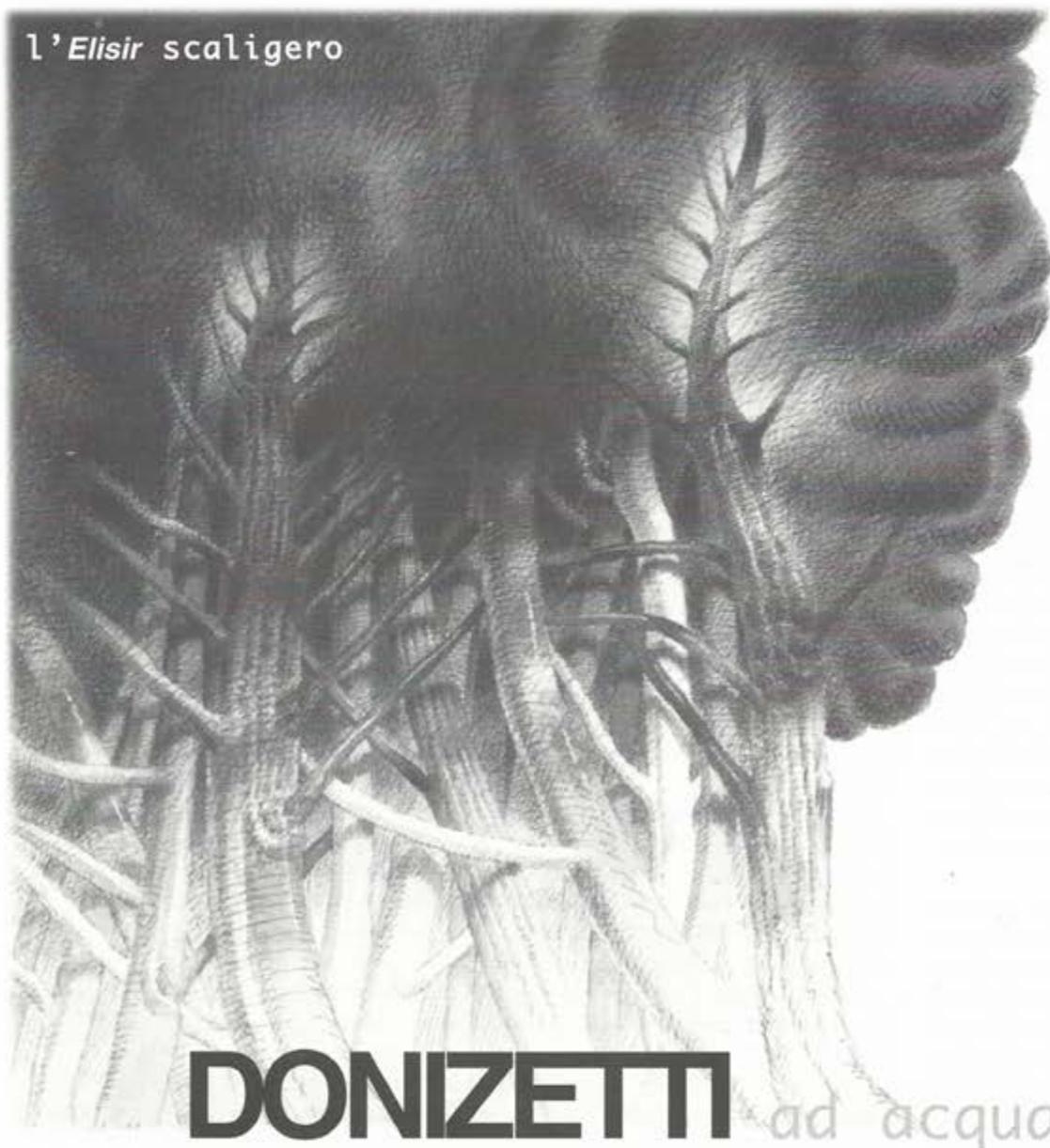
Mini-market della drammaturgia e l'autore non mugugna più

di Mariella Zanetti

Sabato tre ottobre, zona Brera, Milano. Seduti ai tavolini all'aperto di un bar, alcuni autori italiani bevono il tè (orario canonico) offerto da Outis, Centro Nazionale di Drammaturgia Contemporanea. Faccio parte anch'io della rappresentanza di drammaturghi viventi. A scarso titolo. Visto che tra gli autori/ici italiani posso affermare di essere tra i meno rappresentati in assoluto. Ma questo, grazie a Outis, non mi toglie il diritto alla consumazione. Al pari degli altri scrittori di teatro presenti (e importanti), bevo il tè e mi abbuffo di pasticcini, chiacchiero e raccolgo le provocazioni di un Gastone Geron in gran forma. E come gli altri, mi lamento. Sì, noi autori teatrali ci lamentiamo molto: degli Stabili che non mettono in scena i nostri testi, degli impresari privati che non ci considerano, dei registi che non leggono i copioni... In quest'ora del tè, il mugugno d'autore si fa corale, armonico, divertito. Lo stesso mugugno, trasferito in luogo non conviviale, si chiamerebbe dibattito e risulterebbe meno piacevole, sia per le inevitabili dissonanze che per l'assenza di pasticcini. Oggi poi ai tavolini di Brera c'è anche posto per l'ottimismo. Grazie ad Angela Calicchio e a Francesco Forte, ideatori e responsabili di Outis, agli autori italiani si offre un'occasione per affermare la propria esistenza: *Legenda 98, prima mostra-mercato della nuova drammaturgia italiana*, letture sceniche di testi non ancora rappresentati. Idea geniale, questa. Mentre a Milano si tende a trasformare i teatri in supermercati, con coerenza rivoluzionaria Outis strappa il delizioso teatrino di via Formentini all'oblio, all'uso improprio di anni e anni e lo trasforma in un mini-market della drammaturgia. Dodici testi in cinque giornate (anche questa è storia) per passare dal lamento all'azione costruttiva. Prove di rappresentazione a beneficio di potenziali acquirenti, ossia chi di mestiere produce teatro: se il testo è servito e recitato diventa più facile farsi un'idea circa la fattibilità e nello stesso tempo si evita la noia di leggere il copione. L'iniziativa non si rivolge ai soli addetti ai lavori. Tra le varie finalità c'è anche quella di dimostrare al pubblico che gli scrittori italiani scrivono. E di dimostrare agli autori che hanno scritto. Posso testimoniare sotto giuramento l'autentico successo di questa prima edizione, l'immenso l'entusiasmo di chi ha partecipato attivamente, autori, registi, attori. Applausi in platea, congratulazioni, abbracci. E tutti (pubblico, registi, attori, autori) vogliamo il bis. La mostra mercato della nuova drammaturgia deve diventare una consuetudine, è necessario che la vetrina dell'autore resti aperta e illuminata. Se questo avverrà, noi scrittori di teatro incontrandoci al prossimo tè offerto da Outis in occasione della prossima mostra mercato della nuova drammaturgia italiana, mugugneremo pochissimo. Quasi niente. ■

In apertura, un bozzetto di Federico Fellini per *Cabiria*.

l'Elisir scaligero



DONIZETTI ad acquarello

L'ELISIR D'AMORE di Gaetano Donizetti. Direttore Massimo Zanetti, direttore del coro Roberto Gabbiani, coro e orchestra del Teatro alla Scala. Regia di Ugo Chiti. Scene e costumi di Tullio Pericoli. Elisabeth Norberg-Schulz (Adina), Paul Groves (Nemorino), Manuel Lanza (Belcore), Matteo Peirone (Dulcamara), Bernadette Lucarini (Giannetta). Prod. Teatro alla Scala.

In una delle due mostre che raccoglievano gli artisti amati da Roberto Tassi, quella a Conegliano "Da Fattori a Burri", era esposta un'opera di Tullio Pericoli. Un viale con alberi a mo' di quinte, da dove sbucano cavalieri e cinghiali in perenne inseguimento. Situazione chiara solo in apparenza perché cacciatori e cacciati spesso mutano di ruolo, talvolta giocano addirittura a rimpiazzino. È in questo viale d'incantati sberleffi che Pericoli ha tra-

portato di peso *L'Elisir d'amore* della Scala (allestimento nato nel '95 per l'Opera di Zurigo e ampiamente rimaneggiato), con effetti raddoppiati dagli alberi che partecipano al gioco, ora restringendo ora allargando la prospettiva. In fondo, il pittore ha collocato una

chiesetta su un cucuzzolo di stampo marchigiano, che avvicina in una zoomata nel corso della rappresentazione; ha vestito coro e soldatini con costumi che sbiadiscono dalla cinta in giù, per confonderli con la bianca base dei tronchi e trasformarli in esseri levitanti. Ha dipinto su un siparietto il bozzetto per Dulcamara che arrotolandosi scopre il personaggio in carne e ossa e di nuovo lo trasforma in disegno nel finale. Come a ribadire che il mondo dei racconti è a due dimensioni, guai lasciarlo contaminare dalla profondità. Pericoli e le maestranze scaligere sono riusciti a tenerla lontana perfino dagli oggetti scenici, che non perdono mai la leggerezza della china e degli acquarelli. Buona la prova di Massimo Zanetti sul podio, nel rispetto di una partitura giudicata facile, ma che facile non è. Fra le voci spicca la Norberg-Schulz, ormai abituée della Scala, ma nel complesso tutti funzionano egregiamente, tanto da non far rimpiangere le presenze divistiche che in passato funestavano quest'opera donizettiana. *Stefano Jacini*



In apertura e in questa pag., due bozzetti di Tullio Pericoli per la scena dell'Elisir d'amore.

Occhialini di cartone per Wilson-Glass in 3D

MONSTERS OF GRACE, opera digitale in tre dimensioni. Musiche di Philip Glass. Ideazione visiva di Robert Wilson. Testo di Gialal ad-Din Rumi. Musiche eseguite da Ensemble Philip Glass.

Ritorno agli anni Cinquanta quando le platee del cinema inforcavano gli occhialini in 3D per vedere le meraviglie de *La maschera di cera* in tridimensionale. Effetti speciali *d'antan* si dirà oggi che siamo nell'epoca della realtà virtuale, della manipolazione genetica, in cui tutto cambia (ed evolve?) nello spazio di un pensiero. Ed in effetti vedere il pubblico con i classici occhialini di cartone sul naso per il nuovo spettacolo dell'accoppiata Philip Glass-Bob Wilson, *Monsters of Grace*, ha uno strano sapore di *déjà vu*. Opera digitale in tre dimensioni, recita pomposamente il programma di sala di questo lavoro che prende spunto dalla distorsione di una battuta shakespeariana dell'*Amleto* e celebra la riunione di due artisti tra i più creativi del nostro tempo, che dallo straordinario *Einstein on the beach* del '76 (Biennale di Venezia, direzione di Ronconi), si sono poi spesso cercati. Da una parte Glass, il raffinato musicista di Baltimora, dall'altro Wilson "l'architetto della forma" di origine texana, che ora si incontrano per un nuovo esperimento in *Monsters of Grace* (*Mostri di Grazia*, debutto a Palermo, poi a Roma e a Modena per la rassegna Le vie dei Festival), l'incontro tra queste due "menti" della scena contemporanea avviene su terreno neutro, in uno spazio che non è né "troppo consueto", né "troppo immaginario". Ogni quadro, ma sarebbe meglio dire ogni segmento onirico,

rimandato dalle immagini elaborate al computer da Wilson per lo schermo in 3D e dalle architetture musicali disegnate ed esibite dai musicisti di Glass in scena, si compone di una rarefatta coreografia di suoni, luci e segni di straordinario effetto formale, in cui le libere associazioni poetiche del regista di Waco si modulano in composizioni ipnotiche, ripetitive, dolcemente ossessive e orecchiabili di Glass, realizzate sui folgoranti versi di Gialal-ad-Din Rumi, poeta sufi persiano del tredicesimo secolo. Ecco allora sullo schermo di fondo un materializzarsi di "visioni sonore", immagini di grande eleganza metaforica che si attaccano al nostro vissuto, giocano con la memoria, magari vagheggiando un arcadico mondo d'infanzia (un paesaggio in campagna con piccole casette magrittiane illuminate e un bimbo in bicicletta). Di effetto anche il lancinante surrealismo di quel mare solcato da una spuma di fuoco mentre su di esso cala una poltrona fiammeggiante e una grossa mano trae dall'acqua un lungo coltello. Quella stessa mano che ritorna, in un'altra sequenza, ferita da un bisturi. Le abbacinanti architetture visive si susseguono predominando una componente di mistica rarefazione: aquile ed elicotteri che dominano i cieli della Grande Muraglia cinese, fasci di luce bianca in campo azzurro come albe boreali, segmenti di diversa lunghezza che si intersecano in prospettive alla Mondrian, palle di *peluche* che, timidamente toccate da mani senza padroni, scoprono il pigro ronfante di un gatto. La somma delle armonie e delle arcane, tecnologiche visioni di questi due "mostri di grazia" lentamente si compone in un paesaggio senza unità narrativa, l'algoritmo di un mondo raggelato, privo di emozioni, stranamente vinto da un'assenza di inquietudine, in fondo solo uno scherzo della natura. *Enrico Marcotti*

La DANZA per i ragazzi non trascura la ricerca

ROMANZO D'INFANZIA, di Bruno Stori. Drammaturgia e regia di Letizia Quintavalla e Bruno Stori. Spazio scenico di Letizia Quintavalla. Costumi di Evelina Barilli. Musiche di Alessandro Nidi. Elaborazione sonora di Mauro Casappa. Luci di Lucio Diana. Con, anche coreografi, Michele Abbondanza e Antonella Bertoni. Prod. Compagnia Abbondanza Bertoni in collaborazione con Teatro Testoni Ragazzi.

AEQUOS, di Paola Bianchi e Nicola Zonca. Coreografia di Paola Bianchi con la collaborazione di Paola Chiama. Musiche di Nicola Zonca. Luci di Paolo Pollo Rodighiero. Con Paola Chiama e Paola Bianchi. Prod. Agar e Tam Teatromusica.

Romanzo d'infanzia è tra gli spettacoli di maggior fascino di questi ultimi mesi. Colto, leggero, che parla al cuore e costringe chi lo vede a rielaborarlo a lungo; di un intenso coinvolgimento emozionale.

Non è semplicemente Teatro Ragazzi: presentato in serale in molte città, ha incantato ovunque. Straordinari gli interpreti: Antonella Bertoni e Michele Abbondanza, non più solo

danzatori ma attori nella forma più completa e coraggiosa, capaci di trasmettere una preziosa, vibrante fisicità. I due protagonisti sono alternativamente i genitori e i figli, con pochi tratti, mutando appena la postura, i gesti, l'espressione.

Nina e Tommaso, due fratelli, con tanti sogni di fuga, sperimentano la paura, e inventano giochi teatrali che sono occasioni per crescere. Immaginano di vivere in un mondo diverso. Oltre la casa, la famiglia, la scuola. E morire? Cosa direbbe la mamma? Tanto simili, vicini, ma senza riuscire a comunicare: i genitori sono altro. E i figli arricchiscono il loro legame, intensificano quella solidarietà che li unisce.

Oltre a risultare uno spettacolo divertente *Romanzo d'infanzia* lascia, nello stesso tempo, tracce di turbamento, andando a toccare le corde sensibili di ogni spettatore.

È stato per merito dell'associazione culturale 5T di Reggio Emilia - che sta curando da tempo delle gustosissime rassegne per le scuole e dei pomeriggi domenicali, sempre molto affollati - che è stato possibile assistere ad *Aequos* di Tam Teatromusica, tra le compagnie che riescono a coniugare felicemente teatro ragazzi e teatro di ricerca.

I bambini presenti allo spettacolo, erano a tratti così presi dall'azione mimica e danzata (non c'è vero racconto, tutto si evolve per delicate situazioni coreografiche), da applaudire a scena aperta e gridare «bravi!», sempre al maschile, anche se in scena c'erano due interpreti femminili.

Una dai movimenti più meccanici, ripetitivi, l'altra più sinuosa, morbida, flessibile. Tra ricerche formali e quotidianità, ritmi gioiosi, movimenti animaleschi, reciproche scoperte, sguardi curiosi, parallelismi e contrasti, tenerezze e modi militareschi, lo spettacolo è sviluppato su una coreografia lieve ed intensa ad un tempo, di forte comunicativa.

E alla fine molti applausi, carichi di sincero entusiasmo. *Valeria Ottolenghi*

Piccoli principi tra Africa e favole

CAPPUCETTO ROSSO, di e con Alessandro Libertini. Collaborazione artistica di Véronique Nah. Prod. Piccoli Principi.

VISIONI D'AFRICA, azione teatrale scritta e diretta da Alessandro Libertini e Véronique Nah. Collaborazione artistica di Letizia Quintavalla. Scene e costumi di Alessandro Libertini. Coreografie di Véronique Nah, Soro Tiemoko e Laura Yalil. Con Véronique Nah. Prod. Piccoli Principi.

Come racconterebbe la fiaba di *Cappuccetto Rosso* il lupo? Qual è il suo punto di vista?

Al termine dello spettacolo di Alessandro Libertini, l'autore/protagonista consegna ai bambini del pubblico una busta con l'indirizzo della compagnia, i Piccoli Principi, perché spediscono le loro soluzioni narrative, ponendosi da una diversa prospettiva, quella dell'abitante del bosco che da sempre è simbolo del male, creatura affamata che neppure la nuova sensibilità ambientale ha liberato dal suo ruolo negativo, personaggio da esorcizzare, capace di provocare piacevoli brividi di paura.

Piacevoli certo, perché la fiaba, spesso rielaborazione narrativa dei riti d'iniziazione, permette di sperimentare il pericolo senza vero rischio, protetti dalla situazione stessa del raccontare, una voce amica nella serenità della casa.

Ma a teatro l'esperienza acquista una nuova dimensione, l'attesa si fa viva, la prova più coinvolgente, capace di lasciare tracce che maturano nel tempo e continuamente riaffiorano stimolando nuovi pensieri e altre storie. Libertini, da sempre attento alla sensibilità infantile, creando percorsi di raffinata valenza estetica, ha realizzato un *Cappuccetto Rosso* breve, essenziale, capace però di lasciare echi d'immaginazione che perdurano tra magiche visioni e nuove domande.

Una seconda proposta dei Piccoli Principi rievoca sapori, odori, colori d'Africa.

Quando Véronique Nah - unica interprete in scena, di un'intensa fisicità tra ritmi di sapore antico e danze - si rivolge al pubblico e, microfono in mano, domanda immagini e parole d'Africa, si alternano sensazioni di



sole, caldo, gioia di vita.

Nessuno è risalito alle immagini abituali dell'Africa, quelle di cui ci si nutre quotidianamente attraverso la televisione: grandi occhi di bambini denutriti, lenti gesti in corpi scheletrici, mutilazioni feroci. Si era accettato il gioco della finzione?

Il teatro come luogo dove imparare a guardare oltre, preferendo il mito, il sogno, l'illusione alla realtà? Viaggiando attraverso l'immaginario collettivo e individuale, libri, film, gli incontri nei nostri anni sempre più numerosi con quella cultura, tra le strade dell'occidente, *Visioni d'Africa* - di grande bellezza visiva e simbolica - sembra voler far affiorare proprio quanto si è segretamente depositato in ogni singolo spettatore.

All'avvio della seconda parte Véronique Nah ha una grande valigia. Scandicci (sede dei Piccoli principi), Nantes, Marsiglia, Bruxelles: tracce d'Africa.

Emigranti o attori girovaghi? Danzando su musiche dal carattere arabo, Véronique si è persa. In una grande metropoli europea?

Ma anche in Africa forse non sono così diverse le grandi città... *Valeria Ottolenghi*

Terra rossa e farina per evocare la montagna

PASSAGGI, di Gian Luca Favetto. Regia di Beppe Rosso. Scene di Fulvio Donorà. Costumi di Elena Gaudio e Roberta Vacchetta. Musiche di Claudio Mantovani. Con Manuela Tamietti e Vanni Zinola. Prod. Teatro dell'Angolo, Torino.

La montagna, i suoi cangianti paesaggi ed i suoi abitanti, che sovente si allontanano, attratti da altitudini, meno impervie, e poi bramano il ritorno; e, ancora, la ciclicità delle mutazioni, nella natura così come nella vita degli uomini. Sono i motivi che animano il testo composto in chiave lieve, con la ripetitività e la circolarità proprie della fiaba, da Gian Luca Favetto, e materializzato in suggestive invenzioni sceniche dalla regia di Beppe Rosso. Le parole, che rischiano di sfuggire nella loro pur aggraziata vaghezza, acquistano sul palcoscenico un'identità concreta, plasmata con materiali semplici, quali la farina, la sabbia, la terra rossa, il carbone ed altri, ad ognuno dei quali è fatto corri-

spondere un colore e, per traslato, una stazione nel ciclo della vita oppure un personaggio. I due interpreti, che si limitano a schizzare con leggeri e superficiali tratti i vari personaggi evocati sulla scena, estraiono i materiali colorati da essenziali cassette di legno, che combinano con corde, assi e ruvide tele per costruire una scenografia in costante metamorfosi. La casa dell'infanzia in un paese di montagna, la miniera che, esaurita, è divenuta un lago artificiale, il viaggio sull'oceano, sono solamente allusi, permettendo in questa maniera ai ragazzi di sopperire tramite la fantasia alla voluta carenza di dettagli. Questa apparente povertà di mezzi, in realtà frutto di una curata ricerca formale da parte del regista, avvolge lo spettacolo in un'atmosfera di nostalgia allo stesso tempo sognante e divertita, che oscura al pubblico qualche caduta di tensione nella recitazione e alcuni eccessi di letterarietà del testo. *Laura Bevione*

SOGNO D'UNA NOTTE DI MEZZA ESTATE, di W. Shakespeare. Adattamento e regia di Maurizio Soldà. Coordinamento di Rossana Poletti. Scene e costumi della classe I A dell'Istituto Statale d'Arte Nordio di Trieste. Musiche a cura di Federico Monti. Con gli allievi delle scuole medie inferiori e superiori di Trieste. Prod. Teatro Stabile del Friuli-Venezia Giulia.

Sogno d'una notte di mezza estate, fiabesco e incantato testo di Shakespeare, messo in scena da quaranta studenti delle scuole medie di Trieste.

Con questo progetto ideato dal direttore Antonio Calenda - e realizzato col coordinamento di Rossana Poletti e la direzione artistica di Maurizio Soldà - il Teatro Stabile del Friuli-Venezia Giulia risponde alla pressante esigenza d'avvicinare i giovani al teatro in modo critico e consapevole.

Nei tre mesi di preparazione, oltre ad approfondire la drammaturgia shakespeariana, i ragazzi hanno conosciuto i diversi aspetti della messinscena, dal concetto di spazio scenico, all'uso della voce e del movimento a teatro: un impegno pratico e stimolante che li ha divertiti e incuriositi.

Hanno costruito il "loro" spettacolo in veste d'attori, ma anche di ballerini, musicisti (valo-

rizzando le attitudini individuali) e addirittura - novità di quest'edizione - come scenografi e costumisti. Bozzetti, manchette e locandine sono stati realizzati infatti da una classe dell'Istituto d'Arte "Nordio" di Trieste.

Lo spettacolo è stato salutato con successo, come insolita e positiva esperienza artistico-formativa, rivolta a una fascia di pubblico spesso trascurata, ma in realtà molto ricettiva e sensibile. *Ilaria Lucari*

A CINQUE CM DA TERRA, testo e regia di Gianluigi Gherzi. Scene e luci di Paolo Baroni. Musiche di Leandro Sorrentino e Sacha Ricci. Costumi di Daniela Salernitano. Con Stefano Jotti e Emanuele Valenti. Prod. I Teatrini.

«Se non ti avrò insegnato a volare entro il tuo tredicesimo compleanno, potrai mozzarmi la testa».

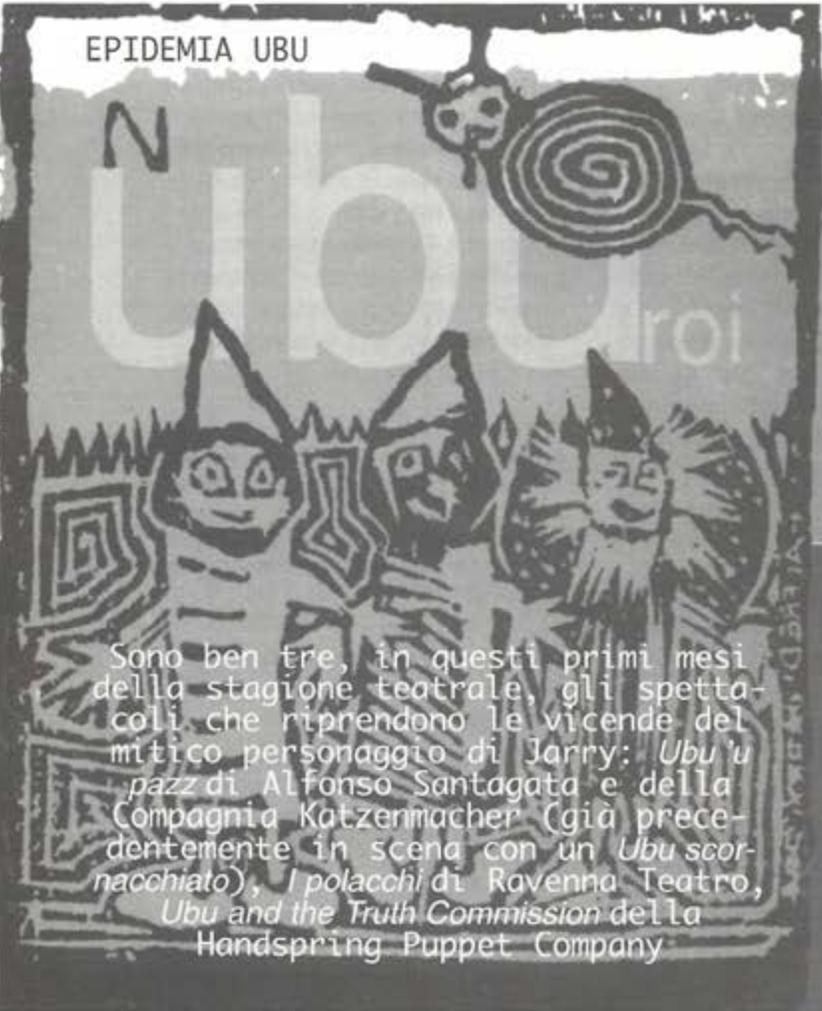
È la scommessa estrema di un'educazione "impossibile", verso un ideale di umanità realizzata. Il volo diviene la metafora di questo ideale, vira lo spettacolo in direzione della favola e, al tempo stesso, ne fissa il criterio estetico, sospeso tra la pesantezza dell'impegno e la leggerezza del sogno, tra il comico e il lirico, la favola e il simbolico, il nobile e il volgare.

Sullo sfondo c'è la vita di strada, una quotidianità di violenza e miseria. Ma soprattutto c'è un discorso alto sull'educazione, con un rilancio della posta in gioco che non a caso passa attraverso la diversità dei protagonisti. L'allievo è uno scugnizzo, il maestro uno zingaro: solo una vita oltre i margini della "normalità" può rendere possibile l'impossibile. In un periodo in cui il teatro-ragazzi vive una stasi creativa, con frequenti fughe nel "buonismo" più edulcorato e nella semplificazione stilistica, questo spettacolo si assume il rischio di far coesistere lo sguardo bambino con quello adulto, senza paura di essere crudo ed estremo e senza ricorrere a scorciatoie.

Gherzi, assistito da una *équipe* affiatata e ben aderente al progetto, costruisce una struttura solida ma ricca di aperture, che intesse con leggerezza una fitta rete di segni e rimandi, al cui interno gli spettatori sono liberi di muoversi e gli attori di esprimersi. Un piccolo miracolo d'equilibrio. *Pier Giorgio Nosari*

A pag. 58, la Compagnia Abbondanza Bertoni in un momento di *Romanzo d'infanzia* (foto: Paolo Rapalino).

EPIDEMIA UBU



Ubu

Sono ben tre, in questi primi mesi della stagione teatrale, gli spettacoli che riprendono le vicende del mitico personaggio di Jarry: *Ubu u pazzi* di Alfonso Santagata e della Compagnia Katzenmacher (già precedentemente in scena con un *Ubu scornacchiato*), *I polacchi* di Ravenna Teatro, *Ubu and the Truth Commission* della Handspring Puppet Company

Ubu, che facevano le stesse cose ma in modo diverso e in luoghi diversi, in questo nuovo capitolo della saga di Jarry/Santagata il fuoco si restringe su un unico nucleo familiare, prototipo di scelleratezze dall'infanzia alla terza età. Gli Ubu della porta accanto sono inchiodati davanti alla televisione a gioire dei massacri che i loro consanguinei stanno compiendo nel mondo, ma il loro progetto esistenziale va ben oltre episodici atti di violenza. L'obiettivo è quello di impadronirsi del potere regale e di insediare sul trono l'intero clan sotto la spinta dell'anima nera della famiglia, zio Ubu, inesorabile e dispotica presenza, pur paralizzato e sempre sull'orlo dell'infarto, che appare e scompare in scena

di Jarry/Santagata è che gli Ubu siamo noi, capaci di disperazione per la morte del gatto, ma cannibali e assassini verso i nostri simili. Truccati con mascherine nere dipinte intorno agli occhi in stile Banda Bassotti, gli attori della Compagnia Katzenmacher disegnano con abilità e con evidente ricerca personale sul proprio personaggio le fameliche marionette umane di Jarry. La tenuta dello spettacolo si deve sostanzialmente a questo perché la drammaturgia, dopo la prima mezz'ora, si appiattisce su se stessa e sulla ripetizione, con variazioni sul tema, dell'idea base della messinscena: gli Ubu sono tra noi o, peggio, siamo noi. Diversamente dai precedenti spettacoli di Santagata, in cui prevalevano zone d'ombra della ragione estremamente efficaci e coinvolgenti, qui è tutto molto spiegato. Ma l'eccessivo didascalismo, poggiando su poche idee, anche se chiare, toglie forza ed emozione alla messinscena, riducendola quasi a una giustapposizione di sketches in cui, a emergere, sono soprattutto le notevoli capacità dei singoli e l'ottimo affiatamento del gruppo. Forse si poteva andare oltre e sfruttare la natura storica e atemporale di Ubu per mettere a fuoco altre dinamiche possibili, del cuore e della mente, "pubbliche" e "private", della vita, delle opere e della forse impossibile morte dell'etnia teatrale più sciagurata e provocatoriamente amata del nostro secolo. *Claudia Cannella*

UBU 'U PAZZI, di Alfonso Santagata da Alfred Jarry. Regia di Alfonso Santagata. Scene di Adriano Miliani e Marina Vichniakova. Costumi di Marina Vichniakova. Con Giuseppe Battiston, Chiara Di Stefano, Daria Panettieri, Alfonso Santagata, Massimiliano Spezzani. Prod. Compagnia Katzenmacher.

Ubu è caduto sulla terra, si è frantumato in mille pezzi e si è sparsa per il mondo: una sorta di contagio che colpisce l'umanità, dando vita a un'etnia feroce, volgare e immorale. Se nel precedente *Ubu scornacchiato* si parlava di famiglie

guidando una carrozzella-triciclo a motore. Potrebbe essere una rivisitazione in grottesco dei registi-autori di pirandelliana memoria che incombono sul destino dei loro attori-personaggi. Ma Jarry non si presta al dramma *tout court* e lo lascia trasparire solo sotto spessi strati di beffarda ironia e di sberleffo (pata)fisico. E in questo senso Santagata (zio Ubu, naturalmente) riprende e rielabora, per sé e per il suo clan, la fisicità eccessiva,

il rigore e il cuore tenuti insieme dal ritmo, tipici della farsa napoletana a cui si era recentemente avvicinato con *Petito Strenghe*.

La simpatica famiglia abita una casa-prigione di ferro, in movimento, con porte e ghigliottine che si aprono e si chiudono, metafora sinistra dell'*habitat* naturale in cui vivono e si moltiplicano gli Ubu, ma in cui potrebbero anche essere rinchiusi. La morale sottesa alla favola crudele

I POLACCHI, DALL'IRRIDUCIBILE UBU DI ALFRED JARRY, di Marco Martinelli. Ideazione di Marco Martinelli e Ermanna Montanari. Drammaturgia e regia di Marco Martinelli. Scene e costumi di Cosetta Gardini e Ermanna Montanari. Con Ermanna Montanari, Mandiaye N'Diaye, Maurizio Lupinelli, Francesco Antonelli, Alessandro Argani, Alessandro Bonoli, Luca Fagioli, Rudy Gatta, Roberto Magnani, Andrea Marra, Angelo Marri, Francesco Platania, Gabriele Rasso, Alessandro Renda, William Rossano, Francesco Tedde. Prod. Ravenna Teatro/Teatro delle Albe.

Prima era la Romagna. Oggi, al seguito di Jarry e del suo Ubu, si chiama Polonia il luogo delle intuizioni teatrali di Marco Martinelli. Luogo più che mai immaginario, cavernicolo e indefinito per quanto sospettosamente somigliante a quell'incubo-



Romagna fatto di oracoli e assassini, di folletti e ipermercati, di archetipi, decervellaggio e tagliatelle. Ancora una volta una discesa agli inferi in quest'ultima riscrittura martinelliana, detti tali i bollori della psiche. Dato agli spettatori il ruolo di visitatori, l'incipit è l'ingresso al Museum Historiae Ubunversalis. Vi si accede abbassandosi e ci si trova in un buio di luci e nebbia e rumore di onde, quasi un castello shakespeariano. Mi spieghi *Like a virgin?* Sussurra un ragazzino biondo ad uno coi codini mentre i due scendono da una scala spiraliforme di cui nella nebbia si perde l'inizio. Poi arriveranno gli altri undici palotini, dolci e crudelissimi fantocci alla mercé dei mostri. Anzi saranno loro, il corrispettivo dei compagni di scuola di Alfred Jarry, a evocare l'apparizione di Pèdar e Mèdar Ubu, così come avvenne alla creazione dei due personaggi nati, per mano di Jarry, dall'inconscio collettivo e dal parodiare goliardico al liceo di Rennes. Così come avviene nel teatro di Martinelli attraverso uno scavo senza pietà nelle viscere umane e nella Storia, nel presente, nell'indicibile, ed è un'alchimia di forze e abbandoni.

Tra i canti da stadio e le corali di Bach appaiono dunque i due stupratori della nostra quiete, un Padre Ubu nero fino all'osso e una bianchissima, piccina signora dalle mille voci: ha voce di caverna e voce di porcellana e tutti questa Madre Ubu statuina di cera che manovra il possibile e l'impossibile, che conquista cucinando e maledicendo, mentre il pavido panciuto, con tutta l'esuberanza dei tratti di maschera del suo volto africano, inciampa, grida, firma assegni e tra un sorriso e un soffio di zuffoletto massacra tutt'intorno. Il dialetto romagnolo quasi non è più una sorpresa nella scena delle Albe tanto è avvinghiato al corpo esile della Montanari e ora acquisito anche dall'abilissimo attore senegalese N'Diaye che lo confonde a tratti con il proprio; anzi quel dialetto è parte integrante di un pensiero teatrale che nasce proprio dentro le lingue, europee africane colte o contadine che siano, e diventa impasto esilarante, dedalo di crudeltà, intreccio di lame.

Al pubblico, inforchettato da una scena che si allunga con due bracci ai lati e una spada al centro, è chiesto lo sforzo di scrostare la polvere che avvolge le superfici del Museum e offusca la propria coscienza per affrontare di petto una squadra di tifosi dell'orrore, forse i nostri figli, forse i nostri padri ritratti nel qua-

dro della banalità del male. Madre Ubu e il suo diabolico desiderio, Padre Ubu e la sua indigestione di titoli e potere, i palotini "ama innocente", con le loro faccine rosa e il marcio dentro, pronti a fare la guerra e a issare le vele della ritirata, a essere il candore che avvolge la nudità pulsante di due anime che vagano per i mari e i teatri. Sono fantasmi, sono il rimosso, ciò di cui siamo capaci di ridere, ma per cui ci fa paura piangere. Uno spettacolo agghiacciante e clownesco, con botole e macchine di tortura, con la potenza di un testo riscoperto e rivitalizzato, e di attori-marionetta, coscienza e incoscienza del teatro, capaci di ferocia e tenerezza a ricordarci il Pasolini puparo di *Cosa sono le nuvole*. Trionfa il gioco dei contrari messo in atto da Martinelli e dal suo gruppo, che mette un brividino nelle schiene di noi uomini del Duemila, tutti d'un pezzo, la domenica, su e giù per l'Adriatica. Ed entusiasmo, oltre alla sapienza scenica dei protagonisti, l'energia furibonda di dodici virgulti scelti nella baraccola della non-scuola ravennate, ovvero la fucina di scena-vita messa in moto dalle Albe in quel di Ravenna Teatro. *Cristina Ventrucci*

UBU AND THE TRUTH COMMISSION, testo di Jane Taylor. Regia di William Kentridge. Scene di Adrian Kohler e William Kentridge. Costumi di Adrian Kohler. Musica di Warrick Sony e Brendan Jury. Coreografia di Robyn Orlin. Marionettisti: Basil Jones, Adrian Kohler, Louis Seboko. Animazione di William Kentridge. Con David Minnaar, Busi Zokufa. Prod. Handspring Puppet Company.

Scava nella nostra corta memoria l'Ubu sudafricano della Handspring Puppet Company, tornata in Italia per la rassegna romana e modenese "Le vie dei festival" dopo il successo del *Faustus in Africa* di qualche anno fa. Affronta la recente storia dolorosa dell'*apartheid* incrociando verità e deformazione grottesca. Sulla scena attori, grandi pupazzi con volti scolpiti nel legno, filmati d'animazione. Una pupilla scruta dallo schermo sul fondo della spoglia scena i contorcimenti di un Padre Ubu in mutande, bianco, e di una grassa, nera, Madre Ubu. Si trasforma in un bulbo oculare che vuole debordare dalle palpebre, tra esplosioni e membra sminuzzate, mentre flash di immagini documentarie ricordano scontri e massacri razziali. Dell'*Ubu* di

Jarry qui restano solo alcune caratteristiche del personaggio, trasformato in "Uno", compromesso con il sistema che ha represso, scannato. Un ragioniere del crimine contro l'umanità, cialtrone fino alla simpatia e perciò più inquietante. Ma Mandela, al potere, ha voluto la "Commissione per la verità e la riconciliazione", che ha prodotto un grande rito di catarsi collettiva, promettendo l'assoluzione in cambio della confessione dei delitti politici. Ubu tradisce i complici e viene tradito, ammette e non ammette, ha ubbidito. Chi testimonia di orrori, di ricerca di figli tra mucchi di cadaveri accatastati, sono i pupazzi, mossi a vista, delicati, mobilissimi, con occhi che sembrano velati dalle lacrime. La loro verità contrasta con le livide buffonate in carne e ossa di Ubu e consorte. Circondati del loro cigolante serraglio di avvoltoi, borse-coccodrillo, cani a tre teste i due sono pronti a ricominciare da un'altra parte. La catarsi non è possibile; l'affascinante meccanismo, anche in virtù del ritmo blando, concentrato, dell'essenzialità di scena e recitazione, provoca una distanza che agita la ragione. *Massimo Marino*

Un turbamento che reprime l'applauso liberatorio

THE ANTHOLOGY, tratto da *Arbeit macht frei Mitolland Europa*. Regia di David Maayan. Con Smadar Yaaron e Moni Yosef. Prod. Acco Theatre Center. Teatrefestival di Parma.

Un'emozione fortissima, un'inquietudine crescente, un sentimento d'instabilità che l'atmosfera della cerimonia, dell'incontro amichevole, non scioglie affatto; quel tono quieto, a tratti ironico, e la musica creano piuttosto uno stato d'ansia, di allarme crescente, in apparenza immotivato. È così cara e gentile quella signora al pianoforte che suona, canta, racconta della nostalgia: Praga, il fiume, l'acqua che scorre e scivola via come i suoni del pianoforte.

Con *Anthology*, un raccolto rito della memoria ai confini della follia, presentato nello spazio minimo di Teatro Due per Teatrefestival "Attraverso le culture ebraiche", - ammessi pochi spettatori per replica - l'Acco Theatre Center ha affrontato una

A pag. 60, in alto, la locandina dei *Poleochi* del Teatro delle Albe; in basso, da sin., Giuseppe Battiston, Chiara Di Stefano, Massimiliano Spoziani, Daria Panettieri interpreti di *Ubu U'Pazz*.

sfida difficile, ardua: mettere in gioco la malinconia, il ricordo, parlando di canzoni, di ritmi comuni (gli inni nazionali!), e lasciando nello stesso tempo intravedere il passato della *shoah*, la distruzione della famiglia, degli affetti e lo squilibrio interiore nutrito anche, assurdamente, dal senso di colpa per essere sopravvissuti.

Il carattere cerimoniale dell'evento (tra luci di candele, fiori e profumi) e la vicinanza del pubblico alla scena, creano una situazione di attesa partecipata tra verità e finzione. La giovane attrice, con i capelli raccolti in modo antico, parla con tono sommesso delle influenze della musica ebraica sul valzer, il tango e le musiche afroamericane.

Offre cognac e cioccolatini la cara signora, mentre affiorano le lingue inglese, tedesco, ebraico, yddish. La donna domanda i nomi dei presenti, pare avere un bisogno inarrestabile di parlare, di occupare la mente: ma quali pensieri tiene nascosti? Quale minaccia avverte ancora intorno a sé? O sono demoni interiori quelli che la fanno così discorrere di arte, di ricerca spirituale, di musica, lasciando intravedere vibrazioni tanto dolenti? Riprendendo un tono nostalgico, chiama il figlio con tono aspro, nervoso, stridulo.

Ed ecco il figlio, chiamato a rappresentare ora un'altra cerimonia: il ricordo dello sterminio degli ebrei. Allora tutto si fa rumoroso, grottesco: la selezione, i gas, i cani che abbaiano, il pianto disperato di allora e di ora: memorie indelebili.

Non possono esserci applausi. «Go home», dice Smadar; se c'è una casa, smarriti, esausti come dopo una fatica che ha prosciugato l'anima. Un'assunzione di identità dolorosa, una testimonianza oltre il tempo: e gli ospiti sono usciti in silenzio, turbati. *Valeria Ottolenghi*



TRAGEDIA IBERNATA in esercizio di stile

QUESTA SERA SI RECITA A SOGGETTO, di Luigi Pirandello. Regia di Luca Ronconi. Scene di Marco Capuana. Costumi di Vera Marzot. Luci di Sergio Rossi. Con Massimo Popolizio, Giovanni Crippa, Vittorio Franceschi, Paola Bacci, Galatea Ranzi, Manuela Mandracchia ed altri tredici interpreti. Prod. Teatro di Roma-Expo 98 di Lisbona-Wiener Festwochen.

anche il primo copione dell'autore di Girgenti che il regista mette in scena in lingua italiana. Un altro approccio a Pirandello c'era stato negli anni scorsi a Salisburgo con un'applaudita versione de *I giganti della montagna* in tedesco. Ancora una volta Ronconi, dunque, non ha scelto una strada semplice per accostarsi al più grande autore italiano del Novecento, ma è andato alla ricerca di un testo dalle mille implicazioni, dai tanti sottintesi e dalle molte zone oscure.

Per completare la sua trilogia del "teatro nel teatro" - cominciata con *Sei personaggi in cerca*

Per la sua penultima regia romana, che coincide con l'apertura della stagione all'Argentina (il congedo definitivo avverrà ad aprile con *l'Alceste di Samuele* di Savinio), Luca Ronconi ha scelto uno dei testi di Pirandello più difficili e stratificati, già in *tournée* europea dal maggio scorso.

Questa sera si recita a soggetto è

d'autore (1921) e proseguita con *Ciascuno a suo modo* (1924) - Pirandello scelse, nel 1929 (debutto sulle scene l'anno dopo), di raccontare una storia di gelosia e sangue molto siciliana, innestandola in un'analisi sul fare teatro nell'Europa artisticamente avanzata, quella da cui proviene il *régisseur* protagonista, il tedesco Hinkfuss. I due corpi del testo si intrecciano e si slegano di continuo, dando l'impressione di uno squilibrio, di una deriva che è quasi un delirio, e proprio in questo risiede il fascino "perverso" dell'opera.

Ronconi restituisce l'idea attraverso la scena di Capuana, un palcoscenico storto, quasi umano nella sua insicura disarticolazione. Lì avverrà tutta l'azione, in quanto ogni intervento dalla platea viene cancellato. E così uno dei "luoghi" drammaturgici tipici del lavoro viene eliminato, considerato superato. Sembrano fare un passo indietro anche i temi cari all'autore. Realtà e finzione, vita e arte, si esauriscono in un esercizio di stile, certo di alta scuola. Tra i temi sollevati dalla regia emerge quello dell'impossibilità di compiere in scena la tragedia, ma Ronconi segue un registro freddo e finisce per restare prigioniero di se stesso, infilato nelle paludi di una forma insieme elegante e poco comunicativa. Tra gli interpreti vorremmo segnalare l'estemporaneo Sampognetta di Vittorio Franceschi e la Chanteuse di Manuela Mandracchia, che mette un'altra gemma su una carriera ancor giovane. *Pierfrancesco Giannangeli*

Vola ancora alto il Gabbiano di Cechov

IL GABBIANO, di Anton Cechov. Traduzione di Fausto Malcovati. Regia di Maurizio Scaparro. Scene di Roberto Francia. Costumi di Vera Marzot. Musiche di Giancarlo Chiaromonte. Luci di Sergio Rossi e Marlo Carletti. Con Valeria Moriconi, Corrado Pani, Max Malatesta, Patrizia Romeo, Laura Pasetti, Stefano Lescovelli, Enzo Turrin, Aurora Cancian, Alberto Di Stasio, Lino Spadaro, Carlos Valles. Prod. Teatro Eliseo.

Vola ancora alto, *Il Gabbiano* centenario di Cechov? Nel malinconico *vaudeville* dello scrittore russo l'uccello-simbolo cade colpito

da una fucilata di Kostia, irrequieto figlio dell'attrice Irina Arkadina, il quale ama non chiamato Nina la sognatrice, attratta dal fascino dello scrittore alla moda Trigorin, ultima liaison di Irina: ed è - dice Scaparro - il segno poetico del fallimento del sogno di Icaro, di poter volare. Colpito a morte nell'amore non corrisposto per Nina, che si è data a Trigorin, e nell'illusione di diventare scrittore celebre come il rivale, Kostia - come sappiamo - finisce per uccidersi; e Nina vola verso la sua nuova vita di attrice, ma col piombo nell'ala della cognizione del dolore.

Sulle scene, *Il Gabbiano*, però, continua a volare alto, anche in questa riedizione in cui due "mostri sacri" si ritrovano insieme con ruoli mutati, come vuole l'anagrafe: Valeria Moriconi, che non è più Nina come trentun anni orsono nell'allestimento di Enriquez, ma la vanitosa, falsa e tuttavia passionale Irina, e Corrado Pani, passato dagli astratti dolori del giovane Kostia al cinismo mondano di Trigorin. Le regie di Scaparro evitano sempre gli orpelli per puntare all'essenziale della poetica del testo: se nel rappresentare Cechov il più difficile è - come diceva Chiaromonte - «ricreare in povertà di spirito la semplicità delle sue storie», questo allestimento è cechoviano quant'altro mai. Sulla scena di Francia, il vuoto della noia in cui si dibattono, nella provincia russa, gli ospiti e i famigli dell'ex consigliere di Stato Sorin, fratello malato di Irina; contro la luce dorata del lago il teatrino di Kostia eretto su un carro agricolo; e ancora il salotto surreale dei Sorin.

Il tema forte resta ovviamente la sorte di Kostia, il gabbiano ferito a morte; anche se la presenza della Moriconi e di Pani finisce per trasferire il centro di gravità su Irina e Trigorin, la coppia matura. La Moriconi trionfa per intelligenza e sensibilità estendendo al massimo il personaggio di Irina, attrice istrionica, borghese di grette chiusure ma, anche, donna disperata nella guerra amorosa con Nina. Il Trigorin di Pani è un dongiovanni narcisista e irresoluto, riscattato da un segreto disprezzo per se stesso. Max Malatesta è un Kostia persuasivo fra il romantico e il decaden-

te, con scatti nervosi di vitalismo. Mascia (Patrizia Romeo) è una Ofelia cechoviana per cui le nozze con il maestro del villaggio (Lino Spadaro) equivalgono al suicidio. Per la logica degli specchi, la grazia fragile della brava ma ancora acerba Laura Pasetti restituisce la patetica fragilità di Nina, e il pubblico l'applaudisce, così come molto applaude tutti gli altri attori. *Ugo Ronfani*

Infedeltà borghesi in chiave profreudiana

NON SI SA COME, di Luigi Pirandello. Regia di Gabriele Lavia. Scene di Carmelo Giammello. Costumi di Andrea Viotti. Luci di Giancarlo Salvatori. Con Gabriele Lavia, Laura Lattuada, Giorgio Crisafi, Elena Ghiaurov, Mauro Paladini. Prod. Teatro Stabile di Torino.

Se e quando l'istinto travolge la ragione può la coscienza cancellare la colpa, far tacere il rimorso? *Non si sa come* - tarda opera di un Pirandello filosofico ambientata in Umbria ma intrisa di sicilianità - fu rappresentata a Praga l'anno del Nobel, nel '34, e poi ripresa in Italia con esito mediocre, da un Ruggeri male in parte secondo l'autore.

Risulta dalla fusione di tre novelle, *Il Gorgo*, *La realtà del sogno* e *Cinci e vi* convergono oscuri stati di coscienza all'incrocio fra dionisiaco e razionale (Freud è già nell'aria anche da noi). Novità nel suo teatro, qui Pirandello fa scaturire il dramma, con tanto di colpo di pistola finale come in un dramma ottocentesco, dal bisogno, anzi dall'ossessione del protagonista di levarsi la maschera delle convenzioni e delle ipocrisie per confessare la resa ai ciechi istinti.

Lo schema è quello dell'adulterio nel teatro naturalista. Travolto da insana, subitanea e

A pag. 62, da sin., gruppo di attori con Giovanni Crippa in *Questa sera si recita a soggetto*, regia di Luca Ronconi (foto: Marcello Norberth); in questa pag., Valeria Moriconi, Corrado Pani e Laura Pasetti nel *Gabbiano* secondo Scaparro (foto: Tommaso Lepera).



perciò "incolpevole" passione, il conte Romeo Daddi (Gabriele Lavia) tradisce la moglie Bice (Laura Lattuada) con Ginevra (Elena Ghiarova), moglie dell'amico Giorgio, ufficiale di marina (Giorgio Crisafi). Delirio d'estate, adulterio da rimuovere ma non per il conte che, cavilloso e tormentato, vorrebbe assolversi ed essere assolto come vittima della congiura dei sensi; e intanto cerca un alibi nel presunto turbamento erotico che la moglie virtuosa ha provato per l'attenzione del giovane marchese Respi (Mauro Paladini), mentre riaffiora dalla memoria un altro "delitto innocente", di quando da bambino aveva ucciso durante una lite un compagno di giochi. È il famoso monologo della lucertola nella novella *Cinci*, che Lavia recita coi toni sordi di un lontano incubo, in un "primo piano" fornito da una lente di ingrandimento, come nella sua regia dell'82, protagonista Orsini.

«Commedia controversa», dice Lavia; ed io aggiungo mediocre. Calato nell'indifferenza dei villeggianti di lusso il rovello filosofico del conte inclina al "pensiero debole"; il dionisiaco delle età selvagge (scena di rocce laviche di Giammello con strida di gabbiani e incantesimi di luna; in proscenio i mascheroni della tragedia) fa pensare piuttosto all'eroticismo dei romanzi di Guido da Verona; e noi non possiamo non avvertire che gli schemi del *plot* appartengono ad un freudismo primario e non possono tener conto, ovviamente, di Jung, Lacan, Pinter nel teatro.

Se lo spettacolo, nonostante tutto, conserva un suo interesse è per l'applicato rigore dell'allestimento di Lavia, per l'enfasi schiettamente teatrale con cui sono esibiti, davanti al

mare dei miti, i temi enunciati, anzi schematizzati da Pirandello: la cacciata dall'Eden, la schiavitù del sesso, la bestia dietro la maschera. E, a nervi scoperti, la nevrosi coniugale dell'autore e della moglie sventurata, dietro il "girotondo" (ma sì: Schnitzler!) delle infedeltà borghesi. A questa dilatazio-

ne mitico-allegorica Lavia aggiunge vibrazioni, mezzitoni e silenzi attenti alle altre sue interpretazioni pirandelliane, ma anche a Cechov e soprattutto a Dostoevskij. Il lato *noir*, anche nell'abbigliamento, del personaggio risulta così accentuato. Gli altri sono bianchi fantasmi: oggettivamente, per i limiti del testo che il regista rafforza letterariamente con prestiti dalle novelle, ma anche per la

complessiva fragilità recitativa dei compagni di scena di Lavia. Ugo Ronfani

Dell'esilio e della patria: il teatro yiddish oggi

IL SOGNO YIDDISH, spettacolo condotto da Moni Ovadia. Regia di Shmuel Atzmon. Musicisti: Shlomo

La lezione di Jan Kott nella versione di Liotta

«**O**ra l'inverno del nostro scontento...»: il famoso monologo d'avvio del magnifico *Riccardo III*, nella messa in scena della compagnia Trame Perdute, versione drammaturgica e regia di Giuseppe Liotta, verrà ripreso anche al termine da Richmond, il vincitore. La storia è ciclica, chi conquista la corona non può che utilizzare gli stessi strumenti del potere. Pure tra buoni propositi – rimettere in pace la rosa rossa e la

rosa bianca – la storia esige machiavellicamente che si seguano le leggi del Grande Meccanismo, come spiega Jan Kott proprio affrontando il *Riccardo III*. «Non esistono re buoni o re cattivi; i re sono re e basta. O, anche, in termini moderni, esistono solo la condizione di re e il sistema. È una condizione in cui non c'è libertà di scelta». Ci sono opere shakespeariane che vengono riproposte con maggior frequenza. Perché? *Riccardo III* per esempio, tra cinema e teatro è tornato negli ultimi anni molto spesso. Interrogando quasi il testo, chiedendogli di parlare in diretta a noi contemporanei (*Looking for Richard*) o ambientandolo in un recente, immaginario passato storico (la versione di Locraine). E sulla scena *Riccardo III* continua a raccontare con lucida brutalità il suo progetto di ascesa al trono a qualsiasi costo. «Nel mondo shakespeariano c'è una contraddizione tra l'ordine dell'azione e l'ordine morale. Questa contraddizione è il destino umano. Uscirne è impossibile», scrive ancora Jan Kott. È questo uno dei motivi della modernità di *Riccardo III*? Nella versione teatrale di Liotta, che sa giocare intelligentemente con l'artificio della scena mettendo in evidenza la profonda teatralità del testo, *Riccardo III* non è deforme: interpretato da un'attrice che parla al maschile, piega solo a momenti la spalla, quasi a mo' di citazione, tenendo sotto braccio quella mazza da golf che saprà anche tramutarsi in arma. Dieci gli attori in scena di cui, alcuni, interpretano più ruoli. Di ambiguo fascino le figure dal volto coperto, presenze oscure, come in ascolto o in agguato. La scena è buia, sul fondale dipinto uno spicchio sottile di luna. Alcuni dialoghi sono registrati, ma diversi sono gli elementi stranianti, come quel piccolo pupo che rappresenta il re morente. Il testo è sintetizzato, tutto corre più veloce, ma non si rinuncia al confronto tra la regina Margherita, la regina Elisabetta e la duchessa di York - lì dove si elencano gli innumerevoli lutti - da mogli felici a vedove desolate, da madri liete a poveri rellitti, mescolando il dolore per la morte dei propri cari con la rabbia per la perdita del potere. Nella seconda parte in scena appare il trono dove *Riccardo III* siederà, rosso il prezioso mantello, dopo essersi finto, d'accordo con Buckingham, ritroso verso la corona... La meta sembra raggiunta ma i nemici sanno coalizzarsi, e ormai bisogna prepararsi alla battaglia e alla sconfitta. Valeria Ottolenghi

RICCARDO III, da William Shakespeare. Versione drammaturgica e regia di Giuseppe Liotta. Con Ullana Cevenini, Claudia Gamberini, Simona Casoli, Barbara Bertoni, Mirella Mastronardi, Lello Lombardi, Fabio Giubbani, Maria Teresa Quinto, Marina Trevisan, Atta Zarrillo. Prod. Compagnia Trame Perdute.



Lederman, Davide Casali, Vittoria Bagnasco. Con Shmuel Atzmon, Yaakov Bodo, Monica Vardimon, Yaakov Alperin. Prod. Israeli Yiddish Theatre, Tel Aviv. Teatrefestival di Parma.

Di Teatrefestival a Parma resta soprattutto il ricordo della folla che ha sempre riempito le sale degli incontri e gli spazi teatrali facendo proseguire, in più occasioni, le repliche. Merito del tema innanzitutto – le culture ebraiche – dell'organizzazione nel suo complesso, ma fors'anche del corso di aggiornamento per insegnanti, e del concorso per le migliori critiche teatrali, rivolto alle scuole medie superiori, promosso dal festival e dall'Anct (Associazione nazionale dei critici di teatro). Primo premio un viaggio per due in una capitale europea (offerto dalla Parmalat), incluso naturalmente spettacolo teatrale in un importante teatro, ed abbonamenti e biglietti per la prossima stagione. Un'esperienza questa, che l'Anct sta moltiplicando in diverse città.

Per la serata inaugurale *Il sogno yiddish* dell'Israeli Theatre di Tel Aviv, con la struttura della lezione-spettacolo. Ma se a condurre il pubblico alla conoscenza è Moni Ovadia, se gli attori sono così bravi da catturare subito gli spettatori, se la musica è trascinate, se è profusa tanta generosità espressiva, allora l'evento teatrale si rivela, pur nella frammentarietà dell'azione, caldo, pulsante, vivace, con una sua speciale autonomia. Moni Ovadia ha ricordato le caratteristiche della lingua yiddish, una lingua "anarchica", impossibile da catturare in via definitiva, già in trasformazione ogni volta che si tentava di comporre un vocabolario; la lingua dell'esilio di tanti ebrei che negli *shtetl*, nei villaggi dell'Europa orientale e ovunque nel mondo, conservavano con accanimento e con dolore, costretti a ricordare le origini soprattutto a causa delle violenze esterne, sapendo però accogliere anche la cultura dell'ambiente intorno. Ovadia ha voluto porsi in posizione d'ascolto, mettendo in parentesi i possibili spunti di scetticismo verso quel teatro che ha di fatto, storicamente, perduto la sua funzione. Può avere senso conservare un teatro di carattere eminentemente popolare, con un legame fortissimo tra attori e pubblico, quando si sono perse le condizioni stesse di esistenza di tale teatro? Quando è scom-

parsa la comunità che parla una lingua comune e per la quale il teatro è luogo dove rinsaldare i valori del gruppo, attività laica opposta eppure affine all'impegno liturgico nella sinagoga? In *Il sogno yiddish* è prevalso il piacere dell'incontro tra chi, alla ricerca delle proprie radici, della propria identità in un esilio che pare una condizione irrinunciabile, rielabora musicalmente e teatralmente il proprio stare nel mondo, artista inquieto in equilibrio instabile tra spirito laico e ritualità, e chi invece, avendo scelto la terra d'Israele come propria patria, si impegna a conservare, per quanto è possibile, la memoria di ciò che è stato un tempo.

Sempre coinvolgenti gli attori dell'Israeli Theatre che hanno insistito sulla scelta di una forma estetica elegante per quanto nasce popolare, con una capacità universale di rendersi comprensibili. È vero, Ovadia traduceva, indicava il senso delle varie scene, ma si suppone che, con una breve sinossi, non sia difficile seguire un intero spettacolo della compagnia yiddish. La *shoah* ha distrutto un intero mondo, compresi la lingua e il teatro. Ma non bisogna dimenticare che per vari decenni il teatro yiddish è cresciuto, con le fitte immigrazioni, in America, in particolare a New York. Mettendo anche in scena storie tratte dalla grande cultura occidentale, da Shakespeare a Goethe, per esempio, trasferite però in ambiente ebraico. Anche se, inevitabilmente, con l'integrazione, anche il teatro yiddish americano ha perso la sua funzione originaria. Pure l'Israeli Theatre ha rivelato una particolare vitalità, e alla fine, tra passi di danza e canzoni, il pubblico ha applaudito con passione, quasi volesse, ritrovandosi nel rito comune, vivere dentro a quella stessa emozione musicale. *Valeria Ottolenghi*

Troppo mistero stropia delude la Asti autrice

ALCOOL, testo e regia di Adriana Asti. Scene di André Benaim. Con Adriana Asti, Franca Valeri, Paolo Bonacelli, Claudia Giannotti, Isabella Guidotti. Prod. QP. Produzioni-Teatro Franco Parenti.

È una strana casa quella in cui Adriana Asti, al suo debutto come regista, situa il

suo nuovo testo, laconicamente intitolato *Alcool* e presentato in prima nazionale al Festival di Benevento. Una stranezza che palpabilmente avvolge le tre donne in scena, immerse nella penombra di un vasto ambiente arredato con elegante sobrietà e accomunate da sfumate venature di affettato e nevrotico snobismo. Esse sembrano infatti attendere, in un atteggiamento misto di apprensiva connivenza e di annoiata rassegnazione, qualcosa che tarda ad accadere, scambiandosi, nella lentezza del tempo, frecciate a volte assai velenose che, come per una tacita intesa, vanno spesso a colpire, delle tre, la più palpitante e procace. E in realtà l'atmosfera che va prendendo corpo sulla scena è intrigante e piena di promesse, dominata com'è da una misteriosa presenza, i cui grugniti animaleschi fanno presagire una epifania disvelatrice attraverso cui poter comprendere i numerosi divieti che incombono sulla casa. Dove in effetti è proibito praticamente tutto, tranne che fumare, nel nome di un fantomatico Monsieur, la cui presenza incombe tiranna a condizionare gesti e desideri. E quanto all'alcool, anch'esso è rigorosamente bandito. Ma in realtà sembra insinuarsi come un rivolo ininterrotto da un personaggio all'altro, finendo per costituire il tessuto nascosto dell'intera narrazione e per trionfare nella demenza pesante e intorpidita di un corposo Monsieur, che finalmente col suo ingresso in scena, darà i suoi tratti all'autore degli orribili versi ascoltati finora. Ma un po' troppo tardi, a dire il vero. Perché nel frattempo l'aspettativa dello spettatore si è stemperata in una insofferenza annoiata che, di fronte all'eccessivo protrarsi del mistero, esaurisce ogni curiosità e implora ormai la fine di un'azione drammaturgica incapace di superare, nel suo reiterato dilatarsi, il pericoloso punto di una irrecuperabile rottura. Oltre il quale tutto scivola nell'indifferenza di una tensione estenuata ed impaziente. A dispetto del rispettabile gruppo di attori chiamati a dar vita all'impresa. Tra cui la stessa Adriana Asti, la cui duttilità interpretativa ancora una volta conferma come si possa essere attrice di misurata e vibratile sensibilità senza essere per questo altrettanto valida autrice. *Antonella Melilli*

A pag. 64, da sin., Giorgio Crisafi e Gabriele Lavia in *Nor si sa come*, regia di Gabriele Lavia (foto: Andrea Luisi).

Sergio Fantoni ascolta il suo ultimo nastro

L'ULTIMO NASTRO DI KRAPP, di Samuel Beckett. Regia di Cristina Pezzoli. Scene di Giacomo Andrico. Con Sergio Fantoni. Prod. Contemporanea 83.

È per antonomasia il dramma della solitudine, del rimpianto, della sconfitta, una disamina della vita trascorsa alla ricerca di speranze, illusioni ed errori, del bivio davanti a cui la strada si è definitivamente allontanata da una possibile felicità. Ma questa volta la sostanza del beckettiano *Ultimo nastro di Krapp* assume agli occhi dello spettatore un carattere di eccezionalità e con esso risvolti più complessi e inconsueti. Ne è infatti interprete Sergio Fantoni che un prossimo e ormai inevitabile intervento chirurgico priverà della voce. Ecco allora che quell'ultimo nastro, inciso per lo spettacolo pochi giorni prima di affrontare la sala operatoria, non è più soltanto quello del personaggio creato dalla penna del drammaturgo, ma è anche quello dello stesso interprete, che consapevolmente, sfacciatamente, decide di far teatro



Con Venturiello

Brancaleone alla riscossa senza rimpiangere Gassman

Misurarsi col carisma di Vittorio Gassman e col personaggio di

Brancaleone da lui reso celebre sullo schermo, è operazione indubbiamente coraggiosa e tale da suscitare una curiosità larvata di scetticismo. Ma accade in realtà che Massimo Venturiello e il valoroso drappello di attori che lo accompagna-

no riescano a vincere l'improbabile sfida. Questo Brancaleone infatti, che non dimentica la lezione del nostro mattatore, ma da essa intende partire, conserva del personaggio la maschera impetuosa e un po' smargiassa, cavallerescamente incline alle imprese più esaltanti e continuamente avvilita dalle miserie di una mortificante sfortuna. E al tempo stesso finisce per trasformarsi in qualcosa di gustosamente originale. Ecco dunque il prode Brancaleone da Norcia fare la sua comparsa, grottesco e imperioso fin dall'inizio, nell'eroica postura di un cavaliere irrigidito dal freddo sulla groppa di un ancor più immobile Aquilante, spossato dalla vecchiaia e dagli stenti. È personaggio tutto d'un pezzo nel suo anelito glorioso, ma non del tutto senza macchia se accetta di indossare i panni del cavaliere ucciso da due furfanti che gli propongono di assumere l'identità dell'assassinato per reclamare al suo posto il legittimo possesso di una fantomatica città di Aurocastro, con relativi ulivi, prati e armenti destinati a liberarli tutti da una vita incerta e tribolata. E pronto, una volta svincolatosi dai due straccioni e dalla vecchia usuraia che ad essi si accompagna, ad affrontare il lungo viaggio che lo attende insieme alla sua cenciosa armata. I cui passi, incanalati su una pedana girevole, al centro di una essenziale e bella scenografia, sembrano avvitarli su se stessi, in una sorta di viaggio picaresco, tragicomico e visionario, punteggiato di incontri inattesi e terrifiche visioni. E intanto si delinea l'affresco periglioso e inquieto di un mondo di fanatismi religiosi e rivolgimenti improvvisi, ammorbato dal respiro onnipresente della peste. Lo spettacolo piacevole e assai godibile, nonostante l'eccessiva prolissità, rivela una sorta di fiabesca freschezza che ha l'impronta, popolare e colta insieme, di una intelligente commistione di stili e di dialetti. Mentre Massimo Venturiello impone sulla scena la sapienza e vitalissima fisicità di un nostrano Don Chisciotte. Un personaggio che perduta la sua armata stracciona e vanificata ogni illusione di onorevole benessere, riscatta la sua indefettibile fede cavalleresca lanciandosi con disperata fiera con l'inseguimento di una morte, ambigua e indifferente. Antonella Melilli

di sé, come egli stesso afferma, e intravede in questa soluzione un antidoto alla propria realtà e una battaglia estrema contro la menomazione di uno strumento così vitale per il suo stesso essere attore. E provoca sgomento e imbarazzo, quelli stessi che incombono sull'impotenza di chi assiste al compiersi del dolore. Teatro e realtà si compenetrano sulla scena buia che tra-

sforma la figura canuta del vecchio e la scrivania su cui si concentra l'unico fascio di luce, in un seme vivo e sperduto di solitudine chiusa ad ogni ricordo del mondo. Mentre le parole continuamente riascoltate al registratore, in un terribile faccia a faccia del protagonista con se stesso, assumono duplici risvolti di verità umana e sul palcoscenico si materializza l'impetoso interro-

garsi di un vecchiaia incapsulata nel nulla, che lucidamente, tra lampi affilati di autoironia, va ripercorrendo la cecità di scelte irreparabili e la scaturigine del fallimento. Ma anche la volontà di lottare, vincendo ogni pudore e affrontando la crudeltà di esibirsi al di là di ogni limite personale. E che per questo, significativamente, si serve di un dramma distillato nell'essenzialità di battute esigue. Il protagonista della scena e della vita, sospeso tra definitivo passato e disperato presente, avverte una fitta di dolore ma continua a lottare, contraddicendo in qualche modo il senso stesso del testo. Mentre, non più per una finzione teatrale, ma per una continuità di vita, secondo l'antica regola, lo spettacolo continua.

Antonella Melilli

Lear re spodestato sfaccenda in cucina

LEAR OPERA, di Leo De Berardinis. Traduzione di Agostino Lombardo e Angelo Dellagiacomina. Regia e scene di Leo De Berardinis. Musica di Roberto Soldatini. Costumi di Ursula Patzak. Luci di Marco Viani. Con Leo De Berardinis, Antonio Alveario, Elena Bucci, Valentina Capone, Donato Castellaneta, Ilaria Drago, Marco Manchisi, Fabrizio Sacchi, Marco Sgrosso, Enzo Veltrano. Prod. Festival Santarcangelo dei Teatri.

È raro vivere dei momenti di intensa e rarefatta emozione e provare un senso di completezza. La magia che da sempre percorre gli spettacoli del regista napoletano torna condensata in questo *Lear Opera*, presentato al festival di Santarcangelo nella serata d'apertura. Una sorta di smarrimento onirico assale lo spettatore, conducendolo in un universo di luci, colori e musica "alta". Uno spettacolo che reca in sé la completezza della dialettica umana, costruito come una partitura musicale, con un ritmo scandito dall'apparire cadenzato dei personaggi, segni performativi che si inscrivono nello scarno spazio scenico. *Lear Opera*, seconda delle cinque variazioni di Leo De Berardinis sul *King Lear* utilizza differenti codici comunicativi - iconografico, musicale, linguistico, dialettico - per costruire una struttura organica che

diviene luogo mentale, spazio del pensiero. Lo scambio, l'identificazione continua, l'incontro straniante tra i protagonisti di *Amleto*, *Lear* e *La Tempesta* ripropongono l'eterno divenire dell'umana esistenza. «Il teatro è vita e la vita è teatro?» recita la maschera di Leo, uomo, personaggio, attore. Il mistero che sovrasta la finitezza dell'uomo si smitizza a contatto con la bassa quotidianità di una sgangherata cucina napoletana in cui i personaggi (segni simbolici) dell'universo shakespeariano si muovono, sospesi tra quesiti metafisici e faccende terrene. Leo conduce nel suo regno fatto di sogni - «siamo fatti della stessa materia dei sogni» - illusioni, cadute e risalite, ricerca continua. Dal dubbio amletico al Prospero maturo, passando per *Lear*, re spodestato, si delinea il percorso di De Berardinis, un percorso fatto di continue incursioni nel suo stesso teatro e autocitazioni. Mai istrionico personaggio di sé stesso e sempre finitamente uomo, il maestro napoletano dà corpo, attraverso il calore e la musicalità di un dialetto inframmezzato dai residui della lingua antica (naturalmente "miscelata" con quella italiana) alla sua concezione di teatro come messinscena dell'esistenza e metafora del senso del vivere. Il lirismo che nasce dalla sonorità della parola, ridotta all'essenzialità, è sapientemente veicolato dalla recitazione spiazzante degli interpreti. Uno spettacolo surreale, nel quale luci, musica e costumi si amalgamano in una perfetta sintesi scenica. *Patrizia Rappazzo*

Cecchi duca sornione intrappola la disonestà

MISURA PER MISURA, di W. Shakespeare. Traduzione di Cesare Garboli. Regia di Carlo Cecchi. Scene di Sergio Tramonti. Costumi di Mela Dell'Erba. Musiche di Sandro Gorli. Luci di Pasquale Mari. Con Carlo Cecchi, Elia Shilton, Paolo Mannina, Valerio Binasco, Arturo Cirillo, Vito Di Bella, Vincenzo Ferrera, Spiro Scimone, Iaia Forte, Donatella Furino, Viola Graziosi, Cristina Spina, Daniela Piperno, Francesco Sframelli, Claudio Lizza, Giovanni Rizzuti, Matteo Bavera, Alfio Pennisi. Prod. Teatro Biondo Stabile di Palermo.

Carlo Cecchi è un gatto soriano, grigio o nero, simile a quei due che facevano capolino e passeggiavano nello spettrale spazio scenico del Teatro Garibaldi alla Kalsa di Palermo, durante una replica dello spettacolo. Un gatto attore-regista che appare quando non lo cerchi e che indossa i panni di un falso frate per rendersi conto di ciò che accade nel suo ducato di Vienna durante la sua assenza e verificare gli effetti del potere sul suo vicario Angelo (seriosamente e viscidamente interpretato da Elia Shilton nel suo *dark aplomb*).

Altroché se la cambia: Angelo ha condannato a morte il giovane Claudio (Valerio Binasco), reo di aver ingravidato una tale Giulietta (Viola Graziosi) in un'epoca in cui si cercava di porre un freno alla prostituzione dilagante e i frati e le monache venivano trascinati in intrighi quasi boccacceschi.

Come quello che vede coinvolta la novizia Isabella (cui Iaia Forte conferisce caratteri d'eroina), convincente nel verbo e votata alla castità, sorella di Claudio e da lui indotta ad intercedere presso il vicario Angelo. Il quale salverà la vita del giovane se lei si concederà a lui.

Proposta indecente, rifiutata da Isabella sebbene il fratello la preghi di accettare. Intanto quel gatto sornione vestito da frate, che tutto vede e scruta, escogita un tranello, che andrà a buon fine, per salvare Claudio e smascherare la disonestà di Angelo. Alla fine tutto s'appiana come nelle favole, la stessa novizia getterà il suo velo alle ortiche per finire fra le braccia del duca. Andrà male solo a Lucio (una vera rivelazione Arturo Cirillo con giacchetta lustrata e fodera infarcita di foto porno), nobilastro condannato a sposare una sguadrina.

Spettacolo intrigante e divertente, grazie alla bella e divertita regia di Cecchi, all'altrettanto bella e fresca traduzione di Cesare Garboli, alle discrete invenzioni sceniche di Sergio Tramonti, ai costumi contemporanei di Mela Dell'Erba e alle musiche dal vivo di Sandro Gorli. Spettacolo difforme pure, composto da un primo tempo cupo e tetto e da un secondo tempo più solare e addirittura comico, ben recitato in questo nuovo Globe siciliano dagli attori di Cecchi. *Gigi Giacobbe*

A pag. 66, il Brancaleone di Massimo Venturiello in sella allo "malo cavallo" Aquilante (foto: Tommaso Lepera).

Sandro Lombardi e Testori
continua il felice connubio

ERODIÀS e MATER STRANGOSCIÀS, di Giovanni Testori. Regia di Federico Tiezzi. Con Sandro Lombardi e Alessandro Schiavo. Prod. Ravenna Opera Festival.

Sono passati poco più di due anni da quando al Ravenna Opera Festival debuttò *Cleopatràs*, primo dei tre lamenti femminili terminati da Giovanni Testori pochi giorni prima della sua morte. Da allora è come se il tempo si fosse fermato. È proprio da questa impressione di sospensione temporale che muovono *Erodiàs* e *Mater Strangosciàs*, rispettivamente secondo e terzo dei tre *Lai* testoriani. *Erodiàs* viene immersa da Tiezzi in un'atmosfera scopertamente beckettiana: questa imperatrice da baraccone che fuoriesce sino alla vita da un lungo assito, collocato al centro di una scena desertica con sabbia e cactus, molto ha a che fare con la Winnie che narra dei suoi *Giorni felici*. Ingioiellata di fondi di bottiglia la sofferente Erodiàs tiene vivo, attraverso il ricordo, il suo desiderio inappagato per il profeta Giuàn. È un memoria fatta di lampi luminosi, che poggia su ironiche e sferzanti provocazioni, quanto su attimi di dolorosa pulsione sensuale. Il ricordo della prima apparizione del Battista, definito «lurido santone, lurido porcello ovvero maschione», unitamente alle sprezzanti e, al tempo stesso, anelanti frasi indirizzate alla testa del concupito posta su di un vas-



Festival d'Autunno

Branciaroli uno e trino nell'*Eracle* della Shammah

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, Gianfranco Varetto, Giovanna Bozzolo e Michele De Marchi. Prod. Festival D'Autunno di Vicenza.

Euripide nostro contemporaneo: lo sperimentatore che rinnovò la tragedia di Eschilo e Sofocle, l'analista della società ateniese in crisi che perdeva il senso dell'equilibrio fra il divino e l'umano. Il laico che avvertiva l'assurdo di un Olimpo antropomorfo e introduceva il libero arbitrio nel comportamento dell'eroe, facendone un antieroe grande proprio nella sventura e nel dolore.

Così la regista Ruth Shammah dichiara di avere letto l'*Eracle* euripideo che, nella limpida traduzione di Del Corno, ha inaugurato il Festival d'Autunno all'Olimpico e, contemporaneamente, la direzione artistica di Glauco Mauri. Salvo alcune diversioni (Meneghelo, gli Zanni, un recital per Strehler) il cartellone è - secondo tradizione - una rilettura dei miti classici: gli *Atridi* in una sintesi di De Martino, regia di Panici, con la Villorosi, e a finire *Le Baccanti*, che la giovane regista Sinigaglia ha trasferito sulle coste albanesi. L'*Eracle* della Shammah - applaudito alla prima, ma anche discusso - è dunque spregiudicatamente "modernista". Se nell'illustrare la "barbarie degli dei" anticipa Seneca, vi si trovano richiami al teatro della crudeltà di Artaud e a quello dell'assurdo di Camus, nonché lacerazioni testoriane nel prospettare la dolorosa catarsi di Eracle, non più il semidio delle mitiche fatiche ma lo sventurato che, colpito dalla follia come la dea Era ha voluto per vendicarsi di Zeus, padre divino ed adultero dell'eroe, ha ucciso la moglie e i tre figli e, dopo il raptus delittuoso, si mette in marcia insieme all'amico Teseo, fra le lacrime del padre putativo Anfitrone, verso l'esilio e l'espiazione. In un allestimento stilisticamente poco omogeneo, la "notte della ragione" è resa efficacemente con gli impressionanti trofei scenici di Graziano Gregori: corvi cui il corifeo Giovanni Mantesi, sconsolato *clochard*, distribuisce il becchime; raffigurazioni alla Burne-Jones delle messaggere di sventura Iris e Lyssa; teste mozzate e lacerti sanguinolenti di animali e umani sacrificati agli dei crudeli e alla follia del tiranno usurpatore Lico. Questi elementi scenici, ammassati sul proscenio della prospettiva visionaria dell'Olimpico, per il resto inspiegabilmente inutilizzata, potrebbero ingenerare un'atmosfera da *grand guignol*, fortunatamente evitata grazie alla loro perfezione formale. Franco Branciaroli è mattatore uno e trino. È Lico il tiranno (e in trasposizione metaforica la parte "barbara" del semidio delle dodici fatiche); è poi il Nunzio che descrive con dettagli agghiacciati la strage familiare, quasi in una catatonica seduta psicanalitica, ed è infine Eracle risvegliatosi alla ragione e all'orrore. Grande ma discontinuo attore, Branciaroli fa di Lico una sorta di Nerone o di Caligola in grottesco; nel ruolo del Nunzio ha stremati accenti testoriani e alla fine dà tutta la misura del suo talento (nonché, finalmente, il senso di questa rilettura) bene esprimendo l'umana disperazione del risveglio dopo la follia impostagli dalla dea Era. Di solida, coinvolgente efficacia lo straziato Anfitrone di Gianfranco Varetto; di intenso smarrimento la moglie di Eracle, Megara, resa da una sempre più brava Giovanna Bozzolo. Di maniera il Teseo di Michele De Marchi, larvati i movimenti del coro dei Vecchi, la cui incidenza - che nel testo è di rilievo - è stata dalla regista sminuita con giochi di rifrazioni sonore, più bizzarre che suggestive, emananti da cassette sonore indossate dagli attori. È questa una delle non poche invenzioni registiche (come i tre pupazzi che Megara si trascina dietro a evidenziare la sua tragica maternità, o le dodici corde, quante le mitiche fatiche, che imprigionano Eracle). Queste invenzioni, detto francamente, mi sono sembrate più cerebrali che necessarie. Ma si sa, anche nel teatro, fra il dire e il fare c'è di mezzo il mare. Ugo Ronfani

Passioni ed intrighi lo specchio di un'epoca

LE FALSE CONFIDENZE, di Marivaux. Traduzione di Giovanni Raboni. Regia di Marco Sciaccaluga. Scene di Hayden Griffin. Costumi di John Bright. Luci di Sandro Sussi. Con Andrea Jonasson, Sergio Romano, Marco Sciaccaluga, Gianna Piaz, Franco Ravera, Gianpiero Bianchi, Laura Nardi, Aleksandar Cvjetkovic, Federico Vanni, Fabrizio Matteini. Prod. Teatro di Genova.

Il caustico Voltaire disse di Marivaux che «pesava uova di mosca con bilance di tela di ragno», definizione ironica, ma che era nel vero perché evidenziava la grazia aerea del suo teatro. Forse per questo, per la difficoltà di rappresentare l'*esprit de finesse* di questo teatro dai colori dell'arcobaleno (ma facilmente tralignante

negli artifici del "marivaudage" noi italiani abbiamo preferito rappresentarci attraverso la fisica comicità della Commedia dell'Arte o del Goldoni, lasciando Marivaux agli uomini di teatro francesi, da Copeau a Barrault, da Vitez a Chéreau. Strehler ha rappresentato, è vero, *L'isola degli schiavi*: ma è questo il Marivaux degli apologhi illuministici, non dei giochi «dell'amore e del caso».

Opportuna perché salda un debito, dunque, la scelta del Teatro di Genova di rappresentare, al Duse, il suo primo Marivaux in mezzo secolo di attività, *Le false confidenze* (1737). Ed è con soddisfazione che registro l'esito felice dell'allestimento, apprezzabile ed apprezzato da un pubblico meravigliato e coinvolto: all'altezza del testo la versione di Raboni (il quale, avendo tradotto Proust, trova echi quasi proustiani nella stilistica sottilmente analitica di Marivaux); di gran classe l'interpretazione che Andrea Jonasson dà della fiera, virtuosa e innamorata Araminte; sottilmente intelligente la regia di Marco Sciaccaluga, fatta di alchemiche misture fra tenerezza e allegria; e senza cedimenti l'ottima tenuta della compagnia, dove spiccano il giovane Sergio Romano, appassionato Dorante; Gianpiero Bianchi, che è a puntasecca il servitore malandrino Dubois; Laura Nardi, servente Marton di contagiosa simpatia; Franco Ravera, Arlecchino obeso, terragno come un Ruzante; Gianna Piaz, pungente signora madre, e lo stesso Sciaccaluga, accorto notevole borghese. Nella scena di Hayden Griffin tutta marmi colorati, fra il volteggiare dei bei costumi di John Bright intorno alle sfarzose *mises* di Araminte, si svolgono le manovre amorose del giovane e squattrinato Dorante per conquistare la ricca vedova Araminte. Il giovane - assunto come segretario della nobildonna ma dal tutore Remy promesso a Marton - è animato da sincera passione, mentre il furbo Dubois gli tiene mano per proprio tornaconto. Intorno al vortice amoroso Dorante-Araminte si muove il microcosmo aristocratico, borghese e popolare del palazzo con i suoi umori, i suoi egoismi, i suoi interessi. Nelle *Fausse confidences* Marivaux, mentre conduce una analisi acuta della passione amorosa, trasforma un intrigo di maniera nella pittura veritiera, anzi realistica, di un'epoca: quella della Francia della Reggenza della prima metà del '700, con i salotti di Madame de Lambert e di Madame de Tencin ch'egli conosceva bene; salvo a servirsene, e a servirsi dei canovacci dei suoi adorati *italiens* della Commedia dell'Arte, per scopercchiare sotto gli artifici, con eleganza e arguzia, la verità dei sentimenti. Merito di Sciaccaluga, avere evitato, o trattato con leggerezza, gli spunti farseschi per puntare sulle variabili sentimentali e umorali di una *pièce à conversation*, dalla tessitura musicale di un "moderato cantabile". Gli applausi fuori scena sono andati soprattutto, meritatamente, ad Andrea Jonasson: una Araminte fiera e trepida con il mutare dei suoi sentimenti verso Dorante, dall'intenerimento alla passione esibita e difesa contro venti e maree; giusta nel gesto, luminosa in ogni fase della metamorfosi amorosa. Con pari giustizia Sergio Romano ha affrontato il personaggio di Dorante. E gli altri - l'ho detto - hanno dato colore a questo *tableau vivant* del trionfo dell'amore. Ugo Ronfani

soio di fronte a lei, sono due momenti del lungo e disperato lamento della donna che ha ucciso, al colmo di una vendetta autodistruttiva, colui che avrebbe voluto possedere. La lingua di *Erodiás* è accesa da violente fiammate blasfeme e da represses pulsioni di un desiderio che riafferma la sua centralità. Basti pensare alla poetica e tenera canzone *Miissimo di me*, direttamente tratta dall'*Amleto*. Una lingua che si spoglia, nel terzo monologo, di ogni fuoco passionale, velandosi di amaro e lucido dolore. Il lamento è quello della madre per antonomasia: Maria. Un sipario dorato lentamente viene fatto salire dal basso sino a divenire sfondo del dolente e pacato pianto di una madre davanti al corpo del figlio morto. Un povero Cristo - che sia quello vero o uno dei tanti raggomitolati all'angolo di una strada, poco importa - al quale la donna vorrebbe esprimere tutto il suo profondo amore. Il suo pianto, sommerso, è una limpida e ispirata presa di coscienza della ineluttabile vacuità della vita e della morte. Testori vi raggiunge il livello di scrittura più alto della trilogia. Nell'ultima parte del monologo tornano la forte, brutale carnalità della lingua testoriana e la sua musicale poeticità: «La vita, sì, l'è 'na ciavada... e plus la ciavada integra de dulur l'è fada et plus la resurreziun l'è tutta innamorada» è una frase che esprime una disposizione d'animo serena verso la morte. Sandro Lombardi la pronuncia senza enfasi, seduto sul proscenio, mentre con un filo di voce chiama questo "figlio" imponendoci, ad ogni invocazione, attimi di vero dolore. Accompagnato dall'estetizzante presenza fisica del giovane Alessandro Schiavo, Lombardi percorre per un'ora e venti di spettacolo tutte le corde della partitura vocale, dando sfogo, nella prima parte, ad una beffarda ironia a metà strada tra una nenia popolare e l'*Haba naguila* della Becker. Roberto Nisi

A pag. 68, Franco Branciaroli è Eracle per la regia di Andrée Ruth Shammah (foto: Tiziano Della Montà); in questa pag., da sin., Gianna Piaz, Aleksandar Cvjetkovic, Andrea Jonasson e Laura Nardi interpreti delle *False Confidenze* di Marivaux per la regia di Marco Sciaccaluga (foto: Tommaso Lepera).



La "coppia aperta" Fo e Rame senza gli autori-mattatori



di Ugo Ronfani

**COPPIA APERTA QUASI SPALANCA-
TA, di Dario Fo e Franca Rame.
Regia di Marco Bernardi. Scene di
Roberto Banci. Con Patrizia Milani,
Carlo Simoni e Riccardo Zini. Prod.
Teatro Stabile di Bolzano.**

Dice bene Marco Bernardi, che ha voluto produrre con lo Stabile di Bolzano da lui diretto un testo di Fo e della Rame, *Coppia aperta quasi spalancata* (1983), senza gli autori interpreti: fra le più rappresentate nel mondo, le opere di Fo non erano entrate, finora, nel repertorio "regolare" del teatro italiano, se non nelle dirette interpretazioni del neo Premio Nobel e della sua compagnia, o in allestimenti decisamente marginali, da parte di attori o compagnie ideologicamente o politicamente solidali con la coppia. Questa evidente sottovalutazione era da ascrivere da un lato alla stretta identificazione fra i testi e i due interpreti (un po' come per molto tempo è accaduto per i De Filippo), e dall'altro alle connotazioni fortemente politiche del teatro comico di Fo. Ci sarebbe voluto il Nobel per porre la questione di un teatro di Fo "senza Fo", nel suo oggettivo valore testuale: operazione che la popolarità di questo teatro fuori dai nostri confini aveva avviato e che la decisione dei giudici di Stoccolma ha portato all'ordine del

giorno. Il fatto che, adesso, lo Stabile di Bolzano (fino a ieri refrattario, per un insieme di ragioni, al teatro ironicamente contestatario di Fo) abbia voluto rappresentare questo lungo, dissacrante atto unico sulla presunta libertà sessuale all'interno della coppia, va dunque nella direzione della ormai ineludibile "oggettivazione" dei testi, senza gli "ingombri" dell'interpretazione diretta e della lettura politica.

Che poi l'allestimento, dopo un felice collaudo a Bolzano, sia stato trasferito - a lungo, con risultati altrettanto positivi - al Piccolo Eliseo di Roma, anche questo aiuta il "riconoscimento" del teatro di Fo in

sé: lo spettacolo è stato visto e goduto, nella capitale, fuori da quell'aura di "complice milanesità" che ha caratterizzato in passato, ai tempi della Palazzina Liberty, le "prime" di Franca e Dario. Ha agito insomma, chiarificatore, il filtro di una "distanza critica" da parte del pubblico romano.

Questa operazione di "distanziamento" (se mi si passa la terminologia brechtiana) comportava rischi di incomprensione o di censura. Ma i rischi sono stati evitati, e la sfida vinta, per la chiarezza dell'approccio del regista e per la bravura di Patrizia Milani che - bene coadiuvata da Carlo Simoni nel ruolo del marito - si è calata con intelligenza e brio

nella parte originariamente di Franca Rame senza diventare - come si sarebbe potuto temere - una copia conforme, anzi costruendosi il ruolo con personali e apprezzabili risorse interpretative.

Avendo capito che l'adesione allo stile interpretativo dei due "mattatori" avrebbe condotto ad un vicolo cieco, Bernardi ha trattato questa farsa satirica sulle "corni di sinistra" con tutti i riguardi dovuti ad una vera commedia comica, nella sua pienezza testuale. Se ha lasciato alla sua interprete qualche margine di improvvisazione (ad esempio nelle battute *all'improntu* col pubblico, a commento delle fasi della sua vendetta coniugale: il che attualizza la vicenda, fino ad includervi ammiccamenti al Nobel di fresca data) ha voluto che *Coppia aperta, quasi spalancata* fosse presentata tenendo ben fissi i meccanismi della comicità che si ritrovano in Feydeau (di cui ha rappresentato la scorsa stagione *Sarto per signora* con gli stessi interpreti), Simon e Woody

Allen (di cui lo Stabile di Bolzano ha messo in scena *Provaci ancora, Sam*). Dunque, un testo recitato con leggerezza e allegria, sì, ma non frantumato nella



discorsività all'impronta cui si abbandonano gioiosamente Fo e la Rame. La ritmica ineccepibile, e filante, della commedia brillante; la stilizzazione delle situazioni comiche e dei riferimenti satirici all'attualità astruendo da possibili richiami alla "fisicità" degli autori-attori, e l'impaginazione dei flash-back, dell'alternanza di monologhi e dialoghi, delle chiamate in causa del pubblico, in uno spazio scenico, di Roberto Banci, realizzato secondo un design raffinato e luminoso, spezzato dal rosso scarlatto di un divano Marilyn in forma di labbra.

In questo testo che - ha spiegato Fo - è stato scritto a quattro mani, mettendo sotto la lente di ingrandimento della satira uno dei luoghi comuni della contestazione anti-borghese (quello della - teorica - libertà assoluta nei comportamenti sessuali della coppia) c'è un vissuto coniugale di cui agrodolci cronache mondane avevano dato conto a suo tempo. E la morale della farsa è tutta dalla parte di lei: perché la coppia aperta - recita la storia - è in definitiva un'invenzione del marito per giustificare le sue infedeltà di immaturo, vanaglorioso Don Giovanni, con comico strazio della moglie ridotta a maldestri tentativi di suicidio. Quando però lei, scrollatasi di dosso la depressione e lo scontento per la nuova morale, decide di rendere pan per focaccia, e si fa un amico giovane, aitante, rockettaro, plurilaureato e "quasi Nobel" per la fisica, allora è lui, il marito ad andare in crisi, a piangere, a strillare, a proclamare l'antica, aurea legge della monogamia. Troppo tardi, però: per legge di contrappasso del tragicomico epilogo, comparsa l'amante di lei (Riccardo Zini), il marito si uccide come una *midinette*, con una scarica elettrica del *phon* nella vasca da bagno.

Patrizia Milani - lo si è detto - cesella in proprio il suo personaggio. Milanese come Franca Rame, ci mette una dose di "milanesità" che le è connaturale, e dunque non è pedissequa imitazione, trovando le strade per divertire il pubblico e coinvolgendo nella satira "dalla parte di lei", senza mai dare l'impressione di essere in soggezione rispetto al modello. La volontà di dare corpo ad una autonoma interpretazione la porta anzi a sviluppare momenti vocali, gestuali e mimici di schietta originalità, di una leggera, elegante comicità che rinvia al migliore *boulevard* francese. Carlo

Simoni, il marito prima ribaldo e poi smarrito, conferma - come aveva già fatto in Feydeau accanto alla Milani - di saper comporre con una verve in cui confluiscono mestiere e intuito comico, un personaggio che dalla porta grande della farsa si spinge nelle più sottili atmosfere di un "grottesco" dal volto umano. ■

Placido vestito da pirata e la bisbetica Pozzi col sax

LA BISBETICA DOMATA, di William Shakespeare. Traduzione di Masolino D'Amico. Regia di Gigi Dall'Aglio. Scene di Armando Mannini. Costumi di Elena Mannini. Musiche di Alessandro Nidi. Con Elisabetta Pozzi, Michele Placido, Ruggero Cara, Paolo Bocelli, Roberto Abbati, Laura Cleri, Alfonso Postiglione, Peppino Mazzotta, Francesco Acquaroli, Cristina Cattellani, Francesco Micheli, Gigi Dall'Aglio. Prod. Estate Teatrale Veronese.

Ancora una volta, *La bisbetica domata*. E ancora una volta, sulla ribalta del Teatro Romano di Verona, cornice adatta, anzi adattissima, ad accogliere i capricci, la permalosità, i furori, i bronci collerici, di quella peste di bella ragazza che ha nome Caterina, figlia del ricco Battista Minola e sorella di quell'acqua cheta che è Bianca. E insieme alle bizze, ai puntigli di Caterina, l'abilità ferma, decisa, sapiente e innamorata di Petruccio che di lei s'invaghisce, la sposa e la doma.

È vero, anche se, come vogliono gli studiosi, non tutta di mano di Shakespeare (uno Shakespeare che quando la scrive non ha ancora trent'anni), questa gioiosamente mossa e vivace commedia è alla fine degna tutta di appartenere a questo genio del teatro. Va oltre i secoli, e gli ostacoli, si scolla di dosso le contaminazioni, se ne ride delle interpretazioni non puntigliosamente filologiche e entra dentro l'animo dello spettatore con una sua prepotenza trionfante di ogni luogo comune e di ogni retorica contraddizione. Succede anche in questa nuova edizione firmata da Gigi Dall'Aglio che appunto sembra infischiarne della filologia e mira piuttosto, anche esageran-

do i caratteri e stilizzando incongruamente i costumi verso un Settecento di maniera, a far squillare i colori della farsa, a far scaturire la molla del divertimento.

È anche, quella di Dall'Aglio, una lettura che tende a diminuire il contenuto tanto clamorosamente maschilista della commedia spostando la vicenda su un teatrino da vecchio Carro di Tespi dove sei comici recitano per un ubriaccone, Sly, come volle Shakespeare (reso a tinte forti dallo stesso Dall'Aglio) che si trova a far da spettatore vestito suo malgrado e in sua insaputa in panni non suoi.

L'azione si muove così continuamente, e molto coralmente, tra il piccolo palco improvvisato e fornito di sipario azzurro e fondali di tela e il grande palcoscenico del Romano dove gli attori, pronti a suonare anche dal vivo (il sax è appannaggio di Caterina) si muovono alla maniera dei comici della Commedia dell'Arte.

Lo spettacolo c'è, è ricco di colori, ha buon ritmo, anche se eccede in gag e scivola qua e là in qualche grossolanità. Affidato poi ad una compagnia abbastanza omogenea (il grosso arriva dallo Stabile di Parma) e capace di comunicare, si veda ad esempio il bravo Ruggero Cara.

Un poco anomala forse la scelta dei due protagonisti: Elisabetta Pozzi e Michele Placido. Anomala e pure azzeccata. La Pozzi pronta a frenare la sua esuberanza e scavando nel suo grosso personaggio capace di ricavarne risonanze insolite, quasi una certa dolcezza. Placido acconciato come un tuareg o, meglio, un pirata da opera buffa, a ritagliare un Petruccio che sente un poco il fumetto ma anche capace di un'autoironia che non gli conoscevamo. *Domenico Rigotti*

A pag. 70, Patrizia Milani e Carlo Simoni in *Coppia aperta* quasi spalancata di Dario Fo e Franca Rame, con la regia di Marco Bernardi (foto: Tommaso Lepera); in questa pag., Elisabetta Pozzi e Michele Placido nella *Bisbetica domata*, regia di Gigi Dall'Aglio.



Parsifal della Valdoca alla ricerca della parola

PARSIFAL PICCOLO, di Mariangela Gualtieri. Regia di Cesare Ronconi. Scene di Giacomo Strada. Costumi e parrucche di Patrizia Izzo. Luci di Manuel Cassano. Con Fabrizio Miserocchi, Carolina Talon Sampieri, Catia della Muta, Silvia Lodi, Bibi Agosto, Gabriella Rusticali, Claudia Dulitich, Francesca Valente, Daniela Cattivelli, Sabina Mayer. Prod. Teatro Valdoca, in collaborazione con il Teatro Alessandro Bonci di Cesena.

È nitido e ombroso allo stesso tempo il palcoscenico, con luci a vista su finissimi tralci, proiettate da tondi specchi sugli attori abbigliati come figure favolose di antico mito. Lo spazio misterioso e geometrico, sfumante in tonalità d'alba, di prato, di tramonto, gravita intorno a un pesante sasso, controfigura del Graal. Il canto punteggia le parole, limpide o roche di inclinazioni dialettali, dei personaggi che si alternano intorno a Parsifal, immobile tra l'ebetudine e la beatitudine, di volta in volta oleografia orientale trasudante serenità o corpo strappato come un Cristo dagli animali suoi spiriti guida, impersonati questi ultimi da due danzatrici di rara potenza, che lo spingono verso il castello di Re Anfortas, il sanguinante custode del Graal. Situazioni e personaggi della storia varie volte riproposta nel corso dei secoli (da Chretien de Troyes a Wagner) si trasformano in echi, parole lancinanti, materne, gioiose, pesanti, intinte in umori che scavano le radici del corpo, la sua appartenenza al mondo animale, vegetale e minerale, e il suo distacco

nella maledizione del pensiero che vuole definire, separare. L'iniziazione del muto Parsifal consisterà nel viaggiare circondato, dagli echi di parole che non riesce a pronunciare, diventate voci, sillabe, borborigmi intonati da cori nascosti e

poi, all'improvviso presenze addensate sul palco con leggerezza da festa. Mariangela Gualtieri ha scritto un testo di poesia concreta e rarefatta, che perfora le apparenze e apre risonanze antiche. Cesare Ronconi lo ha usato come repertorio di frammenti, su cui costruire un mondo teatrale autonomo, di fascino formidabile, dove l'emotività non è facile, ma scaturisce limpida dal contrasto delicato degli elementi, alla ricerca della grazia che precede ogni lacerazione razionale. Parsifal entrerà pienamente nel mondo lanciando il primo grido, emettendo il primo suono. Qui finisce la prima tappa del progetto. Per la seconda, dobbiamo attendere la prossima estate quando verrà riproposto lo spettacolo con l'aggiunta di un atto con orchestra, cantanti e danzatori, e di un monologo finale dell'eroe vecchio che ripercorre il suo cammino. *Massimo Marino*

Prepararsi un caffè fra gli oggetti in rivolta

MAX BLACK, di Heiner Goebbels. Testo, musica e regia di Heiner Goebbels. Drammaturgia di Stephan Buchberger. Scene e luci di Klaus Grünberg. Costumi di Jasmin Andrae. Suono di Willi Bopp. Effetti pirotecnici di Pierre-Alain Hubert. Collaborazione al suono e campionamento dal vivo di Markus Hechtle. Con André Wilms.

Sono due i momenti esaltanti presentati quest'anno al pubblico italiano dal Festival D'Autunno, tutti e due di matrice germanica: dopo *Stunde null*, lettura grottesca del potere ad opera di un lucido e rigoroso regista come Marthaler, un'altra prova di classe (e sottile divertimento) è approdata al Teatro Valle di Roma, ovvero lo spettacolo *Max Black* dello spregiudicato compositore e regista Heiner Goebbels. Capace di sconfinare con destrezza dalla musica da camera al teatro radiofonico, Goebbels si misura con altrettanta disinvoltura col teatro inteso come tale, creando scritture musicali e per l'immagine senza sottostare a obblighi di qualsivoglia tradizione. Anzi, è nello scompaginare i termini di contiguità tra azione e effetti sonori, illuminotecnica e testo, che l'opera assume spessore e si avvia a mostrarsi come un'apparecchiatura funambolica. In più, *Max Black* rielabora la

materia teatro con esiti decisamente autoironici, approntando uno spazio scenico nei modi di un laboratorio metallurgico con impreviste sfumature barocche, un gabinetto scientifico dove tutto si sperimenta in quel preciso istante, si seziona e si inverte gli elementi, rispetto ad un originario equilibrio. Il codice d'avvio di *Max Black* vuole che il protagonista si presenti sulla scena ad esporre al pubblico il suo "desiderio di esplorare" la conoscenza filosofica e scientifica, e lo fa mettendo in moto un preciso sistema di corrispondenze chimiche e sonore giocando sul rapporto di causa e effetto. Una modalità del sapere. L'attore è occupato a mettere a punto la macchina scenica, interloquisce col pubblico utilizzando brani di Paul Valéry e Ludwig Wittgenstein nella forma di un monologo interiore/spiegazione metodologica destinata a sorprendere per l'alta proposizione concettuale, volutamente improbabile, ma per questo profondamente vera, ricercando nessi di senso tra gli oggetti, le parti della scenografia e i suoni campionati o percussivi (quelli dal vivo, che diventeranno infine onomatopeici). Quegli stessi oggetti che si presteranno a uno scambio di ruolo col personaggio, ribellandosi alla partitura con trovate da comica cinematografica: vengono aperti e subito dopo richiusi alcuni cassette perché da questi fuoriescono voci e musica che sembrano vivere di vita propria, un tripudio meccanico pronto a solleticare la metodica esistenza quotidiana del protagonista. Siamo all'inizio di una giornata come le altre, e l'uomo reitera il gesto di prepararsi un caffè, un'occasione legata all'abitudine e alla necessità. Soltanto nel suo stanzino delle meraviglie riesce a spingersi verso altri luoghi della mente, e questi si materializzano quando prende il via un gioco a catena tra la parola, l'apparato dei rumori, il fuoco e certe trovate pirotecniche da intrattenitore da fiera. Una strana alchimia sostiene dunque il lavoro di Goebbels, dove convergono alcuni caratteri *techno* e arie sinfoniche, e una geniale regolamentazione dei diversi quadri scenici che il bravo André Wilms aziona nelle vesti di un pedagogo o maestro concertatore. Alle prese con aporie poetico-matematiche e altre problematiche che riguardano l'infinito, complesse per la loro semplicità, ignote



alla ragione. Paolo Ruffini

Silvio o' trombone nella Napoli di Peppino

DON RAFALE O' TROMBONE e CUPIDO SCHERZA E SPAZZA, di Peppino De Filippo. Regia di Silvio Orlando. Scene di Sasà Giusto. Costumi di Annalisa Giacci. Musiche di Enzo Gragnaniello. Con Silvio Orlando, Marina Cantalone, Enzo Cannavale, Giovanni Esposito, Mimma Lovo, Maria Laura Rondanini, Fulvio Falzarano, Ernesto Martucci, Riccardo Zinna. Prod. Diana Or.I.S. e Nuovo Teatro.

Il problema della disoccupazione non è cominciato oggi e a Napoli, si sa, affonda radici di endemica longevità. Lo dimostra la fame che affligge la famiglia di un suonatore di trombone, autore di opere dal titolo interminabile e mai rappresentate, che tuttavia alla sua dignità di musicista e compositore sacrifica inflessibilmente ogni possibile lavoro al di sotto dei suoi sogni di gloria, riuscendo a sopportare con inalterabile stoicismo le ossa doloranti di una figlia denutrita e le frecciate di una moglie ansiosa di interrompere tanta prolungata miseria. Finché, proprio quando l'orgoglioso suonatore sta per piegarsi alla dura necessità, la fortuna sembra andargli incontro nella figura di un musicista entusiasta del suo talento e pronto ad offrirgli l'ingaggio per una favolosa e ricca *tournée*. Un sogno destinato a infrangersi dal momento che il providenziale collega è soltanto un pazzo e falso è il biglietto da diecimila lire concesso con tanta liberalità come congruo anticipo dei prospettati guadagni. È questo il tema di *Don Rafele 'o trombone*, un atto unico interpretato e diretto da Silvio Orlando che ha debuttato quest'estate alla Versiliana insieme a *Cupido scherza e spazza*, firmato anch'esso da Peppino De Filippo. Ma in *Cupido scherza e spazza* la situazione si ribalta e in luogo delle tragiche ristrettezze della disoccupazione e della fame, troviamo un mondo solare e fiducioso di spazzini napoletani che, armati di scope, vivono con orgogliosa onestà la consapevole utilità del loro lavoro. A intaccare la loro serenità interviene l'amore

respinto di un giovane "imparato" che all'università della galera ha conosciuto i grandi della nostra letteratura e, tra enormi stralci, ne saccheggia senza risparmio i versi. Costui per vendicarsi della riluttanza dell'amata, svela allo zio di lei la tresca

della moglie col suo superiore, gettando sul tappeto un combattuto intreccio di naturale mitezza e di necessario riscatto dell'onore offeso. Fino al grottesco malinteso che vede il marito tradito pronto, nonostante tutto, a difendere il suo capo da un igno-

Tris di musical tripudio di ritmi

Tutti e tre questi allestimenti di celebri musical convincono ed entusiasmano, perché sono un bel tripudio di melodie e ritmi, colori, luci, coreografie e voci (ottimi e travolgenti gli interpreti di *Fame* e *Tommy*). Per questi due spettacoli è proposto un uso raffinato delle odierne tecniche multimediali (in *Tommy*, lo schermo sovrastante con i filmati della Seconda guerra mondiale per introdurre il padre, capitano della Raf, che ritorna dalla prigionia, e le originali proiezioni con luci psichedeliche, per rendere la mente traumatizzata di Tommy; in *Fame*, invece, lo schermo è in proscenio, con le immagini della rumorosa e caotica "Grande mela"). Questa versione di *Fame* rende al meglio le vicende degli appassionati giovani aspiranti artisti e degli insegnanti della mitica "Fiorello H. La Guardia High School of Music & Art and Performing Arts", mentre la lingua originale non inficia la sostanziale comprensione, che è coadiuvata da una efficace mimica di tutti gli acrobatici e virtuosi protagonisti. E da lodare, ancora, la regia, la scenografia su due piani con elementi mobili intercambiabili, l'uso "scultoreo" delle luci, la poliedrica orchestrazione con gli spazzanti assoli di tromba dal vivo, i fantasiosi costumi, nonché i "colpi di scena" come quello del taxi-Fame in scena, mentre tutti, pubblico compreso, cantano il *leitmotiv* *I'm gonna live forever*. Altrettanto valida è la versione teatrale italiana dell'opera rock *Tommy* che s'impone, oltre che per la magistrale regia e per la bravura degli interpreti, soprattutto per l'uso genialmente estremo ed iperbolico di tutti i segni scenici, in ritmica armonia con la condizione sia estraniante che alienata di Tommy (diventa in seguito ad un trauma familiare sordo, cieco e muto). Funzionalissimi, perciò, lo specchio dove sostano davanti e dietro la lastra gli interpreti ma anche una biglia gigante multicolore e un vasto flipper iridescente, posto su una pedana girevole, colto da proteiformi prospettive. Infine, il raffinato e ben fatto allestimento teatrale di *Sette spose per sette fratelli* conquista ed entusiasma, oltre che per la capacità dei protagonisti che si esibiscono in prove di danza e di canto, per la regia somi-

FAME, di José Fernandez. Regia di Lars Bethke. Scene di Michael Downs. Musiche di Steve Margoshes. Con numerosi interpreti. Prod. Wolfgang Bocksch Concerts.

TOMMY, di Pete Townshend & Des McAnuff. Regia di Massimo Romeo Piparo. Scene di Giancarlo Muselli. Musiche di Pete Townshend. Con Egidio La Gioia, Olivia Cinquemani, Michele Carfora, Andrea Giovannini. Prod. Teatro della Munizione.

SETTE SPOSE PER SETTE FRATELLI, di L. Kasha, D. Landay, J. Mercer, G. De Paul. Regia di Saverio Marconi. Scene di Aldo De Lorenzo. Musica di Gene De Paul. Con Raffaele Paganini, Tosca. Prod. Compagnia della Rancia.

A pag. 72, Fabrizio Miseroocchi è *Parzial piccolo* del Teatro Validoca (foto: Enrico Fedrigoli); in questa pag., in basso, una scena corale di *Sette spose per sette fratelli* della Compagnia della Rancia (foto: G. Montenero - F. Parenzan).



to aggressore ritrovarsi con un martello in mano a riscuotere l'ammirazione di tutti compresa la moglie fedifraga per una vendetta che in realtà non ha mai inteso compiere. Le due farse sono divertenti e ben costruite, fitte di battute esilaranti capaci di penetrare l'incongruenza dell'animo umano e i meccanismi ingenui di una mediterraneità spontanea ed emotiva. Silvio Orlando non riesce a sviscerare fino in fondo il loro enorme potenziale comico e grottesco e tuttavia la messinscena riesce gradevole e gustosa. Tra gli attori spicca un Enzo Cannavale di asciutta, quasi ieratica incisività. *Antonella Melilli*

Son tutte belle le mamme di Moni

MAME MAMELE MAMA MAME MAMMA MAMA', il crepuscolo delle madri, ideato e diretto da Moni Ovadia. Scene di Gianni Carluccio e Carluccio Rossi. Costumi di Franca Albani. Progetto musicale di Moni Ovadia. Luci di Amerigo Varesi. Con Moni Ovadia, Olek Mincer, Lee Colbert, Ivo Bucciarelli e la Theaterorchestra. Prod. CRT Artificio in collaborazione con Piccolo Teatro di Milano e Teatro della Fortuna di Fano.

Logori oggetti domestici pendono dall'alto aggrappati a tende sdrucite, bucate, come insetti in simbiosi con una trama polverosa. Da che parte bisognerà guardarlo questo



Falk attrice perduta in un marasma di opinioni

Da gran signora della scena che ha coltivato negli anni lo stile immutabile di una recitazione sobria, dall'eleganza ingessata, Rossella Falk conquista la scena scegliendo ancora una volta il personaggio di un'attrice, Judi Allen, la protagonista di *Amy's view*, commedia scritta solo un anno fa da David Hare, uno dei più affermati dram-

DIFFERENTI OPINIONI (AMY'S VIEW), di David Hare. Traduzione di Claudia Poggiani. Regia di Piero Maccarinell. Scene di Alberto Andreis. Con Rossella Falk, Valentina Sperli, Massimiliano Franciosa, Anna Maria Torniai, Roberto Bisacco, Francesco Feletti. Prod. Compagnia Rossella Falk.

maturghi inglesi contemporanei. *Differenti opinioni* sulla vita, sull'arte, sull'amore e sul rispetto di sé e degli altri contrappongono la vitale Judi Allen, colta nel pieno della sua carriera ad apertura di sipario, ai personaggi che le gravitano attorno, prima fra tutti la giovane figlia, la Amy del titolo originale, giornalista entusiasta e piena di fiducia negli altri, che le piomba in casa una sera dopo lo spettacolo per chiederle con bei modi un sostanzioso prestito. Servirà (la scoperta è il "colpo di scena" di fine atto) per crescere il figlio che aspetta da Dominic, ragazzino di belle speranze. Bastano poche battute per capire che un abisso divide la brava e famosa attrice, che del teatro come fiducia nei più intimi valori dell'uomo ha fatto la sua passione e il suo rifugio dalle inclemenze della vita, e il giovane cinico e grezzo, che con tracotanza esibisce i suoi progetti per giungere al successo televisivo. E un solco profondo, in effetti sarà quello che Dominic tratterà fra Judy ed Amy. Nei 15 anni successivi madre e figlia si allontaneranno sempre più. Amy vivrà un progressivo distacco da sé, fagocitata prima dal ruolo di moglie e madre felice, poi di moglie tradita e abbandonata dal rampante marito divenuto uomo di potere televisivo. Judi nel frattempo verrà rovinata economicamente dai consigli di un inetto anziano corteggiatore, pigramente accettato come fosse il cagnolino di casa. Alla fine - morta non si sa come Amy - interverrà Dominic a suggellare il distacco incolmabile fra due mondi, due generazioni e due differenti opinioni della vita. L'uomo divenuto un grande regista cinematografico e divorato dai sensi di colpa, tornerà a cercare la suocera nel camerino di un piccolo teatro, per portarle in dono il bene più grosso che conosca: un congruo mazzo di banconote. Se a questo intrigo un po' banalotto aggiungiamo - ad ampliare il ventaglio delle "differenti opinioni" generazionali - una vispa nonnetta che gradualmente rimbambisce, molti, decisamente troppi appaiono i temi buttati lì dall'autore, nel tentativo dichiarato di portare in scena la vita di donne del nostro tempo. Né la commistione di battute, che vorrebbero essere brillanti, a malinconiche riflessioni (la famosa ricetta "agrodolce") riesce a rendere accettabile la commedia di Hare in questa messinscena diretta con spirito di servizio da Piero Maccarinelli. *Lia Lapini*

quadro? La casa, il rifugio domestico, è una decadenza sospesa. Così si apre il sipario sull'ultimo lavoro di Moni Ovadia. In celebrazione della madre, anzi delle madri. La madre dei poeti: la tenerezza di Proust, aspettando la buonanotte, il dolore scheletrico di Brecht (*A mia madre*), la struggente ballata di Ginsberg (*Kaddish*) per una madre giudea radicata in America. La madre ebraica dei canti tradizionali e dei witz, generatrice di stirpi dalla fase fallica

malamente superata, figli dal complesso di evirazione evolutosi in castrazione psicosomatica; votata al sacrificio per compensare la colpa di averli messi al mondo, e al vittimismo per trasmettere loro il senso di colpa, e dominare (*Knots* di R. D. Laing, *Una madre judia* di J. Schussheim, *Tecniche base per una maternità ebraica* di D. Greengurg, *Post mortem* di A. Caraco). La madre putativa dei miracoli genetici, ultimo smacco inflitto dal potere razionale,

maschile, sulla forza creatrice femminile. Vigilia di infausto avvento quella che Ovadia descrive in *Madri*, parafrasando la Scrittura, in cui prevede un tempo prossimo futuro dove dolore e morte saranno banditi in cambio di un'umanità ermafrodita, isolata ed autoriproduttiva: «e ci sarà un tempo per nascere/e un tempo per nascere/un tempo per vivere/e un tempo per vivere... nessuno conoscerà nessuno/e ciascuno sarà il creatore di se stesso». E poi la madre, anzi la mamma, l'unica, dell'artista che in scena si snuda. La musica, il teatro: terreno di contatto e di conflitto, via di riconquista della materna fierezza: «Ah Moni, Moni, ti ho sempre detto di cantare canzoni melodiose. Tu invece andavi con quei buoni a niente a fare degli strani versi... Moni, c'è pubblico?» «Sì, mamma. Il teatro è pieno». Commozione, allegria, rimpianto, humour, le emozioni offerte ai Lari si scompongono sulle note della Theaterorchestra che si schiera come "corpo drammaturgico", agisce da coro teatrale di elementi disomogenei per prestazione attoriale. Un esperimento, questo di Ovadia, di dare nuove sfaccettature al ruolo degli orchestrali, interessante nell'intento ma - spesso - dall'esito eccessivo. L'imponente delicatezza che Moni Ovadia imprime sulla scena, la facilità, sua, di dare realtà ad atmosfere lontane nel tempo e nello spazio, sono qui corrisposte da altre straordinarie presenze. Ivo Bucciarelli, il vecchio cantante di varietà che si sente orfano, Olek Mincer, l'orfano ebreo polacco di smarrita e ironica irruenza e Lee Colbert, cantante e attrice di duttile talento, vera calamita dello spettatore. Questo di Ovadia, è uno spettacolo diverso dai precedenti nel senso che qui la cultura ebraica espatria verso un multiculturalismo reale - svolta obbligata di uno sguardo obiettivo alla composizione sociale - sia per la cosmopolitica provenienza di attori e musicisti, che per la scelta di testi e canzoni, che per averne lasciati molti in lingua origi-

nale (grazie alla traduzione che scorre su due gobbi posti lateralmente in proscenio) - inglese, francese, tedesco, russo, polacco, spagnolo - lingue madri, appunto. *Anna Ceravolo*

Ambrogi sette lustri dopo con il "fenomeno" Calindri

I BUROSAURI, di Silvano Ambrogi. Regia di Antonio Moretti. Scene di Roberto Comotti. Costumi di Antonella Poletti. Luci di Enzo Ghinassi. Con Ernesto Calindri, Liliana Feldmann, Anna Rechimuzzi, Barbara Sirotti, Carlo Di Malo, Raffaele Spina, Remo Varisco, Gaetano Aronica, Lanfranco Geri, Marco Prosperini, Andrea Montuschi. Prod. Tuttoteatro.

Alla vigilia dei suoi incredibili novant'anni Ernesto Calindri ha recuperato una commedia del prematuramente scomparso Silvano Ambrogi che aveva egli stesso tenuto a battesimo nel 1963 quando il processo all'inceppata macchina della burocrazia era ancora alle prime udienze. Avendo personale esperienza delle inettitudini, delle rivalità, dei lassismi di quell'incrocio tra il burocrate e il dinosauro felicemente ribattezzato "burosauro", Ambrogi s'era divertito a calcare la mano sulle meschinità, il parassitismo, la sostanziale inutilità di troppi uffici ministeriali e di altrettanti inutili enti. A trentacinque anni di distanza l'affresco impletato non ha perso credibilità, tanto tambureggiante è stata, in così ampio varco temporale, la specifica satira di costume. Se ad impersonare un anziano capufficio legato ai canoni della puntualità pignolesca e della rigorosa distribuzione dei ruoli, quanto poco o nulla

preoccupato della effettiva produttività dei suoi sottoposti, è un Ernesto Calindri che della simpatia e dell'eleganza ha fatto un monumento vivente, s'intende facilmente come il divertimento

sia comunque assicurato, soprattutto nel secondo tempo quando a dargli man forte irrompe sulla scena una sua interessata collega, una deliziosa Liliana Feldmann. Nemmeno la rivelazione da parte del capo del personale sull'inutilità assoluta del suo obsoleto ufficio distoglie il caposezione dottor Altamura, fatto rivivere dall'impagabile Calindri, dal miraggio di finire la carriera con l'ambitissimo grado di capodivisione. Particolarmente riusciti i ritratti con cui Remo Varisco e Raffaele Spina rimandano il disinteresse cosmico del pensionando cui è fatale un colpo di tosse e per contro l'attivismo patetico dell'ingenuo Fisichella, eterno ultimo della classe per la sostanziale incapacità di far valere i suoi diritti. *Gastone Geron*

Parole... parole... parole per matrimoni in crisi

COMMEDIA DELLE PAROLE (*L'ora della verità, Bacchanale, Scena madre*), tre atti unici di Arthur Schnitzler. Traduzione e adattamento di Giuseppe Farese. Regia di Renato Carpentieri. Scene di Rinaldo Rinaldi. Costumi di Marina Luxardo. Luci di Giordano Baratta. Con Renato Carpentieri, Nicolò Casu, Daniela Giordano, Lello Serao, Giovanni Battista Storti, Barbara Valmorin. Prod. Emilia Romagna Teatro.

Il matrimonio è un combattimento fra i sessi, senza risparmio di colpi. Le armi usate sono la menzogna, il silenzio, il tradimento, il ricatto, la finzione. Tra moglie e marito c'è sempre il terzo vertice del triangolo borghese che accende la scintilla, incendiando una solitudine diventata mostruosa giorno per giorno nel *ménage* familiare. L'esplosione, attutita sotto ogni tipo di maschere, porta alla luce quanto rimane quotidianamente nascosto, rimosso sotto fiumi di parole che non arrivano a comunicare. I tre atti unici di Arthur Schnitzler, rappresentati per la prima volta nel 1915, esplorano ossessivamente, con piccole ma folgoranti variazioni da uno all'altro, questi temi. Lo stile è secco, brillante ma urticante. Su scenari di convivenze consolidate o messe in crisi da passioni effimere si squarciano abissi che rove-



A pag. 74, Rossella Falk in *Differenti opinioni* di David Hare (foto: Tommaso Lepora); in questa pag., Ernesto Calindri interprete dei *Burosauro* di Silvano Ambrogi (foto: Eugenio Bersani/Polis).

sciano la misoginia strindberghiana in una delicata osservazione della sofferenza femminile. Renato Carpentieri ha portato in scena a Modena i tre testi con qualche robusto taglio. Il sottile gioco al massacro delle parti principali, sottolineato da bui improvvisi e da lame di livida luce trapelanti da fenditure che si aprono nella scena, viene contornato da muti e talvolta impazienti testimoni, domestici, fattorini, guardasala, coro popolare che assiste con distanza allo sgretolarsi degli specchi borghesi. Gli attori si alternano nelle parti principali e in quelle di contorno lungo le tre commedie. La recitazione varia da un sottile straniamento a momenti di partecipazione naturalistica. Barbara Valmorin, Renato Carpentieri e Lello Serao, alle prese con i personaggi di maggior peso, risultano sensibili, anche se a tratti troppo rigidi nel dolore o nella caratterizzazione dell'istrionismo. Mobile di sfumature la prova di Daniela Giordano; convincente il piglio di Giovanni Battista Storti. *Massimo Marino*

Esordio di un'autrice con Frida e il suo doppio

LO SPECCHIO DI FRIDA, di Claudia Pampinella. Regia di Walter Manfrè. Scene di Alessandro Camera. Costumi di Ennio Capasa. Musiche di Roberto Frattini. Con Ottavia Piccolo, Caterina Casini, Maristella Marino. Prod. Polidrika e Teatro Franco Parenti, Milano.

Gli anni centrali della tumultuosa esistenza della pittrice messicana Frida Kahlo (1907-1954) hanno suggerito a Claudia Pampinella di varcare il confine che separa le retrovie operative dell'universo teatrale della prima linea drammaturgica, per cimentarsi in una pièce affidata alle corde interpretative di quell'eternamente giovane interprete di lungo corso che è Ottavia Piccolo. Nel misterico Spazio Nuovo del Franco Parenti di Milano, la regia di Manfrè ha predisposto una sorta di itinerario mentale, più che locativo, nel cui ambito si raffrontano le due contrapposte personalità di un'artista segnata per sempre dalle conseguenze di un drammatico incidente di cui era stata vittima a diciott'anni. In apparenza Claudia Pampinella propone in sette

"stazioni" una Via Crucis esistenziale conclusa nell'arco temporale che va dai 27 ai 33 anni di Frida, ovvero dalla rottura traumatica con il marito, il famoso pittore Diego Rivera, al suo secondo matrimonio, dalla delusione per il tradimento della sorella Cristina, alle disinvolute frequentazioni femminili. In realtà protagoniste dello spettacolo sono Frida e il suo doppio, con Ottavia Piccolo a sdoppiarsi appunto sui due versanti, salvo a lasciare a Maristella Marino il ruolo della Frida reale nei momenti di maggiore conflittualità e a Caterina Casini l'impegno di impersonare un'immaginaria signora nel cui abbraccio sciogliere il grumo di dolore che strazia il suo provatis-

simo fisico. Ma l'ambizione dell'opera prima di Claudia Pampinella supera l'adentellato biografico mirando a diventare – per dirla con parole del regista – la "storia di un dolore", ma contemporaneamente la spasmodica necessità di superarlo, tuffandosi a capofitto nella vita, nell'amore, nell'arte. *Gastone Geron*

Anniversario a Catania con Verga e i Ferro

I MALAVOGLIA, di Giovanni Verga. Adattamento teatrale di Ghigo De Chiara. Ideazione di Lamberto

K.: la terza volta di Corsetti

Quando Giorgio Barberio Corsetti incontra Kafka la sua fantasia si esalta cominciando a navigare verso i mari del teatro totale. È avvenuto per i suoi precedenti *America* e *Il castello* ed è accaduto ancora con *Il processo*, messo in scena nello Spazio Zero dei Cantieri Culturali alla Zisa, inaugurando il bel Festival di Palermo sul Novecento diretto da Roberto Andò.

L'impiegatuccio di banca Josef K., al risveglio mattutino, si vede davanti due bizzarri individui che lo dichiarano in arresto; (d'altronde era lo stesso Kafka a dire che «il momento del risveglio è il più rischioso della giornata»). Quei due questurini, agendo per conto di un occulto tribunale, gli comunicano che contro di lui si sta preparando un processo; potrà continuare a svolgere il proprio lavoro, ma dovrà di tanto in tanto presentarsi per gli interrogatori. Inizia così *Il processo* di Corsetti: con circa centocinquanta spettatori collocati su delle mobili tribunette, con gli attori in scena avvolti da lenzuola bianche, dormienti appunto, che entrano nell'azione sulle struggenti note d'un trio musicale. Una saga di figurazioni magrittiane dà il via a interrogatori grotteschi che fanno pendant con una serie di *tableaux vivants* di segno astratto. Atmosfere kieselowskiane e pannelli di lamiera trapanati dalla fiamma ossidrica sono immagini che anticipano danze grottesche e canti epici alla Kurt Weill. Il tempo passa ed enormi ombre si addensano sulle pareti dei Cantieri. Ha trent'anni Josef K. Quando viene arrestato e i fatti che vi si narrano durano l'arco di un anno. Nel suo viaggio agli inferi appare lo zio Albert indignatissimo, il suo avvocato dorme tranquillamente su un'alta impalcatura e se ne frega del processo. Non lo consolerà nemmeno il pittore Titorelli che è solo un trafficchino del tribunale. Pure il cappellano del carcere volterà le spalle al povero K., colpevole di non aver commesso nulla. Finché si rende conto che la sua fine è prossima. E in un finale mefistofelico, due figure eleganti, nerovestite, si avvicineranno al signor K. e lo giustizieranno. *Gigi Giacobbe*

IL PROCESSO, da F. Kafka. Regia di Giorgio Barberio Corsetti. Scene di Giorgio Barberio Corsetti e Cristian Taraborelli. Costumi di Cristian Taraborelli. Con Gabriele Benedetti, Filippo Timi, Walter Leonardi, Milena Costanzo, Roberto Rustioni, Alessia Berardi, Federica Santoro, Gaetano Mosca, Paolo Musio. Prod. Festival di Palermo sul Novecento, Teatro Biondo di Palermo, Teatro Stabile dell'Umbria, Compagnia teatrale di Giorgio Barberio Corsetti.

Puggelli. Riedizione di Guglielmo Ferro. Scene e costumi di Roberto Laganà. Musiche di Dora Musumeci. Con Turi Ferro, Giacinto Ferro, Ida Carrara, Giovanni Argante, Carmela Buffa Calleo, Salvo Valentino, Eduardo Saitta, Loredana Marino, Miko Magistro, Turi Scala ed altri attori. Prod. Teatro Stabile di Catania.

Con *Malavoglia* di Verga lo Stabile di Catania nel suo 40° genetliaco torna al passato, ad un successo di sedici anni fa e proseguito poi per almeno tre stagioni, come se al teatro etneo venissero meno idee e proposizioni. Invero è anche così, visto che ancora non s'avanza alcun nome per la direzione che fu di Giusti e poi di Pippo Baudo.

È un grande affresco in bianco e nero questo spettacolo il cui romanzo fu ottimamente adattato da Ghigo De Chiara; interprete sempre un grande Turi Ferro nel leggendario ruolo di Padron 'Ntoni, un po' patriarca, un po' Ulisse che affonda. Uno spettacolo ideato e ben diretto a quel tempo da Lamberto Puggelli, cui non si discosta l'attuale messinscena ad opera di Guglielmo Ferro, figlio di Turi. Sulla scena neorealista di Roberto Laganà entra una barca, *La Provvidenza*, che attraversa la scena occupandone la parte centrale e diventando il vero nucleo del racconto. Doviziosi controluce, poi, sagomano i contorni dei quasi trenta interpreti, sbalzandoli fuori dalla scena marinara di Acitrezza, mentre il cielo e il mare si fondono con un pallido sole quando Padron 'Ntoni/Turi Ferro sta in barca con il nipote, quasi un'immagine

hemingwayana da *Il vecchio e il mare*. Da antologia teatrale anche l'immagine di Turi Ferro sopra uno scoglio puntuto di lava, un'immagine pietrificata e fagocitata da quella massa nera. Non si dimenticano neppure quelle donne, con scialli neri sul viso, ritte con le mani innanzi su quello stesso scoglio, che aspettano che torni *La Provvidenza*, espressionisticamente ritratte come in alcuni dipinti di Giuseppe Migneco o come in quel *cult movie* che è ormai *La terra trema* di Luchino Visconti. *Gigi Giacobbe*

Ebrei ieri e oggi sulle note di Schumann

LEZIONI DI CANTO, di Jon Marans. Traduzione di Flavia Tolnay. Regia di Giancarlo Sepe. Scene di Carlo De Martino. Costumi di Sabrina Chlocchio. Direzione musicale di Massimiliano Pace. Con Paolo Ferrari e Leandro Amato. Prod. Comunità Teatrale.

In una *comédie à deux* che ha per antagonisti un giovane pianista americano, ex bambino prodigio, e un vecchio insegnante di canto nella Vienna del 1986, ha peso determinante un terzo personaggio che non appare mai in scena ma risulta l'autentico *deus ex machina* della toccante pièce. È infatti Robert Schumann, o meglio le musiche del compositore romantico per antonomasia, a pretendere la massima attenzione da parte della platea soggiogata dal ciclo delle sue *Cantate* cui nella finzione sce-

nica danno accompagnamento pianistico e voce, rispettivamente il professor Mashkan impersonato da un intenso Paolo Ferrari e il giovane allievo cui dà adeguato slancio Leandro Amato. *Child Child* – come s'intitola il testo originale del quarantenne Jon Marans – è la serrata narrazione di un apparente scontro culturale e generazionale tra le certezze manichee di un giovane ebreo americano e la problematicità, intinta nell'inchiostro dell'ironia, di un tipico intellettuale mitteleuropeo nell'atmosfera di un'Austria avvelenata dalla elezione alla Presidenza della Repubblica dell'ex-ufficiale nazista Kurt Waldheim.

L'impegno registico di Giancarlo Sepe è tutto intelligentemente rivolto ad approfondire l'indissolubile rapporto tra brillantezza dialogica e integrante elemento musicale, tanto che l'apporto scenografico di Carlo De Martino si riduce alla compresenza di un pianoforte a coda, di una mezza dozzina di leggiù, con qualche sedia e poltrona in una pressoché perenne penombra che accentua il versante misterico del dramma. Momento centrale della dolente vicenda è il sospetto da parte del giovane pianista, soltanto in un secondo tempo decisi a rivelare la matrice ebraica, che il suo insegnante di canto sia un antisemita convinto. Reduce da una visita al campo di sterminio di Dachau, Stephen annuncia al professore che non lo rivedrà mai più. Ma proprio allora, quasi casualmente, scoprirà che sul polso del vecchio è impresso il marchio a fuoco con cui gli aguzzini nazisti bollavano per sempre gli sventurati prigionieri dei lager. L'apparente indifferenza del vecchio insegnante di fronte a un passato di orrori non è dettato da un bisogno di rimozione di fronte a mostruosità troppo atroci per essere anche soltanto evocate, ma per la dolorosa convinzione che nella sua stessa Austria permangano rigurgiti nazisti, al punto da essere indotto a reiterati tentativi di suicidio. La nobiltà dell'assunto e le suggestioni *Cantate* di Schumann hanno avuto toccanti accoglienze finali, con qualche riserva da parte di una minoranza che da Paolo Ferrari pretende soltanto commedie di evasione. *Gastone Geron*

In questa pag., da sin., Miko Magistro, Turi Ferro e Turi Scala nel *Malavoglia*, regia di Guglielmo Ferro.



Müller universale: non serve traduzione

HERACLES, di Heiner Müller. Regia di Theodoros Terzopoulos. Prod. Attis Theater.

Portare all'estremo l'attenzione sul corpo dell'attore per trovare l'estremo significato della parola di Müller. Questo sembra essere il percorso di Terzopoulos per *Heracles*, presentato a Ravenna in occasione de "L'invenzione del silenzio", progetto con dedica al drammaturgo tedesco e a Jarry. L'esperimento, supportato dal lavoro di quattro efficaci attori ha tutto il fascino di una stilizzazione fisica e sonora, di una sapiente astrazione del gesto, del tocco surreale di un trucco straniante, e ha tutto il limite di un lavoro non finito, seppur volutamente lasciato aperto alle luci di un vago bianco, all'indeterminatezza di uno spazio delimitato geometricamente, all'assenza di una traduzione simultanea che restituisca l'aggancio tra le impenetrabili vampe del greco antico e il testo cupo di Müller. Terzopoulos, che fu assistente del maestro tedesco, compone in questo lavoro i frammenti *Eracle 2 ovvero l'Idra*, da *Cemento*, e *Eracle 13* tuttora inedito. La lotta di Eracle con l'Idra, la sua corsa nel bosco, la sua graduale allucinazione è immediatamente leggibile come un attraversamento mentale dell'Io, come conflitto e presa di coscienza dell'ignoto, poi della dimensione umana, poi dell'essere un tutto con la propria trappola. E se per Müller l'Idra è metafora del fascismo, Terzopoulos ne restituisce l'universalità e la visceralità come a indicare nell'invisibile la mostruosità della selva umana contemporanea. Quattro figure nere su fondo bianco, una grammatica di movimenti del teatro orientale, imbastiscono la scena. Respiri, voci, sguardi e un muto finale, dominato da un controluce eloquente, fari rossi come occhi infuocati sul fondo della scena, forse il volto dell'Idra, o della morte. *Cristina Ventrucci*

Garinei "straordinario" notaio tentatore

UN MANDARINO PER TEO, commedia musicale di Garinei & Giovannini.

Regia di Gino Landi. Scene di Gino Landi. Con Maurizio Micheli, Aurora Banfi, Corinne Bonuglia, Vincenzo Crocitti, Arianna e la partecipazione di Enzo Garinei. Prod. Atlantide Entertainment e Francesco Bellomo.

Se non fosse per la partecipazione (straordinaria) di Enzo Garinei... Ma andiamo con ordine. Il meccanismo di questo *Italian Musical* funziona benissimo. Benissimo ha fatto Landi a datarlo e contestualizzarlo nell'era della Dolce Vita. Benissimo scattano effetti, balletti, canzoni, attorno a un protagonista, Teo che non c'è. Maurizio Micheli si prodiga, ma l'applauso di euforica complicità che il copione prevede non scatta. Meglio se la cavano i caratteristi di contorno, da Banfi a Crocitti. La giovane Arianna si prodiga, Corinne Bonuglia sfila, un po' in stile «c'è un'aligida laggù che mi fa gola». È freddina, ma non è lei, è Maurizio Micheli a ibernare le battute. Il *plot* prevede una simpatica parodia dal quesito etico: premendo un campanello, ammazzi un Mandarino cinese ed erediti un miliardo. Teo lo Stigato, comparsa a Cinecittà, preme il bottone, arricchisce e poi scopre i veri valori. Il tentatore notaio-diavolo di Enzo Garinei vale il biglietto: la sostenibile leggerezza dell'essere attore rallegra i colleghi in scena e in platea e chi attore non è. Micheli, invece, sembra sempre intento a citare. Peccato, perché ha l'attrezzatura tecnica per il ruolo. Ma la tecnica bisogna possederla e poi farla sparire davanti agli occhi del pubblico. Altrimenti, nella spremuta di mandarino rimangono i semi. Certo chi va al Manzoni non spreca la serata, le poltrone sono comode e confortevoli, come lo spettacolo a cui assiste. Può sorridere "con", non ha bisogno di ridere "contro" alcuno. Può pensare anche ai bei tempi

passati, cullato da musiche sempre fortemente evocative come quelle di Gorni Kramer. La mascella non si sloga nello sghignazzo, ma nemmeno si sfianca nello sbadiglio. Resta da dire che un altro Teo avrebbe reso lo show memorabile. Ma chi? *Fabrizio Caleffi*

Nel cortile del carcere sognando Dulcinea

DON CHISCIOTTE, elaborazione drammaturgica di Luciano Spina, Bruno Cesaretti, Franco Cascini, Donatella Volpi, Gianfranco Pedullà. Liberamente ispirata a Cervantes, Bulgakov, Beckett. Regia di Gianfranco Pedullà in collaborazione con Donatella Volpi. Con gli attori-detentivi della casa circondariale di Arezzo. Prod. La Compagnia Il gabbiano Teatro Popolare d'Arte.

Cresce la qualità del lavoro e cresce l'esperienza degli attori detenuti della casa circondariale di Arezzo grazie alla intelligente collaborazione col regista Gianfranco Pedullà e il suo gruppo di attori e grazie al sostegno delle autorità locali e degli operatori carcerari concordi nell'incoraggiare il difficile rapporto fra teatro e carcere. Il tema del *Don Chisciotte* deve aver colpito l'immaginazione poetica del regista e dei suoi attori che sono riusciti a creare, nel cortile dell'istituto di pena, fra materiali evocativi d'effetto, un'atmosfera beckettiana di grana fine (esplicito il riferimento all'autore di *Aspettando Godot* nella prima scena), per lasciare il posto via via a suggestioni surreali (come nella magnifica scena del Sancho governatore dell'isola) e a ripetuti e magistrali riferimenti oggettuali (si pensi allo svelamento dell'oggetto feticcio femminile Dulcinea - Sofia Loren nella scena del barbiere). La costruzione dei dialoghi testimonia la convergenza creativa degli stessi attori detenuti questa volta anche drammaturghi, abili nel restituire momenti di espressività calda, mai occasionale, in un gioco di gruppo di ottima coesione. Ancora una volta l'esperienza del teatro in carcere ha regalato momenti di profonda riflessione sui testi, sulla loro valenza simbolica, sulla funzione evocativa di temi come quello del *Don Chisciotte* - scelto non a caso da Pedullà - e sulla possibilità che essi portino alla forma-





zione e alla crescita delle individualità anche all'interno di uno spazio che per sua stessa natura nega all'uomo la libertà.
Renzia D'Inca

Notti boccaccesche sotto il cielo ligure

LE PIACEVOLI NOTTE DI SER GIOVANNI BOCCACCIO SOGNANDO IL DECAMERON, variazioni di Tonino Conte sulle novelle del *Decameron*. Regia di Tonino Conte e Sergio Maifredi. Ambientazione scenica di Emanuele Conte e Lele Luzzati. Costumi di Bruno Cereseto. Musiche e canzoni di Gianpiero Allosio e Luca Biscaglia. Con Enrico Campanati, Barbara Valmorin, Pietro Fabbri, Claudio Orlandini, Emanuele Basso, Alberto Bergamini, Paola Bigatto, Lisa Galantini, Rita Falcone, Chiara Melli, Marina Minetti, Elena Ormezzano, Mariella Speranza. Prod. Regione Liguria - Teatro della Tosse di Genova.

Per tutto luglio nell'intrico roccioso del Forte Sperone che domina Genova, e poi in agosto nell'incanto del borgo ligure di Apricale (in provincia di Imperia), il fervido Teatro della Tosse ha conservato fedeltà alla sua tradizione estiva di spettacoli itineranti allestendo sedici "stazioni" ispirate dal capolavoro narrativo di Boccaccio. A dare una qualche legittimità all'ambientazione ligure delle arcifamose novelle del narratore trecentesco il drammaturgo-regista

Tonino Conte ha fatto ricordare agli spettatori assiepati davanti alla "città medievale" ricreata dalla picaresca fantasia scenografica di Lele Luzzati che furono le navi dei mercanti genovesi reduci dall'assedio di Caffa, ricchissimo porto del Mar Nero, a portare in Europa la terribile pestilenza che a metà del Trecento rese invivibile anche Firenze, inducendo a rifugiarsi "in campagna" le sette fanciulle e i tre giovanotti che Boccaccio elesse ad amabilissimi narratori.

Il viaggio fantastico all'interno del fortillio, che da 450 metri di altezza fa da scorta grifagna alla città dogale, non a caso inizia con l'irruzione di una ventina di monatti che rendono testimonianza delle tragiche conseguenze dell'allora indomabile peste. Ripartiti in una mezza dozzina di gruppi, gli spettatori passano da una taverna medievale a una terrazza panoramica, da una loggia rinascimentale a un belvedere impervio, alla collina che segna il punto più alto della fortezza, per infine ricompattarsi per partecipare a un pittoresco ballo agli ordini dell'impertinente "maestro di danze" Claudio Orlandini, paludato da provocatorio folletto. Monaci libertini, suore non proprio illibate, vecchiacci assatanati, mariti gelosi, mogli fantasiose, fanciulle disinibite confluiscono nel movimentato racconto che ha forse avuto il momento più avvincente tra i letti sparsi delle giovani narratrici al cui capezzale sono confluiti liberamente, e in ordine sparso, gli incuriositi partecipanti alla non certo Sacra Rappresentazione. *Gastone Geron*

Hanno perso pepe gli scandali di Shaw

LA PROFESSIONE DELLA SIGNORA WARREN, di George Bernard Shaw. Traduzione di Antonia Brancati. Regia di Patrick Rossi Gastaldi. Scene di Alessandro Chiti. Costumi di Mariolina Bono. Con Anna Proclemer, Claudia Koll, Virgilio Zernitz, Davide Montemurri. Prod. Plexus T.

Se Shaw annoia un po', è colpa di Shaw o dello show? La regia balla lo *slow* con questo testo e l'intera sala milanese pare proprio una sala da ballo per il liscio - una pla-

tea attempata, ravvivata, diciamo così, da presenze Mediaset, vedi Columbro e medianiche, vedi Boidi.

Il *paso doble* di questa Mère Eva contro Baby Eva è condotto da Anna Proclemer con grinta divertita, da bambina cresciuta che balla con una sedia... già. Ms. Koll, puntigliosa e puntuta, ha l'aspetto e l'*aplomb* di quelle sedie in voga negli anni del boom che si chiamavano svedesi. Il vecchio Shaw aveva raccolto questa, della signora Warren, nel ciclo delle - da lui definite - «commedie sgradevoli». Questo allestimento non ha niente di sgradevole. Ma neppure alcunché di gradevole, oltre al piglio della Signora Proclemer la cui interpretazione vale la serata. Se questa storia di moralismi e contromoralismi non si storicizza, ci si ritrova con un copione da filodrammatica di lusso. O si riesce ad evocare i successi di scandalo nella Londra del 1902, oppure è come assistere a una partita di ping pong gabbellata per la finalissima del "Roland Garros" (aviatore gentiluomo spagnolo a cui è intitolato il trofeo tennistico parigino). Da Shaw è stato tratto il film *My fair lady*, un *blockbuster*, ma fame un *remake* oggi, tale e quale, equivarrebbe a un flop.

Altro non resta da dire, né della regia né degli altri attori/portaparola.

Oltre a ribadire lo spessore di Anna Proclemer, qui addolcita al cospetto della "figlia di scena" Claudia, rigidina rigidina e frettolosa nel consumar le sue battute. *Fabrizio Caleffi*

A pag. 78, Corinne Boruglia e Maurizio Micheli in *Un mandarino per Teo*; in questa pag., in alto, una scena del *Don Chisciotte* del Teatro Popolare d'Arte (foto: Alessandro Botticelli); in basso, Anna Proclemer e Claudia Koll ne *La Professione della signora Warren* (foto: Elena Bono).



Carmelo Bene voce solista del canto leopardiano

VOCE DEI CANTI, di Carmelo Bene, anche interprete. Musiche di Gaetano Gianni Luporini. Al pianoforte Sonia Bergamasco. Prod. Nostra Signora s.r.l. in collaborazione con Comune di Roma - Eli - Regione Lazio.

Da una parte la linea nuda di un leggio e dall'altra la figura ammantata di bianco di una giovane pianista, plasticamente stagliata contro la scena buia. Non occorre di più a Carmelo Bene per avvolgere la sala in una sorta di fascinazione sospesa.

Realizzata in esclusiva per Roma, *Voce dei canti* è un'esibizione solitaria, quasi un concerto, secondo un modulo caro all'attore in cui le musiche di Gaetano Gianni Luporini, eseguite al piano da Sonia Bergamasco, vanno scandendo le pause e che parte dal dichiarato intento di non recitare la poesia, ma utilizzarla come strumentazione fonica, perché è la voce che conta e non il dire. Una voce che Carmelo Bene domina con la consueta perizia e che diviene l'autentica protagonista di una performance un po' fine a se stessa e non del tutto immune da un senso di edonistico autocompiacimento. L'attore percorre i versi leopardiani, quasi aggredendone l'assoluta drammaticità di accenti, questi ultimi piegati su se stessi a scrutare, scavare e rinverdire le ferite di un feroce disincanto, con sapiente malleabilità di toni nasali, insinuanti, perfino un po' annoiati, talora gravi, enfatici, esulcerati. Ricostruisce così, sul filo di una vocalità che sembra a tratti prescindere dalle parole stesse, tonalità dolenti di rimpianto aspro, di abbandonata nostalgia, di esacerbate ribellioni. Mentre le parole, frantumate, trascinate, contorte in sospiri esaltati, in sfiniti languori, in esplosioni acerbe, si annullano in una partitura musicale di vibrante drammaticità. Antonella Melilli

POTERE ALLA PASSIONE: IL TANGO, progetto drammaturgico e registico di Ezio Maria Caserta. Messinscena di Jana Balkan e Bindo Toscani. Con Jana Balkan, Isabella Caserta, Silvia Sartorio, Giuseppe Savio, Bindo Toscani, Filippo Dalle Pezze. Prod. Teatro Scientifico, Verona.

In un teatro letteralmente strabocchevole di pubblico è andato in scena *Potere alla pas-*

La quarta volta di Bene-Pinocchio

Per la quarta volta in carriera Carmelo Bene incrocia il suo destino d'attore con le sorti di Pinocchio. Dopo quelle del '61, '66 e '81, ecco dunque una nuova versione della lotta tra Bene e le figure di Collodi - personaggi fantasiosi nelle forme, ma terribilmente reali nei loro atteggiamenti educativi opprimenti - che hanno sempre qualcosa da dire al povero burattino, non a caso incatenato come un cane al suo banco.

Siamo in un'aula scolastica. Pinocchio è costretto a sedere al suo posto. Nel centro, rialzata, domina la cattedra. Sulla lavagna sono scritte frasi in bella calligrafia. Sembra una lieta ambientazione dell'angoscia. Da sotto la cattedra, infatti, esce il campionario delle apparizioni, tutti quei personaggi "sputasentenze" che con le loro tranquillizzanti affermazioni sul buon vivere non fanno altro che rendere un incubo continuo la crescita del povero Pinocchio. La Fatina, papà Geppetto, il Grillo Parlante e tutti i loro compagni sono rappresentati dalle splendide maschere di Fario indossate da Sonia Bergamasco, che si muove come un automa. Carmelo Bene presta la sua voce, in *playback* per l'intero spettacolo, a tutti i personaggi. Il suo è un Pinocchio dimesso, colpito dalle certezze degli altri. Ma, infine, si libera dalla catena che lo lega al banco, va dietro la cattedra, si strappa il lungo naso, fissa il pubblico e comincia a parlare con lo stesso frasario delle altre persone per bene, fino a farci sentire colpevoli con un «ti conosco, mascherina». Insomma, diventato uomo ha capito cos'è la vita e si adatta. Lo spettacolo scivola via così, semplicemente, restando sulla soglia di una crudeltà geniale, senza dare l'impressione di attraversarla. O forse siamo noi, spettatori disincantati, a non saperci più abbandonare al dissacrante gioco. Pierfrancesco Giannangeli

sione: il tango, spettacolo liberamente ispirato all'opera di Mrozek che il compianto Ezio Maria Caserta aveva progettato come «commedia d'un rapporto familiare devastato visto come ironia sul potere, una specie di parodia dell'*Amleto*».

Si tratta di un'opera complessa che propone la storia di una rivoluzione fallita, in cui il tango assurge a simbolo del tema della rivolta: quando era solo una danza nuova, ed audace la generazione dei genitori del protagonista che aveva lottato per il diritto di ballarlo. Alla fine, quando la rivolta contro i valori tradizionali avrà distrutto tutti gli ideali e nulla sarà rimasto tranne la violenza brutta, si danzerà il tango sulle rovine del mondo civilizzato. Nelle note di regia lasciate da Ezio Maria Caserta si legge: «Sarà un lavoro per folgorazioni, che procederà per cancellazione e riduzione (la categoria dell'amplificazione e della dilatazione sarà estesa all'aspetto visivo e sonoro). Più volte sarà riproposto, anche

PINOCCHIO OVVERO LO SPETTACOLO DELLA PROVVIDENZA, da Collodi. Riduzione e adattamento di Carmelo Bene. Scene e maschere di Tiziano Fario. Costumi di Luisa Viglietti. Luci di Davide Ronchieri. Musiche di Gaetano Gianni Luporini. Con Carmelo Bene e Sonia Bergamasco. Prod. Nostra Signora srl - Festival d'Autunno di Roma.

senza logica, il refrain della danza, perché il tango, nella sua chiave simbolica, è il topos centrale di tutta la scrittura scenica...». La messinscena, pervasa da una costante atmosfera surreale, quasi di *trance*, coinvolge lo spettatore in un gioco apparentemente demenziale, carico di sottile autoironia che i bravi interpreti sanno controllare senza mai cadere nel grottesco.

Efficace e d'impatto la soluzione scenografica: una stanza piena di caos, ricolma di oggetti messi lì come per un trasloco, dominata dal colore rosso, che nella seconda parte dello spettacolo si trasforma in spazio nitido dell'ordine sottolineato dal bianco e dal nero. Grande successo e ripetuti applausi, e un ricordo alla generosa e appassionata opera condotta per trent'anni da Ezio Maria Caserta e ora lasciata in eredità al "suo" Teatro Scientifico. Rudy De Cadaval

LE COEFORÉ, di Eschilo. Adattamento

di Andrej Longo. Regia di Pierpaolo Sepe. Musiche di Riccardo Venio. Con Nadia Carlomagno, Salvatore Caruso, Valentina Curatoli, Michelangelo Dalisi, Francesca De Gaetano, Daniela De Stasio, Giovanna Giuliani, Nicola Laieta, Giovanni Ludeno, Mercedes Martini, Chiara Piscopo, Alessia Siniscalchi, Clara Varriale. Prod. Teatro Nuovo - Il carro.

Il professor Nietzsche, che a questa tragedia pare abbia dedicato un seminario durante la sua attività universitaria, riteneva che nelle *Coeure* pulsasse il cuore "dionisiaco" dell'intera trilogia eschilea. Il bandolo della matassa era ovviamente il delitto di Oreste, che non solo si faceva uccidere della madre Clitennestra e del suo amante Egisto per vendicare il padre Agamennone, ma con il suo atteggiamento trasgressivo, violentemente perpetrato in uno stato di confusione e di conseguente disfacimento morale, il giovane eroe smascherava il non senso dell'umana vicenda nell'impossibilità del conseguimento apollineo di una verità e di una giustizia univoche e universali.

Un disincantato filosofo in abiti contemporanei recita a sipario chiuso un frammento di *Nascita della tragedia* e apre le danze. Le musiche e i movimenti ritmici del coro, anch'esso in neri costumi contemporanei, si susseguiranno ininterrotti per tutto il tempo equilibratamente sospesi fra la suggestione ancestrale di un rito tribale e la dimensione neo-primitiva della discoteca. I protagonisti si distaccano dallo sfondo coreografico e sonoro per venire avanti con le loro giustificazioni di vittime-carnifici; come in ogni tragedia che si rispetti hanno tutti "ragione", non possono sottrarsi alla meccanica circolare delle circostanze in cui innocenza e colpevolezza smarriscono i propri confini. La norma, le leggi che devono garantire la tenuta della compagine sociale non sono altro che «il tentativo di esorcizzare una disperata mancanza di senso, e una disperata nostalgia di senso». Non mancano le immagini forti ed espressive: il cadavere di Agamennone lasciato a terra come monumento all'inspiegabile colpa; i due amanti-assassini seduti in alto sui loro troni mentre in basso il coro impazzito libera la sua energia dionisiaca e destabilizzante; la danza macabra di Oreste con il corpo senza vita del padre. Un ritorno dell'antica inquietudine ben confezionata e indirizzata a un pubblico di giovani. Fabio Pacelli

IL CAMPIELLO, di Carlo Goldoni. Regia di Tommaso Paolucci. Scene di Aldo De Lorenzo. Costumi di Zaira De Vincentiis. Musiche di Aldo Passarini. Con Christian Amadori, Alessia Duca, Cristina Sebastianelli, Paola Giorgi, Michela D'Alessio, Pietro Micci, Sandro Franconi, Rosato Lombardi, Silvia Giuliano, Laura Nardozi. Prod. La Compagnia del Gentile.

Il pittoresco intreccio di conversazioni familiari e di pungenti baruffe, gli incontri e gli scontri di caratteri e di ambienti nella cornice di una piazzetta delimitata da case popolari, il campiello, appunto, non potevano non tentare la Compagnia del Gentile, la giovane formazione marchigiana tutto pepe nata dalla scuola della Rancia. L'esito presenta dei contrasti. Se da un lato è colmo di vivacità e gli attori dimostrano buone doti, una vitalità e una comunicativa che li rende simpatici, dall'altro le suggestioni e la poesia del mondo popolare - ben accennate all'inizio - sono presto mortificate da una confusione e da un baccagliare inopportuni che spesso frenano il ritmo dell'azione e appesantiscono il dialogo. Questo poi, siccome il veneziano scintilla solo in bocca ai veneziani schietti, manca un poco della fresca fluidità che si vorrebbe assaporare. L'appunto dunque va alla regia che ha sciolto troppo le briglie con il risultato di offuscare l'incomparabile leggerezza di un affresco che anche senza negare i tratti popolari e l'irruzione di emozioni vissute con trasporto, avrebbe potuto raggiungere un risultato immediato con i toni più delicati. Graziosa invece la scenografia: due impalcature laterali in fuga prospettica, su cui scendono ingenui teloni con porte e finestre ritagliate per inquadrare i personaggi in perenni bisticci. Accanto alle attrici che impersonano le tre popolane mature che si scatenano con eccessi caricaturali, Laura Nardozi, una Gnese contratta dalla timidezza e dalla rassegnazione, concentra su di sé la grazia che sembra mancare altrove. Riuscito il Cavaliere forestiero interpretato da Rosato Lombardi. Non c'è dubbio che la compagnia abbia talento e che, sul percorso dei classici intrapreso, incontrerà successo. Mirella Caviggia

MEDEA, di Reinaldo Monteiro. Regia di Claudio Di Scanno. Musiche di Michele Sambin. Con Pierangela Allegro, Susanna Costaglione, Michele Sambin, Patricia Zanco, Cinzia Zanellato, Flavia Bussolotto, Massimo

Balloni, Eriberito Rosano, Alejandra Quintero. Coprod. Tam Teatromusica, Drammateatro.

È strano farsi raccontare la storia di Medea da un giovane cubano, che la ritrae come una strega da postriboli, vittima dei consigli di un pedagogo-clown e di una governante-geisha. Ancora più strano vederla agire in un cantiere (il teatro di Popoli attualmente in ristrutturazione), fra cumuli di sabbia e griglie di tubi innocenti, vestita di manti di caproni mentre si dondola dal tetto di una plancia di legno tarlato, fra cariole incrostate e vecchi secchielli da muratore. La stranezza della storia ha sedotto il Drammateatro e il Tam Teatro musica che ha costruito un percorso musicale dolce e seducente, contrappuntando la dura realtà ritratta con voci flautate e magiche. Ileana Orsini

OTTAVIA, UNA TRAGEDIA ROMANA, libera traduzione e adattamento di Pina Catanzariti. Regia di Marcello Cava. Scene di Francesco Ghisu. Costumi di Giacomo Ponzio. Musiche originali (eseguite dal vivo) degli Zu. Con Maria Palato, Galliano Mariani, Gabriele Parrillo, Antonio

Pierfederici, Pietro Faiella, Barbara Valmorin, Lilliana Massari. Prod. Progetto Ambra in collaborazione con il Centro Teatro Ateneo dell'Università di Roma "La Sapienza".

La terza e ultima fase del Progetto Ambra quest'anno porta in scena, in prima assoluta, *Octavia*, una fosca tragedia sulla dinastia giulio-claudia, attribuita a Seneca. L'opera narra, in cadenze da *fabliau* un po' kitsch le nefandezze familiari neroniane, il matricidio di Agrippina - la misurata Barbara Valmorin, lemure colpevolizzante che ritorna dopo il suo assassinio sulla scena - il ripudio della legittima moglie Ottavia (una bravissima Maria Paiato), la tresca con Poppea (la provocante Lilliana Massari) e il progettato incendio di Roma: auspice un sentenzioso Seneca (Antonio Pierfederici) lector filologico (e filosofico) che dilaga su una scena nuda in cui troneggia un grande letto. Un coro, per l'occasione solitariamente impersonato da Gabriele Parrillo, insieme a un commento musicale martellante e pervasivo scandiscono le scene. E proprio quest'ultima scelta della regia ha conferito all'operazione - che si avvale anche degli scintillanti e provocatori costumi di Giacomo Ponzio - suggestioni antropologiche

da piena decadenza, un occhio ai tacchi verdi di un Nerone ben tratteggiato da Pietro Faiella, uno all'androgina *nutrix* di Galliano Mariani, e uno sguardo infine alle atmosfere barocche del *Satyricon* felliniano. Uno spettacolo insolito: complesso, intrigante, ricco di spunti. Marco Brogi

PLANGA LA TERRA, PLANGA LO MARE, silloge di laudi drammatiche del XIII e XIV secolo scelte da Marco Brogi, anche regista. Costumi di Liria Aprosio e Anna Frione. Luci di Angelo Giglia. Con Elena Abate, Lorena Andruet, Liria Aprosio, Viviana Barbaro, Consuelo Benedetti, Manuela Cafì, Samuela Calì, Lorenzo Carlo, Fausto D'Aloisio, Cesare De Lorenzis, Marianna Drioli, Anselmo Farisano, Angelo Giglia, Alessandro Gugliuzza, Massimo Lupo, Max Mao, Mario Mazza, Gaia Mazzon, Viviana Meloni, Daniela Paolini, Fabiana Ragno, Vincenzo Russo, Cristiana Sapia, Raffaella Velli, Florinda Ventrella. Prod. compagnia della scuola di Teatro "Carlo Dapporto" di Sanremo.

Tempo di nuovi debutti per la compagnia della scuola "Carlo Dapporto" di Sanremo, diretta da Pino Riotta: con uno spettacolo di grande impegno testuale e recitativo *Planga la terra, planga lo mare*, una silloge di laudi sacre drammatiche del XIII e XIV secolo che Marco Brogi, autore anche di una regia sobria ed evocativa, ha collazionato da varie fonti, in primis i trecenteschi laudari perugino e urbinati. Reduce dai successi estivi dello scorso Festival di Borgo Veruzzi - dove ha trovato posto entro la splendida cornice della Fossa del Lupo e della Chiesa di San Martino e di Santa Maddalena - il lavoro approda così alla circuitazione nelle chiese liguri.

Il "Contrasto tra il *pauper* e il *dives*", nodo centrale di una scena medievale dibattuta tra *pietas* religiosa e fermenti classisti, il *Detto del gatto lupesco*, moraleggiante bestiario duecentesco, e il celeberrimo *Pianto della Madonna* di Iacopone da Todi, hanno dunque interessato e commosso il folto pubblico presente, complici i bei costumi di Liria Aprosio e la recitazione intensa dei numerosi interpreti della compagnia della scuola di Teatro "Carlo Dapporto", generosi e concentrati nel misurarsi con testi linguisticamente e drammaticamente non facili. Per un prodotto finale di ottimo livello e di grande impatto emotivo e spettacolare. S.B.

TI AMO MARIAI, di Giuseppe Manfredi. Regia di Walter Manfrè. Scene di Ferruccio Bigli. Con Flavio Bonacci e Gianna Breil. Prod. Q. P. Teatro Libero, Milano.

Più che una commedia d'amore *Ti amo Maria!* è una commedia sull'amore incentrata sul cervelotico ritorno di fiamma di un jazzista cinquantenne che dieci anni dopo la definitiva rottura del suo rapporto con la ben più giovane Maria, pretende di riallacciare la relazione con "la donna della sua vita". L'ingegnosa architettura drammaturgica cui è ricorso nella circostanza uno dei più significativi autori della *nouvelle vague* italiana ha le sue fondamenta nella scelta provocatoria di ambientare l'incontro-scontro della coppia sul pianerottolo di un anonimo casamento piccolo-borghese con ascensore centrale e scale ai lati. Tenuto a battesimo nove anni orsono al fiorentino Teatro della Compagnia da Carlo Delle Piane e da Anna Bonaiuto con la regia di Marco Sciaccaluga, il dramma di Manfredi è stato riproposto dal regista Walter Manfrè nell'ancor più consona cornice claustrofobica del milanese Teatro Libero installato ai piani superiori di un condominio. La piena rispondenza ambientale ha paradossalmente aggiunto valenza metaforica al disperato tentativo del cinquantenne Sandro di riguadagnare l'ultima spiaggia del suo convulso itinerario esistenziale. La penetrante regia di Manfrè ha scavato in profondità nel magma della contorta personalità del "pentito d'amore" e nelle reazioni emotive dell'ex amante, conservando incalzante ritmo all'alluvione di parole che fa da schermo alla solitudine dell'uomo e alle incertezze della donna. Più ancora della camale fragilità che Gianna Breil presta alle iniziali ripulse e alla progressiva resa della sconcertata Maria, s'impongono le smanie e i furori, le frustrazioni e gli abbandoni con cui Flavio Bonacci s'immedesima nella sconfitta senza possibile riscatto di un vinto che pone fine ai suoi giorni proprio quando Maria sta per cedere ai suoi disperati richiami. Gastone Geron

TURANDOT, di Claudio Casadio e Gianpiero Pizzol. Regia di Claudio Casadio. Scene di Francesco Bocchini. Musiche di Andrea Alessi eseguite da Gianni Perinelli, Andrea Alessi, Simone Zanchini, Andrea Angelini. Con Tunde Szalontay, Roberto Di Camillo, Daniela Piccari, Claudio Casadio. Prod.

Accademia Perduta/Romagna Teatri. Colpi di Scena.

Accademia Perduta ha sempre avuto come cifra stilistica la capacità di mettere in gioco, in forma ilare e creativa molti linguaggi teatrali. Anche in anni che chiedevano produzioni più frantumate, d'intimo pensiero, originali a tutti i costi, questa compagnia della Romagna mostrava concretamente, con l'entusiasmo vivo e partecipato del pubblico, la possibilità e la necessità di creare spettacoli di Teatro Ragazzi con un forte legame con la tradizione. Una scelta artistica che, pur spaziando successivamente su più fronti, è stata saggiamente conservata negli anni.

E *Turandot*, che Accademia Perduta/Romagna Teatri ha presentato nell'ambito di Colpi di Scena, al Teatro Rossini di Lugo, è davvero un bell'esempio di questa intelligente, motivata fedeltà alle origini. Quattro musicisti che suonano dal vivo, quattro attori, musiche originali, un movimento spettacolare che ha provocato, in più occasioni, applausi a scena aperta. La fiaba di sapore orientale evoca, per brevi tratti, l'atmosfera della Romagna con grande divertimento degli spettatori. Bravi Ping (Daniela Piccari) e Pong (Claudio Casadio, che oltre a firmare la regia è anche autore del testo insieme a Gianpiero Pizzol) che narrano, commentano l'azione ma ne sono anche protagonisti. Il racconto è noto. *Turandot* teme a tal punto il matrimonio che con i suoi indovinelli fa in modo che venga tagliata la testa a molti pretendenti. Diapositive con disegni orientali, scritte, sfondi che sanno anche rendersi trasparenti movimentano la scena. Un letto girevole, posto verticalmente mostra, uno opposto all'altro, Calaf e Turandot che domano: Ping e Pong leggeranno gli indovinelli al giovane che riposa, il quale, nel sonno, darà le giuste risposte, ripetute quindi nella sfida pubblica. L'inconscio è più acuto della ragione? Cresce l'ombra dell'inquieto Turandot che, pur turbata da Calaf, si oppone alle nozze. «Calaf è morto!» viene detto a Turandot, che conoscerà finalmente le lacrime e i suoi desideri di donna. Il gioco di Ping e Pong viene svelato e dall'imponente abito da sposa uscirà una Turandot pronta a seguire con dolcezza il suo uomo. Valeria Ottolenghi

DECALOGO I, di Krzysztof Kieslowski e Krzysztof Piesiewicz. Adattamento teatrale di Agnieszka Lipiec Wroblewska. Regia di Lefizia Quintavalla e Agnieszka Lipiec Wroblewska. Scene di Lucio Diana. Costumi di Adriana Rocchi. Luci

di Lucio Diana. Con Franco Palmieri, Biagio Palmieri, Renata Palmieri, Andrea Soffiantini, Fatima Martins, Giovanni Assorati, Manila Rossi, Sergio Cangini. Prod. Teatro dell'Arca. MittelFest (UD).

STUDIO PER DECALOGO IV, di Krzysztof Kieslowski e Krzysztof Piesiewicz. Adattamento teatrale di Agnieszka Lipiec Wroblewska. Regia di Tadeusz Bradecki e Agnieszka Lipiec Wroblewska. Scene e costumi di Annelisa Zaccheria. Con Stefano Braschi e Ilaria Di Luca. Prod. Teatro dell'Arca. MittelFest (UD).

L'ambizioso progetto del Teatro dell'Arca di completare entro il 2000 la trasposizione scenica dei dieci episodi del *Decalogo*, colossale opera cinematografica del polacco Kieslowski scomparso appena due anni fa, ha dato i suoi primi risultati a MittelFest. Vi sono stati presentati *Decalogo I* con la regia di Letizia Quintavalla e uno *Studio per Decalogo IV*, con la regia di Tadeusz Bradecki, direttore dello Stary Teatr di Cracovia e attore in varie opere di Kieslowski. Entrambe le realizzazioni ricreano perfettamente l'atmosfera del film (atmosfera più congeniale a Bradecki per condivisione con il cineasta di latitudine ed esperienza di lavoro): l'incombere dell'ignoto, il senso di precarietà, la sintesi emotiva, l'implosione dei sentimenti che trattiene e castiga ogni coloritura che passi per superflua, per rendere amplificata e pesante una parola scama.

La sostanziale fedeltà ai film pone dei quesiti sullo scopo di un'operazione che non produce una reale elaborazione artistica quanto piuttosto una mera traduzione in un diverso codice comunicativo, una trascrizione che certo non si può non riconoscere ben riuscita per la corrente di innegabile emozione che passa da palco a platea. Ma essendo facilmente accessibili le fonti originarie d'ispirazione, a che pro recarsi a teatro per assaporare un surrogato? Più soddisfazione per chi la sfida l'ha colta e superata, che per chi ne fruisce. In occasione del Giubileo, essere pronti con un *Decalogo* formato teatrale sulle norme fondanti della religione cattolica, i Dieci Comandamenti, sebbene nell'ottica libera e universale di Kieslowski e del suo sceneggiatore Piesiewicz, sembra, soprattutto, un'opportunità contingente. *Anna Ceravolo*

AGNESE DI DIO, di John Pielmeier. Traduzione di Flavia Tolnay. Regia e

ideazione scenica di Giovanni Lombardo Radice. Costumi di Sabrina Chiocchio. Luci di Marco Palmieri. Brani liturgici cantati da Patrizia Polia. Con Giuliana Lojodice, Sabina Vannucchi, Marta Richeldi. Prod. Società per Attori & S.C.A. Produzioni - XXXII Festival Teatrale di Borgo Verezzi.

La felice realizzazione scenica di *Agnese di Dio*, commedia che proviene dal teatro contemporaneo angloamericano e che indaga con attenta e delicata perspicacia psicologica sulla storia di tre donne, mi sembra un fatto molto importante. John Pielmeier, autore teatrale americano di successo e per necessità anche di sceneggiati e soap-opera televisivi, ha senza dubbio scritto nel 1978, prendendo spunto da un fatto di cronaca del tempo («suora uccide bambino», recitava l'articolo di giornale cui si è ispirato), un copione perfetto nelle scansioni drammaturgiche, nell'evoluzione dei personaggi e nei toni di tensione ed attesa investigativa. *Agnese di Dio*, rappresentata in molti paesi e divenuta celebre nella versione cinematografica con Jane Fonda, Ann Bancroft e Meg Tilly per la regia di Norman Jewison, giunge per la prima volta in Italia con un cast di attrici, Giuliana Lojodice, Sabina Vannucchi e Marta Richeldi rispettivamente impegnate nei ruoli di madre superiora, psichiatra e Agnese, suora novizia. Il sipario si apre su una scena raccolta e disadorna dove incombe un crocefisso gigante a suggerire il contesto claustrofobico della clausura e il clima di mistero e astrazione dal reale in cui la vicenda si confonde. La psichiatra è lei, chiamata dal tribunale a indagare sulla tragedia dell'angelica Agnese, che all'insaputa del convento ha generato, partorito e forse ucciso un bimbo. La pièce entusiasma e coinvolge lo spettatore al di là della storia avvincente e al di là dei quesiti spirituali e razionalistici, del contrasto tra fede e ragione, che suscita. Questo accade perché autore, regista e interpreti riescono a leggere nel cuore delle tre protagoniste, spogliandole dell'abito convenzionale che indossano e lasciando trasparire le loro complesse, e solo in apparenza rispettivamente diverse, identità femminili. Non solo si raggiungono livelli di indagine psicoanalitica, ma si supera il ghetizzante rischio di parlare al femminile del femminile solo a donne. *Nicoletta Campanella*

RECITA DELL'ATTORE VECCHIATTO NEL TEATRO DI RIO SALICETO, di Gianni Celati. Regia di Michela Zaccaria. Costumi di Nanà Cecchi. Suono di

Hubert Westkemper. Luci di Franco Nuzzo. Con Mario Scaccia, Marisa Belli. Prod. Apas Produzioni - Teatro Stabile del Veneto.

La regia di Michela Zaccaria, l'interpretazione di Mario Scaccia e il testo teatrale del narratore italiano Gianni Celati sono gli elementi da cui partire per una riflessione su *Recita dell'attore Vecchiatto nel Teatro di Rio Saliceto*. Il testo di Celati, atto unico lineare nel dispiegarsi dell'azione, ha in sé elementi teatrali stimolanti che la Zaccaria s'è lasciata sfuggire.

Lavorando sul motivo della vecchiaia - triste età della nostalgia e dell'emarginazione sociale ed artistica e allusione metaforica alla crisi del teatro di parola poetica - s'è allontanata dalla possibilità d'un approccio poliedrico e alla commedia e al personaggio Vecchiatto. Dall'ampia scena spoglia e grigia su cui scorrono le voci dei due attori emerge una recita statica. Peccato non avere utilizzato lo stimolo - non irrilevante - della vita avventurosa di Attilio Vecchiatto, persona tanto singolare da essere ritenuta leggendaria. Se la regista ha voluto omaggiare l'idea teatrale del celebre attore veneto, famoso a livello internazionale per i suoi adattamenti shakespeariani, convito assertore della necessità di immaginare una rappresentazione attraverso le parole anziché vederla in scena, non ha premiato il testo di Celati. Ricostruendo l'ultima recita e l'unica nel nostro paese di Vecchiatto e di sua moglie Carlotta, al loro rientro in Italia nel 1988, nel piccolo teatro di Rio Saliceto in provincia di Reggio Emilia, lo scrittore ne ha reso nota l'esistenza al pubblico italiano. *Nicoletta Campanella*

COLPEVOLI, di Alessandro Varani. Regia di Alessandro Varani. Scene di Massimiliano Nocente. Costumi di Lucia Giovenali. Musiche e disegno luci di Luca Febbraro. Con Ennio Coltorti, Patrizia Bettini, Silvia Irene Lippi. Prod. Beat '72 e Menis.

Sembra abbia assunto i contorni dell'indagine introspettiva la linea di ricerca perseguita con impegno dal giovane autore romano Alessandro Varani.

Dal suo ultimo spettacolo *Colpevoli* (testo finalista del Premio Fondi La Pastora 1997) emergono chiari i motivi d'indagine in precedenza scelti ed ora riproposti con coraggiosa determinazione. Se la classificazione di Varani come

autore *pulp*, appartenente alla *new wave* drammaturgica inglese dei nuovi arrabbiati, definiva solo in superficie il suo lavoro, ora alla luce dei risultati raggiunti quella classificazione sembra più che mai riduttiva. Infatti, la crudezza del linguaggio e l'allusione a fatti truculenti sono lo strumento espressivo, e mai ostentato, del mondo interiore complesso, sino al patologico, dei protagonisti delle sue storie. Ed è proprio quest'ultimo a balzare crudo in primo piano. Partendo da un episodio di cronaca nera, un incidente stradale destinato a destabilizzare l'esistenza fisica e psichica di due sorelle, l'autore, come altre volte in passato, conduce con perizia e senso di verità un'analisi su figure femminili malate. Ne ripercorre a ritroso la vita, ricostruendo l'origine delle loro turbe e dei loro inquietanti comportamenti contraddittori. Ma alla luce piena non si arriva mai e si assiste al continuo insinuarsi di nuove ombre, fantasmi interiori. Materializzati questi ultimi nell'unica figura maschile dello spettacolo, diabolica presenza e assenza, vittima e carnefice, la cui viscosa ambiguità è ben interpretata da Ennio Coltorti. Apprezzabile in Patrizia Bettini, nel ruolo d'una paraplegica, il rigore unito all'estrema partecipazione emotiva. Essenziale la linea registica, con trovate ad effetto cinematografico, e forse ancora in fase di studio del testo. Nicoletta Campanella

ECCO LA PROVA, di Giorgio Prosperi. Regia di Andrea Buscemi. Con Andrea Buscemi, Gianni Pellegrino, Mario Prosperi, Paola Lorenzoni, Cristiano Millifello, Fiorenzo Fraccascia. Prod. Associazione Drama Studio per Giorgio Prosperi.

Tra i piccoli e i grandi eventi teatrali dell'autunno capitolino si annovera la messa in scena di due testi - *Ecco la prova* e *Vendetta trasversale* - del noto critico e drammaturgo romano Giorgio Prosperi, a circa due anni dalla sua morte. L'iniziativa affianca il convegno di studi sull'autore e sulla recente crisi della critica Teatrale. *Ecco la prova* è un atto unico scritto nel '63 e presentato in quegli stessi anni Sessanta al Teatro dei Dioscuri. È una farsa, una satira feroce sulla società democristiana del tempo, ritratta senza veli nelle consuetudini di corruzione e di clientelismo. L'azione si svolge in un'aula di tribunale dove sfilano vari tipi di quell'ambiente. Rapportando la situazione ad

oggi si scopre come nulla sia cambiato, e come risulti nuovo, più che attuale, il linguaggio drammaturgico di Prosperi. Prediligendo la forma leggera (punto d'approdo della lettura ironica della realtà) l'autore mette alla prova la sua abilità inventiva. Ne risulta un fascinoso, esilarante capolavoro di allusioni e doppi sensi da cui trarre un inventario di nomi e personaggi. Andrea Buscemi esalta le più o meno intrinseche qualità testuali, muovendosi con disinvoltura nel "genere". Spigliati e divertenti gli attori. Nicoletta Campanella

GLI INDIFFERENTI, dal romanzo di Alberto Moravia. Riduzione di Alberto Moravia e Luigi Squarzina. Regia di Claudio Beccari. Scene di Romeo Liccardo. Costumi di Angelo Poli. Musiche originali di Danilo Lorenzini. Con Marco Balbi, Alessandro Conte, Adriana De Guillmi, Marisa Della Pasqua, Valeria Falcinelli. Prod. Compagnia Teatro Filodrammatici, Milano.

Forse, ridurre per le scene uno dei più bei romanzi di questo secolo sarebbe stata impresa disperata, se non vi avesse già pensato, a suo tempo, l'autore con la collaborazione di un drammaturgo-regista di indubbio valore quale è Luigi Squarzina. Claudio Beccari, che firma la regia dello spettacolo milanese, non si avvale fedelmente della trascrizione teatrale de *Gli indifferenti* datata 1947, ma — oltre ad operare dei tagli — la integra a suo piacere con brani descrittivi che hanno il preciso scopo di rendere palesi i pensieri dei personaggi, quasi sempre in contrasto con le loro parole. Il risultato ottenuto è, però, un testo ibrido che non appartiene né al teatro, né alla narrativa. Peccato, perché lo spettacolo è, complessivamente, ben fatto e godibile, grazie, anche, alla recitazione affiatata, composta ed elegante della compagnia. Va segnalata, fra tutte, la prova interessante e convincente del giovane Alessandro Conte nel ruolo di Michele. Danilo Ruocco

KARAMAZOV FRAMMENTI, di F. Dostoevskij. Adattamento e regia di



Carlo Girardo. Costumi di Gabriella Turolla. Disegno luci di Francesco Dell'Elba. Con Paola Corti, Paolo Gianotti, Carlo Girardo, Marco Foretler, Erminio Simoni. Voce narrante Monica Fantini. Prod. La Cattiva Compagnia.

Una nuova compagnia sceglie di far coincidere la propria nascita con l'adattamento di due dei sipari più intensi del complesso romanzo di Dostoevskij, entrambi contraddistinti dall'ancestrale interrogarsi dell'uomo sulla natura di Dio e sull'arcano del suo operare: un domandare in fondo vano, poiché incapace di giungere ad una qualunque immobile certezza. Se il primo atto, *La leggenda dell'Inquisitore*, vuol essere un'accusa all'ipocrisia della Chiesa e, più drammaticamente, un tentativo di spiegare la coesistenza di Dio e del male, il secondo, *Grusenska*, propone l'incalzante interrogatorio della donna, resa forte dalla speranza nel valore salvifico dell'amore. Lo spessore filosofico e l'osticità dei temi affrontati non trascinano verso un oscuro intellettualismo la messinscena che, al contrario, risulta piana e semplice, fino ad apparire quasi incolore. Lo spettacolo, frutto della lodevole e coraggiosa volontà di contrapporsi ad un teatro di sperimentazione eccessivamente compiaciuto dei suoi giochi formali, esaltando la parola drammaturgica e la camalità del personaggio, si avvale, purtroppo, di una regia ancora didascalica e di attori a tratti impacciati. La scelta non scontata di confrontarsi con Dostoevskij e con una idea di teatro piuttosto diffusa, al fine anche di ripristinare la necessaria complicità con il pubblico, avrebbe richiesto, da una compagnia che si definisce "cattiva", una minore timidezza. Laura Bevione

RIMMEL, di Jacques Serena. Regia di Joel Joanneau. Con Oceane Mozas. Prod. Théâtre de Sartrouville - Teatro di Strasburgo.

Una ragazza sola sulla scena, sul palco nudo, sull'orlo o dentro i bordi di un piccolo rettangolo disegnato in maniera netta e precisa dalle luci. Elle, Lei, questo è il suo nome, per circa un'ora, sta davanti a noi a raccontare; l'attrice - una bella scoperta - è la giovane e convincente Oceane Mozas. Il regista di *Rimmel*, Joel Jouanneau, è stato attratto - crediamo - dalla particolare scrittura del monologo di Serena: il lin-

guaggio è come aggredito, con piglio moderno e insolito, fino all'approdo ad una lingua teatrale cadenzata, frantumata, molto "parlata", al limite, talora, del gergo; ritmata, ma anche volutamente ripetitiva, involuta - a tratti - nel seguire i pensieri, lo smarrimento, le piccole e grandi ossessioni della ragazza che parla. Lei è una insonne, che ascoltiamo in una notte d'estate, dalle quattro alle sette del mattino; racconta, si ostina a ricordare, a rimuginare, a lamentare l'assenza, la sparizione, la mancata comunicazione con un Lui che è il riferimento costante di questo monologo che diventa quasi un dialogo; un colloquio con un interlocutore inesistente, con chi non c'è, è distante e lontano, indifferente. È una sorta di delirio, questo di Elle, garbato, confidenziale, composto, almeno nello spettacolo di Jouanneau; solo nel finale sfocia nel dolore più grande ed intenso, in un disperato e irrimediabile sprofondare in sé stessi. La Mozas sembra - all'inizio - compiacersi di giocare su di un tono vocale delizioso, da adolescente, da ragazzina un po' ribelle, che ben si accoppia con il suo musetto - francesissimo - atteggiato in smorfia; poi, però, scava sempre di più nei suoi davvero rispettabili mezzi di attrice, rivelando la padronanza di nuove, insospettite possibilità espressive. Intanto, Jouanneau va a cercare, in maniera più o meno legittima, in questo delirio giovanile e giovanilistico, richiami ai grandi monologhi beckettiani, alle atmosfere e alla teatralità di pezzi come *Non-fo* o *Passi*. *Francesco Tei*

OPERA IN PROSPETTIVA, di Gianfranco Pedullà, anche regista. Scene di Lorenzo Pazzagli. Costumi di Silvia Palmerani e Kim Gyong Inn. Musiche originali di Jonathan Faralli. Con Kassim Bayatty, Giusi Merli, Mario Gallo, Gila Manetti, Elisa Consagra, Francesco Manetti, Riccardo Valeriani, Samuele Boncompagni, Gianfranco Pedullà e il piccolo Cosmo Manetti. Voce fuori campo di Paolo Santangelo. Prod. Mascarà Teatro Popolare d'Arte - Comune di Arezzo - Provincia di Arezzo.

Uno spettacolo teatrale dedicato a Piero della Francesca: la forma, la visualità, il rapporto con lo spazio del pittore del Quattrocento, il suo umanesimo, la tensione interiore ed estatica che è padrona dei suoi personaggi diventano idea morale e di poesia, evocazione fantastica, spiritualità laica ai limiti - però - di un'astrazione tanto sacrale da assumere risvolti mistici. In questo

spettacolo dove la parola ha poco spazio (e gli interventi recitati dell'autore e regista non sono certo i momenti più riusciti) il Teatro Popolare d'Arte toma a un linguaggio soprattutto visivo e di ricerca dove già in passato ha ottenuto originali risultati. *Opera in prospettiva* è un esempio di teatro intellettuale, eppure capace di fornire emozioni immediate e intense, e perfino di commuovere. Ecco prendere forma nello spazio scenico il *Battesimo di Cristo*, la *Madonna del Parto*, *La flagellazione di Cristo*, la *Risurrezione dal sepolcro*, il *Sogno di Costantino* e altri capolavori di Piero della Francesca: e non è un gioco di pura suggestione e di semplici "citazioni" figurative ma un magico resuscitare, di quell'arte, il nucleo misterioso, poetico, l'anima più profonda, forse la filosofia, sull'onda della coinvolgente e bellissima colonna sonora di Jonathan Faralli. Si finisce anche per ripercorrere la vicenda di Cristo in tutta la sua ricchezza, e la religiosità evangelica dell'Occidente si incontra e si sposa con il misticismo dell'Oriente grazie all'azione del danzatore e attore iracheno Kassim Bajatty. Particolarmente forte la presenza scenica degli attori, quasi tutti giovani: un elemento essenziale in uno spettacolo come questo. *Francesco Tei*

MI PENTO CON TUTTO IL CUORE, di Enrico Vaime. Regia di Attilio Corsini. Scene di Alessandro Chilli. Musiche di Gaetano Marzocchetti. Con Massimo Wertmüller, Giulio Farnese, Patrizia Loreti, Vittoria Piancastelli, Maria Teresa Pintos, Carla Ortenzi. Prod. TEE Teatro Stabile delle Marche - Teatro Vittoria di Roma.

L'ultima fatica di Enrico Vaime è una commedia sugli anni Novanta, ironica e garbata come il suo autore. Il protagonista è Giulio, un quarantenne che dalla grande città toma nella nativa provincia per celebrare il funerale della madre. Giulio vive a Roma, dove fa l'autore di testi per lo spettacolo, ma è originario di Perugia: Vaime, insomma, introduce nel suo personaggio una nota autobiografica. Il protagonista è ancora giovane e vive quell'età nella quale crollano le certezze ed il dubbio domina insieme al disincanto per le idee degli uomini. I valori, essenzialmente e radicalmente laici, invece, restano. L'azione si svolge in una chiesa, dove Giulio coinvolge nei suoi ragionamenti il prete che li opera e che si immedesima completamente nelle vicende del suo interlocutore, finalmente libero dall'assillo delle vecchine bigotte che popolano la sua parrocchia. Attraverso una

serie di flashback vengono evocati sulla scena gli incontri e le situazioni di una vita: la madre, l'ex moglie, le speranze e le illusioni, i tanti fallimenti ed i pochi successi. La storia comune di una generazione viene restituita attraverso la leggerezza intelligente e la pungente ironia dei toni. Massimo Wertmüller dà al suo personaggio i giusti accenti di chi nella vita ne ha viste tante. Giulio Farnese è invece il prete ideale, quello che sa stare al mondo e che tutti vorremmo incontrare dietro un confessionale. L'equilibrio divertito nel tratteggio delle figure femminili, infine, è la testimonianza ulteriore della felice direzione di Attilio Corsini. *Pierfrancesco Giannangeli*

IL MARINAIO, di Fernando Pessoa. Traduzione di Antonio Tabucchi. Regia di Francois Kahn. Scene di Lisa Rouillard. Costumi di Valeria Ferremi. Luci di Luigi Mattiazzi. Con Anna Maria Gherardi, Giovanna Magliana, Anna Zenour. Prod. Centro Teatrale Bresciano.

Sono le Moire, figlie di Zeus, le romane Parche? Sono ombre dell'illusione, le nostre voci? La veglia di tre donne in bianco, che solo con la luce del giorno travestiranno di rosso la loro diafana essenza per poi scomparire come fantasmi, accanto ad una morta che già sembra statua classica sopra un sarcofago, riporta agli interrogativi ancestrali sul senso del vivere, sui destini dell'uomo, sull'antitesi realtà finzione, su un sogno nel quale è inghiottito pure il sognatore.

Fernando Pessoa nel suo *Il marinaio*, pubblicato nel 1915, mette in pratica i dettami dell'avanguardia "anti-dramma borghese" sul teatro statico «dove le figure non solo non agiscono, perché non si spostano né dialogano sul loro spostarsi, ma neppure hanno sensi capaci di produrre un'azione». Il suo testo è poesia, rivelazione dell'anima, e così rimane nella lettura colta di Kahn che non sa, o filologicamente non vuole, aggiungere emozioni teatrali. Quadri da pittura metafisica, punteggiati da accenni di realismo magico, colloquiano col simbolismo letterario in quest'operazione di teatro dentro il teatro realizzata attraverso una serie di suggestioni visive da diapositiva, senza però arrivare ad un'atmosfera da palcoscenico che catturi e coinvolga nel gioco lo spettatore o la sua



A pag. 84, i tre protagonisti di *Colpevoli* di Alessandro Vancori; in questa pag., una scena di *Ecco la prova* di Giorgio Prosperi (foto: Federico Riva).

mente. Nella scena buia si illuminano solamente le persone, mentre tutto attorno risuonano solo le loro parole «che sembrano persona». Gli spunti realistici si slabbrano e si sciogliono nell'evanescenza asciugata del momento che non ha tempo e luogo, esaltata dal carattere corale della recitazione che, pur diversamente cadenzata dalle brave interpreti, si compone in un discorrere uno e trino, non unico ma universale. Resta la sensazione, insinuata dal poeta stesso di un dramma radiofonico, evocativo sulla fonda di pensieri e suoni. *Magda Biglia*

I RIFIUTI, LA CITTÀ E LA MORTE, di Rainer Werner Fassbinder. Regia di Ferdinando Bruni ed Elio De Capitani. Scene di Carlo Sala. Con Elena Russo, Cristina Crippa, Tatiana Winteler, Laura Ferrari, Margareta von Kraus, Elena Callegari, Giorgio Monte, Fabiano Fantini, Ferdinando Bruni, Massimo Giovana, Orazio Donati, Cristian Giammarini, Luciano Scarpa, Giancarlo Previali, Alessandro Quattro, Luca Toracca, Corinna Agustoni. Prod. Teatridithalia.

Il coraggio di una scenografia dal forte impatto emotivo - carrelli mobili che scorrono in una mistura di sangue e fogna - rilancia il testo "maledetto" di Fassbinder, placando la polemica che lo ha perseguitato fin dai primi tentativi di messa in scena in Germania. L'attenzione è puntata sulla Francoforte degli anni '50, in un'epoca di ricostruzione, ma ancora di grande sofferenza e di degrado sociale. Fame e freddo ci immergono in uno scenario abitato da protettori, prostitute e dai loro clienti, tra i quali spicca A., un ricco ebreo che approfitta del suo ruolo di "intoccabile", in quanto vittima dello sterminio nazista, per trafficare nel settore edilizio. Il suo riscatto sociale, tuttavia, si realizza completamente solo quando intreccia una relazione con una prostituta, di nome Roma, figlia di un'ex autorità nazista responsabile dell'uccisione dei suoi genitori. Attraverso il sacrificio di Roma si compie la vendetta di A.: sradicata dal suo mondo, è la giovane stessa a supplicarlo di ucciderla. Ma la verità viene soffocata dalle autorità, e la colpa dell'omicidio ricade sul suo violento protettore, Franz, linciato e crocifisso dalla folla. Sulla vicenda domina un olocausto di dolore: Roma, vittima sacrificale dell'intera città; Franz, capro

espiatorio della losca vicenda, la cui morte ricorda il sacrificio di Cristo; infine A., che si trasforma da vittima in carnefice. L'antisemitismo c'è, anche se mascherato, perché fa parte della realtà: questa è la denuncia "scomoda" di Fassbinder, letta nella figura del padre di Roma, costretto a lavorare come travestito in un locale notturno. Ma il vero pericolo, secondo l'autore, sta soprattutto nel rovesciamento dell'antisemitismo: l'aura di permissivismo che aleggia intorno agli ebrei rischia di generare altro antisemitismo. Fassbinder rompe questo silenzio perché la parola, di freudiana memoria, è l'antidoto migliore per liberare i sentimenti repressi. Tra questi, l'amore è il primo a soccombere perché «chi ama ha già perso i suoi diritti». L'amore «è lo strumento migliore, più insidioso ed efficace di oppressione sociale», che svela i meccanismi di dominio all'interno della società. Le critiche preoccupate di chiarire la dinamica dei rapporti in seno al popolo tedesco, non coglievano, accanto a questa, la dura lezione nichilista. Ma la regia ce la restituisce in tutta la sua crudeltà, uniformando la recitazione a uno stile espressionista. Le scene, scandite da sparsi tocchi di campana, sono annunciate da un'interessante Cristina Crippa, io narrante che annuncia le didascalie, mentre un inquietante personaggio che vive nelle fogne sposta i carrelli e permette simbolici cambi di scena. *Maria Chiara Italia*

UNA BURLA RIUSCITA, di Tullio Kezich da Italo Svevo. Regia di Egisto Marcucci. Scene e costumi di Graziano Gregori. Musiche di Franco Piersanti. Ombre realizzate dall'associazione teatrale L'asina sull'isola. Con Marcello Bartoli, Dario Cantarelli, Gino Paccagnella, Marco Morellini, Ottavio Courir. Prod. Compagnia I fratelli.

Un'aquila incombe su una città: porterà uno scrittore dal silenzio alla celebrità, e darà Trieste al tricolore. In una scenografia classica di pochi elementi e di ombre proiettate su fondale nero, la vicenda di un mai famoso scrittore e di una città liberata. Toni un po' pacati e forse già sentiti, per raccontare una favola con dubbioso lieto fine. Tullio Kezich dice di aver immesso anche la sua autobiografia nel testo di

Svevo: «una vicenda immaginaria ma di sentimenti». Amore fraterno, sì, timida ambizione, spirito burlesco. Accennati, inframmezzati da musiche originali e intriganti incursioni di ombre di aquile e passerotti: i soggetti dello scrittore Mario Samigli, non più improntato a scrivere romanzi, ma favole brevi antropomorfe. Timide anche loro per non offendere il potere costituito, ma create con costanza. Un romanzo non nel cassetto ma nella cantina, realizzato a proprie spese e amato solo dal fratello malato per riuscire ad addormentarsi. Realizzare la burla di un finto acquirente per il libro è d'obbligo per il commesso viaggiatore Enrico Gaia. Kezich che ha rivisitato il testo sveviano ne fa una trasposizione teatrale classica, dopo che *Una burla riuscita* era già stata nel '62 in Tv con Romolo Valli e poi ancora con Giuseppe Pambieri. Si sente forse in questo spettacolo la nostalgia dell'intimità di Svevo e dell'arbitrio del lettore di dare voce propria all'ironia sottile dell'autore triestino. Un'interpretazione quella della compagnia I fratelli che entra nella dimensione dei personaggi scivolando in parte sull'intrigante incapacità di movimento delle figure inventate dallo stesso scrittore. Incapacità che sorprende alla fine di ogni sua narrazione: ogni debole riesce a volare sopra gli altri, così come il passero si nutre delle sue "porcheriole" per nobilitarle nel volo. Per questo da un finto assegno si riesce ad ottenere un'inaspettata somma in denaro, sporco forse, ma anche utile. L'aquila incombe sul passerotto ma non sempre riesce a mangiarlo: aquile nere volano su un sipario di tulle e passerotti ruotano in una giostra dispettosa di luci sfuggendo agli artigli: buona idea realizzata in sospeso per la libertà di immaginazione dello spettatore. *Laura Meini*

AMARSI A MORSI, di Francesca Mazzuccato. Regia di Sergio Maifredi. Scene di Emanuele Conte. Costumi di Guido Fiorato. Con Pietro Fabbri, Màrius Hernandez, Antonio Carli, Mario Marchi, Myria Selva, Aldo Ottobriano, Orlando Cinque, Giancarlo Ilari, Carla Pierolero, Marina Remi, Enrico Campanati. Prod. Teatro della Tosse.

Fedele alla trama shakespeariana, l'archetipo della storia degli amanti di Verona consente all'autrice sicurezza lungo la trama, innovando secondo un proprio linguaggio. Ambientata nell'attualità, mostra un regno in cui Romeo è appassionato di videogiochi e navigatore di Internet. La realtà virtuale a cui è assuefatto (magari con la complicità di droghe leggere) è di colpo soppiantata dall'incontro con Giulietta.

Da allora egli insegue la sola realtà ritenuta autentica, usando le avventurose tecniche moderne: baciare l'amata corrisponde a "cliccare" le sue labbra.

Così si dipanano le scene di rivalità e di passione, vissute da personaggi di una fiaba odierna, in cui emerge il contrasto tra le generazioni unito a un latente razzismo, per cui Mercuzio sconta la propria diversità di immigrato. I vecchi vestono costumi d'epoca; i ragazzi, abiti di un oggi straniato, ma riconoscibile nei tipi dell'iconografia metropolitana. Il palcoscenico è un'arena da circo coperta di ghiaia fine. Appare poi sul fondo l'ordine di palchi di un teatro all'italiana, da cui si affacciano Montecchi e Capuleti, spettatori.

Quasi per gioco scoppia il duello nell'arena, con la morte di Benvoglio e la vendetta immediata di Romeo. L'esilio comminato gli consente appena un tenero, straziante addio, nella notte d'amore consumata al centro della scena, al riparo di un semplice drappo. Lo spettacolo vive dell'aperta concatenazione delle scene, in una praticabilità totale dello spazio circolare.

Di poetica fattura il linguaggio, in rima baciata, addirittura, per i personaggi degli anziani. I giovani usano il frasario di una spiccata comunicazione, come sublimato però da un tocco di tenerezza del tempo andato; oppure di sensibilità pronunciata con sincerità inedita. I ragazzi di codesta Verona da Cdrom, insomma, sembrano pieni di buone intenzioni e sentimenti genuini, che cercano, malgrado le apparenze, d'essere apprezzati.

Cosa che fa il Frate, un Campanati trabocante di buon senso e bonomia. Aldo Ottobri conferisce a Romeo (gilet imbottito sul petto nudo) una smania congenita, un'immediatezza impulsiva, espressa ora da scatti, ora più controllata.

La prestazione di Marina Remi (Giulietta) si equilibra tra passione e decisione; figurina forte e delicata, in scarponcini e vestitino nero stretto a rete, strappato; occhi acuti, corpo acerbo; marionetta capace di inaudita autonomia. Carla Peirolero dà risalto formale borghese alla madre.

La Balia di Myria Selva invece è in tutto solidale con la precoce beniamina. I due capifamiglia rivali subiscono il cambiamento dei figli maturati attraverso la violenza, pronti a ripetere purtroppo evitabili errori. Lo spettacolo sceglie sia la cifra del gioco del teatro sia l'insisto parallelo fra mondo virtuale e regno affettuosamente onirico, in cui i protagonisti entrano tuttavia per compiere il loro destino di morte, desunto dalla stessa condizione umana.

L'ecatombe finale è inserita nella proiezione del film *Romeo e Giulietta* di Zeffirelli, quasi a contrappunto ironico fra la storia arcinota e l'attualità dei riferimenti. La compagnia in parte rinnovata (con Giancarlo Ilari e Marina Remi) offre una continuità di affiatamento e di sperimentazione di nuovi climi, coinvolgenti e francamente divertenti. *Gianni Poli*

DEMONI, di Lars Norén. Traduzione di Annuska Palme Sanavio. Regia di Franco Ricordi. Scene e costumi di Ettore Guerrieri. Con Franco Ricordi, Franca D'Amato, Beatrice Palme, Giancarlo Ratti. Prod. Compagnia Teatro Drammatico.

Nell'ambiente, disordinato e anche un po' cupo, di un interno borghese vagamente contestatario, i due personaggi in scena, un uomo e una donna ancora giovani, incrociano sul filo di lunghi silenzi battute sempre più feroci, come lanciate a colmare i tempi snervati di un'attesa insofferente.

E solo in seconda battuta si mette a fuoco in questo *Demoni*, messo in scena dalla Compagnia Teatro Drammatico di Franco Ricordi, l'esistenza di un'urna, contenente le ceneri della madre di lui, che viene quasi sballottata da un angolo all'altro senza alcuna parvenza di rispetto, di rimpianto o di dolore. Una presenza neutralizzata dalla morte che insinua nel testo il tema di una separazione traumatica, assai caro all'autore, che nell'uomo è forse alla

radice di un rapporto conflittuale con se stesso prima che con gli altri e di un atteggiamento estremamente nevrotico e aggressivo. Né sembra esser da meno l'inquietudine della sua compagna, di volta in volta sprezzante, crudele, vinta e implorante. E di fronte al gioco al massacro che si preannuncia irrevocabilmente feroce, il pensiero corre istintivamente a quello del più noto *Chi ha paura di Virginia Woolf*, da cui tuttavia si allontana per un linguaggio più modernamente crudo ed affilato, teso a restituire il filo rovente di una situazione esistenziale lontana da ogni possibile catarsi. Anche qui infatti due coppie in scena, una più attempata e scopertamente astiosa e l'altra più giovane e passivamente avviata a un normale rapporto di genitori con figli da allevare. E soprattutto un inferno familiare ricorrente nella drammaturgia di Lars Norén, considerato ormai da tempo il più rappresentativo drammaturgo svedese e, come tale, insignito nel 1994 del prestigioso Premio Pilot.

Che anche in questo testo sembra esplorare con gradualità lucida e incisiva i tratti conflittuali di una quotidianità incrudelita di esasperazione, di incomunicabilità, di colpi inferti e restituiti con ferocia di vittima che aggredisce e uccide. Mentre l'impatto delle due coppie, che nell'una rivela la ritualità malata di una normalità perversa e distruttiva e nell'altra il senso di una destabilizzante cartina di tornasole rivelatrice di noie, scontentezze, insofferenze passivamente represses, restituisce tinte strindbergiane di esacerbatati grovigli esistenziali. Al cui interno l'elemento trasgressivo dello scambio di coppie si compone anch'esso in una pornografia del quotidiano sadicamente cinica e provocatoria. Che tuttavia, nel presente allestimento, rimane come in superficie, sospesa sul filo di una recitazione fondamentalmente priva di profondità e, seppure formalmente corretta, incapace di scavare alle radici la spietata visceralità di un tormentoso mal di vivere.

Antonella Melilli

PASSEROTTI O PIPISTRELLI?, testo e regia di Vincenzo Salemme. Scene di Tonino Festa. Musiche di Antonio Boccia. Con Vincenzo Salemme, Carlo Buccirosso, Nando Paone, Daniela Marazita, Maurizio Casagrande, Teresa Del Vecchio.

Prod. Chi è di scena s.r.l.

Vincenzo Salemme è un autore prolifico i cui testi tradiscono spesso un'osservazione attenta della realtà e soprattutto una fantasia capace di cogliere i possibili paradossali sviluppi di sentimenti e situazioni ricorrenti intorno a noi. Ne è una conferma la sua ultima commedia intitolata *Passerotti o pipistrelli?*, che ha inaugurato la stagione del teatro La Cometa di Roma. Dove l'autore dichiaratamente inserisce espressioni e atteggiamenti di un amico paraplegico, alla cui situazione sembra essersi almeno in parte ispirato. Al centro dell'azione infatti un giovane handicappato, costretto nella prigione di una sedia a rotelle e pieno tuttavia di vitalità che con ostinata volontà cerca di vivere senza autocompatimenti a dispetto dei limiti imposti dalla sua terribile menomazione. Curioso fino all'invadenza, generoso al punto da costringere ad accettare il suo aiuto anche chi non lo vorrebbe e, soprattutto, pronto a ridere di se stesso con battute acuminata e spiazzanti. Accade così che, capitolando davanti alla sua insistenza, un amico restio gli confessa di avere un'amante, moglie procace del proprio principale, con cui è solito appartarsi nello spazio angusto di una macchina assai modesta. Guadagnandosi i rimbrotti affettuosi, ma anche pungenti ed esilaranti, del giovane che lo convince ad approfittare della sua casa, minuziosamente attrezzata per le esigenze di un handicappato: dotata di una serie di moderni accorgimenti, pronti a tramutarsi in possibili trabocchetti per chi handicappato non sia. E in questa casa, ne accadono in realtà di tutti i colori, dalle continue interferenze di una sorella timorata di Dio, che abita al piano di sopra e che si prende trepidamente cura dell'infelice fratello, alla furia vendicativa del marito della donna che, scoperta la tresca, piomba inatteso a minacciare tutto e tutti. Mentre la situazione, in un *calembour* di malintesi esilaranti, non esita a venarsi di macabre sospensioni col risuonare di alcuni colpi di pistola e la ricerca di una soluzione possibile attraverso cui liberarsi del presunto cadavere dell'ingombrante marito. Vivacissima e piena di sorprese e qui pro quo, la commedia sembra snodarsi a tratti sul filo di un autentico *vaudeville*, la cui conclusione

tuttavia scivola felpata nella malinconica penombra di un lettino, su cui l'infelice giovane si accinge ad affrontare l'immobile solitudine della notte. Ed è condotta come sempre con polso sicuro da Vincenzo Salemme, che ne è anche ottimo interprete e che al suo personaggio infonde una profondità umana di *humour* scoppiettante e di lucida consapevolezza. Ma sembra tradire a tratti un senso di dilatata incompiutezza che ne diluisce in parte l'incisività drammaturgica. A cui fa da contrappeso l'interpretazione misurata e brillante della compagnia tutta, tra cui primeggia per grottesca asciuttezza la figura di Nando Paone, nei panni gustosi e segaligni di una sorella teneramente bigotta e sentimentale. *Antonella Melilli*.

MISTERO DELL'ALBERO PIUCCIO, di Fabio Storelli. Un progetto di Padre Massimo Montagano proposto da Crysstof Zanussi. Regia di Riccardo Reim. Scene e costumi di Riccardo Reim, Fabio Caspanello. Musiche di Massimo Bizzarri. Con Adriana Innocenti, Piero Nuti, Fernando Pannullo, Andrea Beltramo, Cristina Belvederesi, Teresa Canale, Giovanni Gentile, Luca Negroni, Luca Ocellii, Claudio Palumbo, Esther Ruggiero, Giovanna Spinella. Prod. Teatro Popolare di Roma - Torino Spettacoli Teatro Stabile Privato.

«Il santo mi è offerto, l'umano lo tocco con mano, mi appartiene». Così afferma Fabio Storelli, autore di questo *Mistero dell'albero Piuccio*, messo in scena dal Teatro Popolare di Roma, che ha debuttato nel Cortile del Palazzo Comunale di Foggia. E in queste parole forse si può condensare il senso del suo interesse per una delle figure più controverse e al tempo stesso carismatiche del nostro secolo, quel Padre Pio di Pietralcina divenuto con gli anni simbolo, discusso o venerato, di un bisogno di fede e spiritualità che comunque persiste nell'aridità della nostra era tecnologica. Futuro beato e forse anche santo, egli costituisce infatti per Storelli, al di là di ogni certezza o di ogni dubbio sulla verità delle sue stimmate, una figura complessa e affascinante e, soprattutto, un esempio di umanità che, con una scelta di Dolore-Amore, si fa ostensorio della passione di Cristo per testimoniare la praticabilità del suo esem-

pio. Ed è proprio questa umanità ad affascinare il drammaturgo che, pensando specificamente ad Adriana Innocenti come interprete ideale del suo testo, volge al femminile il personaggio teatrale, maschile nella prima stesura, compiendo un salto ardito funzionalmente teso a distanziarlo dal modello storico a cui esso si ispira. Così come funzionale appare allo stesso scopo l'impostazione dello spettacolo, un gioco di teatro nel teatro che si muove nello spazio malato di una casa per alienati mentali, sul filo di una recita a cui gli stessi ospiti partecipano e fanno in qualche modo da coro attraverso interventi disparati, canti e soprattutto suoni, anomali e spesso ossessivi, fusi con le musiche di Massimo Bizzarri in una colonna sonora di inquietante suggestione. A condurre il gioco, un regista tradizionalmente provocatorio come Riccardo Reim, il cui intervento preannuncia l'impronta laica di un allestimento alieno da ogni intento agiografico. Dove il movimento concertato di figure stracciate, pietose, dementi, quasi una corte dei miracoli che ruota intorno a una canuta Francesca-Piuccio, accompagna con lucido equilibrio il continuo ondeggiare della donna da una ribadita identificazione con la figura venerata del frate all'umiltà consapevole di una più pedestre identità. Mentre lo spettacolo che, da una parte prepotentemente richiama il *Marat Sade* di Peter Weiss e dall'altra restituisce respiri sfaccettati di sacre rappresentazioni e spontaneità popolaesche, va tessendo sul filo di slanci generosi, di esaltazioni visionarie o irridenti furberie, l'esperienza viva di una fede umanissima e caparbia. Fino al materializzarsi di un albero frondoso dalle membra di Francesca-Piuccio e della sua piccola corte stracciona, che fonde in un possibile miracolo i confini ambigui della realtà e della finzione. Senso ultimo di un mistero di fede reso palpabilmente dalla duttilità interpretativa di Adriana Innocenti, validamente affiancata da Piero Nuti e Fernando Pannullo e da un encomiabile gruppo di allievi, che riesce a penetrare con sensibilità nelle evidenti asprezze di un testo difficile e sfaccettato. A cui sono da ricondurre probabilmente anche alcuni momenti un po' confusi o ridondanti che sembrano incrinare a tratti l'accorata intensità della narrazione. *Antonella Melilli*

IL DIO IN BICICLETTA

di Gilberto Finzi

Che fareste dei sogni
se non ci fossero
(soprattutto) i nemici?

I più terribili stanno
l'uno accanto all'altro, oppure l'uno
dietro l'altro avanti, là
dove si corre una gara per sempre.
È un ciclismo d'altri tempi,
è il ciclismo, dove gambe fiato testa
si danno il cambio nella corsa - ma
non Bartali e Coppi, solo
Consonni Sergio e Pessina il capo.
Due contro tutti?

Semplice
Il gioco dell'invidia, se Jago
è in agguato Macbeth non dorme:
corri Consonni, tira, dà' respiro all'altro.

Dai Pessina, c'è il lago dopo, e dietro Como, Lecco.
Si è in vista del traguardo? Scatta scappa allunga
fa' la strada al capo, tieni duro, vai:
ma non vincere, questo non devi, mai.

- vincere non puoi -
ti spetta una borsa vuota, un finale sporco,
un «no», «tu, amico, non credevo»,
(non avversario, no, il da sempre nemico) -
l'ombra di un sasso, la falsità
negli occhi e nella voce,
il cuore della strada, polvere, fosso:
destra e sinistra, dà, sinistra e destra,
siamo soli, primi, vola, voliamo, è vicino,

Il stracciamo...

No, Pessina Dante, non colpire l'amico, colpisci
il gregario, corri vai se
vince il male (sta scritto nei
libri, non nella vita) è la tua
bocca-tenaglia
sul viso di fango del caduto,

solo, per terra,

è finita. Fi - ni - tal

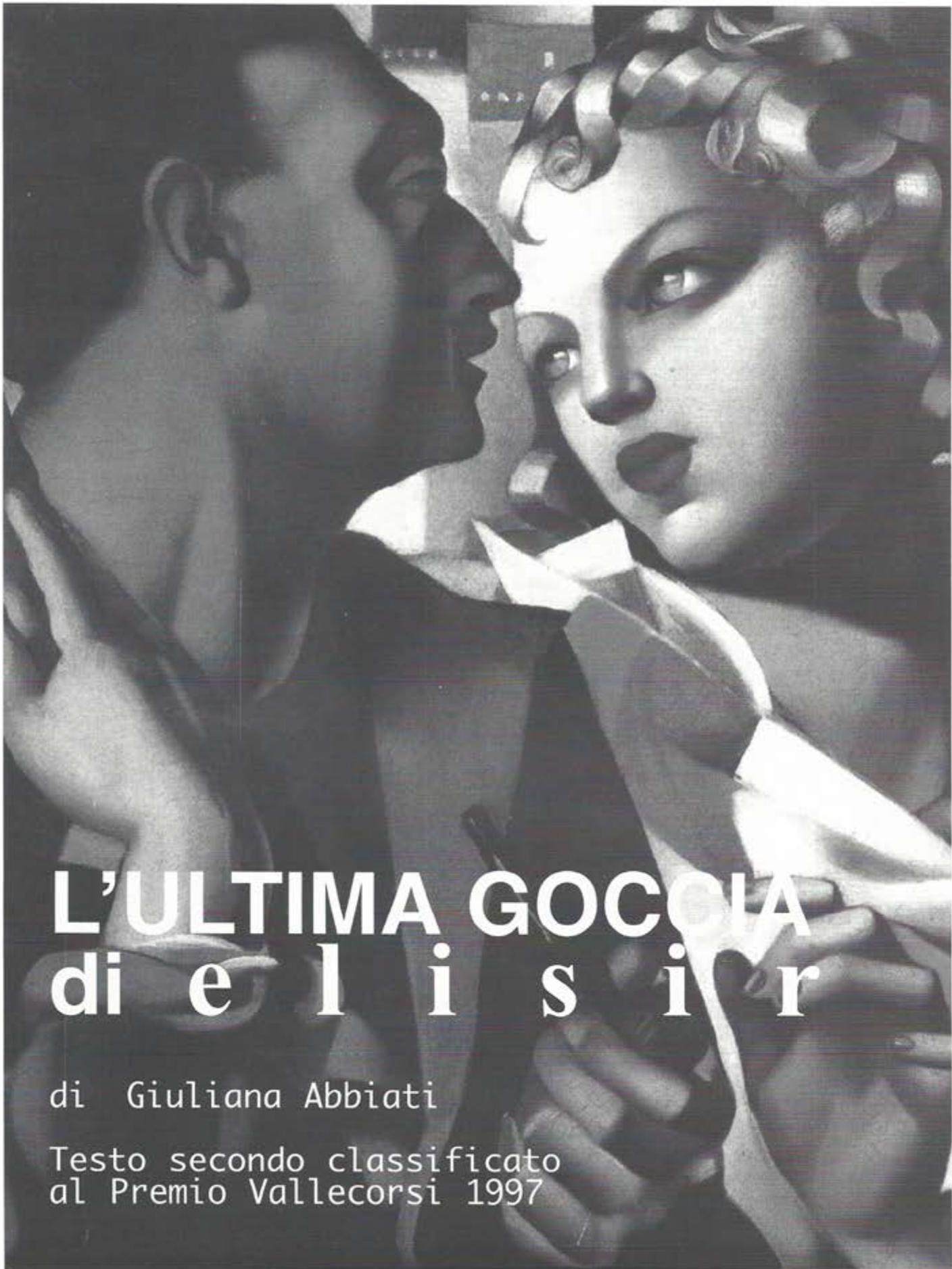
Nel monologo tra realtà e allucinazione tratto da *Il dio di Roserio* (1954), di Giovanni Testori, Mario Cei mostra tutta la duttilità fisica e mentale e l'abilità serpentina e linguistica necessarie per tenere da solo la scena (ridotta all'essenziale: un sedile, un manubrio, una ruota da bicicletta) con un testo narrativo e un parlato fra lingua, gergo e dialetto. Lo spettacolo, alla Rotonda del Pellegrini, a Milano, è stato curato da Giuseppina Carutti (elementi di scena di Franca Nava). ■

solo, sulla scena essenziale, torso nudo,
mimando - destra sinistra - una
corsa che non conclude,
sta nel crescendo gesto-parola
di sola vita, di sola
letteratura l'attore-personaggio:
curvo sul manubrio, è un segno
vero anche questo, è giusto
non raggiungere mai

il traguardo.

Così,





L'ULTIMA GOCCIA
di e l i s i r

di Giuliana Abbiati

Testo secondo classificato
al Premio Vallecorsi 1997

Studio salotto di una mansarda con parte del tetto trasparente. È giorno. Luce proveniente dall'alto. Una libreria, una grande scrivania con sopra la macchina da scrivere, computer, fogli, libri, giornali ammonticchiati. Un tavolo con telefono, segreteria, fax. In un angolo un trespolo con sopra un pappagallo impagliato. A fianco una vecchia sedia a dondolo in bambù. Poltrone, sedie, tavolino, mobile bar. Una porta scorrevole che dà in cucina. Porta d'ingresso. Breve anticamera stile fratino.

PRIMO TEMPO

I

Mentre si apre il sipario squilla il telefono. Al terzo squillo scatta la segreteria telefonica.

VOCE DI FABIO - Qui è il numero 8756... (Entra Fabio, butta i giornali e la chiave della macchina sulla scrivania)

FABIO - (Affannato) Pronto? Sì, Fabio Oliveri, sono io.

Ciao, Zoccoli... È che l'ascensore è guasto. Cinque piani... (Pausa) Sono stato alla libreria, quella di fianco al Duomo, sì. Ho presentato il mio libro, firmato qualche copia. Tu l'hai letto? Ma come, devi farmi una recensione e non leggi il libro. Non è la prima volta che mi fai questo scherzo. (Pausa) D'accordo, poi mi dici, grazie. (Riattacca) Imbecille. (Prende un bicchiere dal mobile bar, si versa un whisky) Il mio sedicesimo libro è in vetrina. Spazio alle lusinghe degli amici, la rabbia dei nemici, la critica, le vendite a singhiozzo... Cin Cin. (Beve d'un fiato) Sono le vendite che contano. (Rivolto al pappagallo impagliato) È inutile quello sguardo di disapprovazione, caro il mio vecchio Zapi, mi serve un successo con la esse maiuscola.

Del tipo centomila copie in sei giorni. Centomila sono una vetta. C'è chi aspira a vincere alla lotteria. Io mi accontento di un grosso successo. (Si versa un altro whisky, lo beve d'un fiato. Siede sulla poltrona a dondolo, chiude gli occhi, - un secondo - li spalanca. Si alza. Piuttosto nervoso) Niente da fare, ce l'ho negli occhi. (Squilla il telefono) Pronto? Salve, Speranza, sì la registrazione è per domani alle nove, grazie per avermelo ricordato. Non si fa? E perché? Il conduttore è influenzato. Ma deve fare solo delle domande, non è in diretta... (Pausa. Seccato) La

prossima settimana. Chiami tu, certo. (Riaggancia. Si versa un altro whisky, ne beve un sorso) Cos'è, oggi, venerdì diciassette, il plenilunio, l'eclissi totale...? (Prende l'agenda, cancella gli appuntamenti saltati. Controlla il fax. Legge) «Domani una recensione su Il critico». Figuriamoci se non la faceva lui, lo Stroncatore. Mi odia. L'anno scorso, sua moglie mi ha fatto i complimenti per un mio libro. «Sei grande», mi ha detto, in sua presenza. A lui è venuta la faccia verde. Ha una bella moglie lo Stroncatore. Ha avuto paura... Con la mia fama... (Fa un gesto eloquente - di chi le donne se le beve -) Un pensiero l'ho fatto. Eccome. Adesso stop.

Si avvicina il declino. Mi sono bevuto tutto l'elisir possibile. Credo. (Guarda il fax) Avviata la traduzione di un mio libro. Bene. Meglio approfittare della mezza eclissi. Lo preparo subito l'articolo che mi ha chiesto Bianchi, il direttore della Rete 1, prima che ci ripensi. (Va alla macchina per scrivere, inserisce un foglio. Mentre scrive - ad alta voce -) «Dopo quello che è accaduto stamattina in una grande città dell'Europa...». La scena si oscura lentamente.

II

Entra Ivo. Posa la borsa da medico sul tavolino, siede in una poltrona. Ansima.

Ivo - (Alle spalle di Fabio) Ciao.

FABIO - (Senza voltarsi) Ciao. L'ascensore non funziona ancora. (Continua a battere a macchina)

Ivo - Già. Hai sudato nel fare le scale?

FABIO - Perché, tu sì? Se vuoi rinfrescarti... metti pure una mia camicia.

Ivo - Lascia perdere me. Tu hai sudato?

FABIO - Non ricordo.

Ivo - Hai fatto una doccia calda?

FABIO - (Sbuffando) Non ricordo.

Ivo - Che hai fatto la broncopolmonite, due mesi fa, ricordi?

FABIO - Non rompere, fratello. Lasciami finire.

Ivo - Questa luce fa male agli occhi. Accendi la lampada.

FABIO - (Sfila il foglio) Ecco fatto. (Osserva

Ivo. Punta di ironia e cattiveria) Nove anni di meno, non bevi, non fumi, quasi niente donne, però cinque piani accorciano il fiato anche a te.

Ivo - (Pacato) Li ho fatti velocemente. Ero in ritardo. Un ricovero urgente: infarto.

FABIO - È morto?

Ivo - No. È in sala di rianimazione.

FABIO - Quanti anni?

Ivo - Ottantasei. Vita vissuta... In tutte le sue esigenze.

FABIO - Alludi?

Ivo - (Benevolo) Alludo. (Indica bottiglie e bicchiere sul tavolo) Quanti ne hai bevuti?

FABIO - Uno. (Ivo lo fissa) Giuro.

Ivo - (Si toglie la giacca, allenta la cravatta, slaccia due tre bottoni della camicia) Incorreggibile. Ti porti addosso i difetti dell'infanzia come fossero virtù. (Va in cucina. Si sente scorrere l'acqua)

FABIO - (A tono alto) In ogni famiglia c'è il figlio buono, ubbidiente, studioso, e sei tu - e lo scavezzacollo, il vizioso, che sono io. I nostri genitori si erano rassegnati. Tu cosa aspetti? (Ivo ritorna ricomponendosi la cravatta. È evidente che si è rinfrescato) Perché sali fin quassù quando l'ascensore non funziona? Sono forse malato grave e me lo nascondi?

Ivo - (Apra la sua borsa) Macché grave! Sei da tenere sotto controllo, questo sì. Siediti. Vediamo la pressione.

FABIO - (Sedendosi contro voglia) Quando apri quella borsa mi ammalò davvero. Quant'è?

Ivo - Calmo. Stai calmo.

FABIO - Se non parli mi agito.

Ivo - Quanti whisky?

FABIO - Due.

Ivo - E stamattina?

FABIO - Uno. E un caffè. Cos'è, mi stai sottoponendo alla macchina della verità?

Ivo - Con un bugiardo matricolato questo e altro. La minima è alta.

FABIO - E la massima?

Ivo - Pure. Sentiamo il cuore. Apri la camicia.

FABIO - (Insofferente) Oh senti! (Sbuffando si sbottona la camicia. Ivo gli posa sul petto lo stetoscopio) Non ti ho visto all'inaugurazione del mio libro.

Ivo - (Non sente) Dovresti lavorare meno, lasciar perdere interventi televisivi. Bere poco. (Fabio si alza, seccato. Ivo gli posa una mano sulla spalla) Siediti. (Ripone lo stetoscopio, prende una pila a forma di penna) Vediamo gli occhi. (Guarda) Occhio stanco...
FABIO - (Si sottrae infastidito)

PERSONAGGI

FABIO: scrittore

Ivo: medico

MICHELA: fotografa

LUCIA: colf

Luogo: una città.

Tempo: in ogni tempo.

Basta! Non è possibile. Ogni volta questa tortura. Ma porco mondo, sei stato in America cinque anni a studiare come si allunga la vita, torni e mi fai fare da cavia.

IVO - Dovresti essere contento.

FABIO - Nient'affatto! Per me in America potevi restarci.

IVO - (Amaro) Per sempre?

FABIO - Non farmi dire cose. Insomma, Ivo, non siamo mai andati d'accordo, noi due. Più diversi di così si muore. Capita tra fratelli. Evitiamo di scontrarci.

IVO - Vedi? Ti inalberi subito. È l'alcool.

FABIO - Vaffan... (Breve pausa) Lasciamo perdere. In fondo sei l'unico medico che mi segue con pazienza, anche se non rispetto le cure drastiche che m'imponi. Eh, sì, diciamolo, tu sei contento solo quando puoi togliermi la soddisfazione di bere un goccio...

IVO - Ti alza la pressione. Aumenta i trigliceridi.

FABIO - ... di mangiare cotolette di maiale.

IVO - LDL Colesterolo "cattivo".

FABIO - (Come non avesse sentito) Non dimentico la tua faccia giolosa quando, dopo tre giorni di febbre a quaranta, mi sono ritrovato così vago e vuoto con il desiderio spasmodico di una sigaretta, ne avevo proprio un bisogno fisico - per sentirmi vivo - e alle mie richieste tu che fai?

IVO - Io ti ho detto che quella era un'occasione per smettere di fumare. E hai smesso.

FABIO - (Quasi gli fumano gli occhi dalla rabbia) Per forza ho smesso. Sono entrato in coma dal dispiacere!

IVO - Il tuo dispiacere era un altro. Che non avresti risolto continuando a fumare. Come non risolvi il problema parlando con un pappagallo impagliato.

FABIO - Che ne sai?

IVO - Eh via? Si capisce.

FABIO - No. Tu non sai niente. Non puoi capire. E nemmeno vorrei.

IVO - Mandi segnali però.

FABIO - (Ride) Segnali di fumo?

IVO - (Sorridente) L'arrosto non è ancora bruciato.

FABIO - (Ha un moto di rabbia) Non ti basta esserti specializzato in gerontologia, ti stai specializzando in psicologia, per caso?

IVO - Preferirei neuropsicologia.

FABIO - Aaah... non ti bastano i vecchietti, inverti il processo. S'invecchia perché si curano di più i malanni organici, però non finisce lì. Ci sono altri problemi. Esempio: l'infanzia, l'adolescenza... Non perdere tempo con me. La nevrosi è la mia aman-

te, mia moglie...

IVO - (Interrompe, secco) Stai zitto. Non è il tuo campo.

FABIO - (Secco, stesso tono di Ivo) Noi siamo cresciuti nello stesso campo, non dimenticarlo. Abbiamo il medesimo patrimonio culturale e genetico. Nostro padre...

IVO - Per favore. A che serve.

FABIO - Io assomiglio a papà. Povera mamma.

IVO - Fabio... Sono morti.

FABIO - Io parlo con i morti. Sono interlocutori pazienti, silenziosi. Ti accettano. Ora che non c'è più, papà ha smesso di insultarmi. Vedeva in me la sua parte peggiore. (Indica il pappagallo) Zapi me lo aveva regalato lui. Da vivo Zapi mi diceva parolacce. Pareva papà. La sedia a dondolo invece mi calma, m'ispira...

IVO - È naturale. Era della mamma.

FABIO - (Non subito) A cinquantaquattro anni si comincia a fare i conti, ad autopsicanalizzarsi. Fra qualche tempo comincerà anche per te la via crucis delle sconfitte, delle occasioni perdute, del terreno che senti mancare sotto i piedi. L'irrequietezza rabbiosa, che non è quella dei vent'anni. Vedi? Tale e quale a papà.

IVO - (Gentile) Perciò non vuoi innamorarti?

FABIO - (Dopo un po') Forse. (Ride) Tu specializzati in neuropsicologia e poi ne parliamo.

IVO - Oltre che bere whisky hai mangiato qualcosa, oggi?

FABIO - (Si è seduto sulla sedia a dondolo) No, non ho mangiato.

IVO - C'è del pane per i toasts, del prosciutto?... il pane, almeno, del formaggio. Nemmeno io ho mangiato.

FABIO - Guarda in cucina, sul tavolo, nel frigo. Ci pensa Lucia alle pulizie e a farmi la spesa.

IVO - (Facendo un gesto circolare) Ma le pulizie le fa? (Va in cucina)

FABIO - (Dondolandosi) Sono io che le impedisco di mettere ordine. Io voglio

vedere i miei libri, i giornali, i fogli.

Mi piace il disordine. Il disordine dà ampio spazio ai pensieri. La fantasia viene sollecitata dal disordine. Lo sapevi? No, non puoi. Tu sei asettico, sterilizzato. (Ridacchia tra sé poi si rabbuia)

IVO - (Dalla cucina) Vuoi un toast?

FABIO - Sì, grazie. (Chiama) Ivo... Ivo, mi senti?

IVO - (Dalla cucina) Che c'è?

FABIO - In libreria ho avuto una visione.

IVO - (Non subito) Ah sì? Ti va di parlarne?

FABIO - Stavo firmando il mio libro e zac... La visione.

IVO - (Rientra in scena con uno strofinaccio agganciato alla cintura dei pantaloni, le maniche della camicia rimboccate) Una visione bella?

FABIO - (Smettendo di dondolarsi) Bella. E preoccupante.

IVO - Una donna bella e preoccupante?

FABIO - Sì.

IVO - Vera o... impagliata come Zapi?

FABIO - Verissima. Autentica. Da brivido.

IVO - Ne parli come se...

FABIO - Esatto.

IVO - Per uno come te, che attira le donne come il miele attira le mosche, basta uno schiocco di dita e la preda ci casca. Una fortuna che ti ho sempre invidiato. Di che ti preoccupi. Bella, autentica. La trovo una visione simpatica.

FABIO - Mi ha fatto una fotografia. Anzi, tre, forse quattro.

IVO - Caspita. Allora... Se ti piace schiocca le dita.

FABIO - Non è il tipo che corre.

IVO - Ma tu hai schioccato le dita?

FABIO - No... No.

IVO - (Non subito) In libreria hai detto?

FABIO - C'eri?

IVO - Sì, in ritardo, come al solito... alla fine, insomma. Bruna, occhi chiari, un fascino per nulla discreto, capelli lunghi, voluminosi... Ti ha chiesto l'autografo. Mentre scrivevi ti ha detto qualcosa che ti ha emozionato. Se è lei la visione l'ho



avuta anch'io. I toasts! *(Va in cucina)*
 Squilla il telefono.
 FABIO - Se è il Bianchi della televisione che mi disdice l'articolo lo fulmino! Pronto?
(Preme il vivavoce)
 VOCE DI MICHELA - *(Da gattina)* Ciao.
 FABIO - *(Da gattone)* Ciao. Che piacere. Già arrivata...?
 VOCE DI MICHELA - *(C.s.)* Sono per strada.
 FABIO - *(C.s.)* Per strada... Vai a casa...?
 VOCE DI MICHELA - *(Dopo un'esitazione)*
 Sì, ora vado. *(D'impeto)* lo ho paura di essere ingannata, e tu?
 FABIO - *(Si lascia trascinare)* Questo è del genere che preferisco. *(Pausa)* Però sai...
(Pausa) Sai come finisce, poi. Meglio di no. *(Imperioso)* Vai. Vai a casa! Difenditi.
 VOCE DI MICHELA - *(Decisa)* Corro il rischio.
 FABIO - lo non me lo posso permettere. Vai a casa! *(Dall'altra parte la comunicazione si chiude. Fabio è pentito)* E adesso? Non chiamerò più. Imbecille! Imbecille!
 Entra Ivo con il vassoio con i toasts, due bicchieri, tovaglioli.
 IVO - Che ti prende?
 FABIO - Sono un imbecille.
 IVO - Beh. *(Posa il vassoio sul tavolino)*
 Sei fatto a modo tuo. C'è acqua minerale in questa casa?
 FABIO - Guarda nel bagno, dietro la doccia.
 IVO - Tieni l'acqua minerale nel bagno? Non è igienico.
 FABIO - Senti. Non rompere. Il bagno è il posto più naturalmente fresco in autunno. E poi le bottiglie sono nel cellophane, e chiuse ermeticamente. *(Ivo attraversa la scena. La porta del bagno è in fondo a sinistra accanto alla libreria, dove il soffitto si abbassa. Infatti Ivo urta con la fronte, nello stesso istante in cui Fabio l'avverte)*
 Attento! *(Squilla il telefono. Fabio si precipita)*
 Pronto! Ah, Bianchi... *(Senza dar tempo all'altro di ribattere)* L'articolo è pronto. Per la registrazione, sì. *(Guarda l'orologio)* Per le sette, va bene? No?! Come sarebbe la mia intervista di oggi è superata... *(Pausa)*
 La politica ha subito uno scossone. Sai che novità. Ho capito, lo chiedi a un politologo. Per domani, conferma un'ora prima. D'accordo. No, non sto male, sono... sì, incazzato è la parola giusta. Ciao. *(Posa il ricevitore)* Idiota.
 IVO - *(Esce dal bagno con una bottiglia d'acqua)* Chi?
 FABIO - Quel Bianchi, il direttore della Rete 1. Per due minuti di trasmissione ritie-

Una storia di

FRATERNA INIMICIZIA

di Eva Franchi

Corrono le ore e i giorni, mutano i costumi, le regole di vita mentre un'exasperata accelerazione spinge il mondo e l'uomo verso traguardi sempre più sconvolgenti, rischiosi: l'animo umano resta fermo, immutabile, inchiodato all'eterno travaglio dei grandi interrogativi esistenziali, dei sentimenti indomabili, delle cadute e delle rinascite che scandiscono il terreno divenire. I sentimenti, ecco. Giuliana Abbiati ha mano ferma, occhi spalancati e decisa capacità d'introspezione psicologica: afferra il cuore segreto delle sue creature e riesce a frantumarlo in un'analisi tanto rigorosa da apparire spietata. *L'ultima goccia di elisir* racconta la storia di due fratelli nei quali rivive la biblica tragedia del Caino fratricida: è lo scontro fra due "diversità" che oppone alle disordinate inquietudini di Fabio, celebre scrittore, la meticolosa razionalità di Ivo, medico, votato alla scienza. La donna che casualmente s'inserisce fra loro, Michela, è destinata soltanto ad andarsene, a scomparire, perché portatrice d'una femminilità strumentalizzata e offesa, merce di scambio nel rapporto violento che avvinghia i due fratelli: amicizia, amore, affetto, passione che degradano in litigio, rabbia, insulto, rancore senza capacità di perdono. Infine il vuoto, il silenzio, il nulla interiore che non uccide materialmente, ma è pur sempre un approdo mortale. Il testo ha una sua rocciosa, suggestiva durezza ed è sorretto da una felice scrittura drammaturgica: il dialogo è sciolto, scorrevole e quei personaggi così difficili, così malati, emergono dal fondo di una lucida consapevolezza, appaiono sempre vivi, credibili perché figli del nostro tempo, della nostra comune infelicità. ■

ne di offrirmi il paradiso. Ci sono poltrone che fanno sentire dei padretemi, evidente-

mente.

IVO - Mangiamo i toasts, intanto che sono

caldi. *(Guarda l'orologio)* Sono le tre. Fra poco ho una visita.

Pausa.

FABIO - *(Mangiando)* Voglio scrivere qualcosa d'importante. Che resti. Non mi piace quello che ho scritto finora.

Ivo non ribatte.

IVO - Buono, vero? Mi riescono bene i toasts. Devi farti preparare delle verdure, da Lucia; verdure crude e cotte. Spremute di arance. E mele. Tante mele.

FABIO - Una mela al giorno toglie il medico di torno. *(Ride. Nervoso)* Ancora non hai capito che non ti sopporto?

IVO - Sempre così alla fine di un libro? Vai una settimana in riviera, va'. È un autunno mite, approfittane. Hai preso la pillola per il colesterolo? *(Sbuffando Fabio cerca sopra la scrivania, tra fogli, libri, giornali, la scatola delle pillole. Ne ingoia una e addenta un pezzo di toast. Ivo versa dell'acqua per entrambi)* Bevi. Non si inghiotte una pillola a secco. Ci vorrebbe dell'acqua brillante...

FABIO - Del vino.

IVO - No. Già esageri con il whisky.

FABIO - Tu sei come l'acqua naturale, del vino ti darebbe un po' di sprint. I tuoi valori sono in regola?

IVO - Per ora sì.

FABIO - Mi stupirei del contrario. Con la vita da frate che conduci.

IVO - Permetti che controlli se ci sono telefonate sulla mia segreteria?

FABIO - Prego. *(Incurante che Ivo possa sentirlo)* Morigerato. Tranquillo. Ma sarà mio fratello? *(Tralascia il toast e mentre Ivo telefona, voltandogli le spalle lui prende la bottiglia di whisky, va ad appoggiarsi allo stipite della cucina. Beve un lungo sorso di whisky. Sta lì appoggiato con la bottiglia sul petto. Distratto. Ivo gli si avvicina e, d'improvviso s'infuria, gli strappa la bottiglia dalle mani)*

IVO - Incosciente! Ti ho detto e ripetuto che non devi bere! Hai l'LDL alto, cioè colesterolo "cattivo". Sei a rischio. Come devo dirtelo?

FABIO - *(Gli ristrappa la bottiglia dalle mani)* Lasciami perdere. Dopo gli ultimi esami mi hai ridotto a una dieta miserabile. *(Lo scosta bruscamente, beve un sorso)* Già ci pensa la vita a togliere. Chiaro?

IVO - No. Spiegamelo.

FABIO - *(Si scosta la camicia)* Questo cerotto mi ha chiuso le porte del mondo.

IVO - Si vive bene anche con peggio.

FABIO - Non vuoi capire.

IVO - Hai avuto un infarto. Curato bene. Se fossi stato in Italia avresti smesso in quella occasione col fumo. Non aspettavi la bron-

copolmonite. L'hai scampata. Sei stato fortunato. Se c'è dell'altro, parla.

FABIO - Parla tu. M'incuriosisce il tuo acume.

IVO - Risposta da medico o da fratello?

FABIO - Indifferente.

IVO - Sei in crisi. Depresso.

FABIO - Non sei originale. *(Come un gioco)* Medico o fratello?

IVO - *(Non sta al gioco)* Medico.

FABIO - E il fratello?

IVO - So cosa ti manca.

FABIO - Oooh. Dimmelo.

IVO - Dillo tu.

FABIO - Come fratello giochi sporco. Anche da piccolo: ti nascondevi dietro i «non so», «dimmi tu». Non mi fido di te.

IVO - *(Seccato)* Parla!

FABIO - Voglio un successo. Un successo grande. Che mi metta tranquillo con le finanze. Che siano i vari Bianchi a cercarmi, a supplicare di fargli, non un articolo di due minuti, ma almeno di dieci! Vorrei che il mio fax vomitasse giorno e notte richieste di lavoro da ogni latitudine. Ecco. Te l'ho detto. Contento? Sono un fallito. Lo sapevi? Noo. Tu non sai cosa sta nella testa di un uomo. Studia, studia i tuoi vecchietti, non ti diranno mai che si accontentano di essere vivi. Perché questo è la vecchiaia: accontentarsi. Altro che una donna che ti travolga. Una donna che travolge e sconvolge può capitare a te.

IVO - E a te.

FABIO - A me no. Non lo permetterò. Voglio restare lucido per scrivere il Libro. Con una donna appiccicata non si riesce. Ne ho avute tante di donne. Anche quelle che in apparenza, - per una scopata - sembrano innocue, basta un gesto, una parola in più e in due secondi ti trovi in trappola. «Mi richiami?» «Mi penserai?» «A che ora rientri?». Non resta che la fuga.

IVO - Quella incontrata in libreria è così?

FABIO - Peggio. Fa la fotografa. Prima di usare la macchina lei fotografa il cervello. Ti scruta, ti manipola, toglie la libertà. Lei non mi chiede: «Mi hai pensato?». Ti trovi a pensarla.

IVO - Bella immagine.

FABIO - Non dire altro. Non è giornata, *(Nuovamente si porta la bottiglia di whisky alla bocca. Ivo gliela toglie. Fanno un po' di tira e molla, Fabio la spunta ma non beve, lancia la bottiglia nella cucina. In un impeto di furia afferra il fratello per il collo)* Non puoi proibirmi tutto. Capito? *(Lo scuote)* Capito? *(Ivo lo guarda, senza muoversi. Fabio lo lascia di colpo. Si sente svuotato. Va a sedersi sulla sedia a dondolo)* Sono

pericoloso? *(Ivo si accomoda camicia e cravatta. Tace)* Rispondi: sono pericoloso... come papà?

IVO - Nessuno è uguale a un altro. E poi, io ero piccolo...

FABIO - Ma l'hai visto. Una volta, eravamo insieme, l'abbiamo visto! Non fare lo stronzo, Ivo, ammettilo: hai visto.

IVO - E con questo? *(Va in cucina)*

FABIO - Già. *(Pausa. Guarda il pappagallo impagliato)* Mio fratello non capisce niente. Caro Zapi... In certi giorni sento una rabbia in corpo. Vorrei tornare ragazzo. E per qualche miracolo essere diverso da come sono stato. Da come sono. *(Pausa)* Ho sbagliato. A lasciare la casa. Isolarmi. Non si rimedia agli sbagli.

IVO - *(È in scena. Con la scopa ha riunito i vetri in un angolo. Li lascia lì con la scopa a barriera)* Tutti facciamo errori. *(Prende il vassoio)* Ogni età ha qualcosa di buono.

FABIO - *(Acido)* Davvero? Dimmi la migliore.

IVO - La speranza. Io sono un medico, devo sperare.

FABIO - *(Dondolandosi)* Grande risorsa la speranza.

IVO - Vedo tanta paura negli occhi dei miei pazienti, che nemmeno te lo immagini.

FABIO - Forse non siamo fratelli.

IVO - *(Andando in cucina con il vassoio)* Abbiamo lo stesso gruppo sanguigno. La tua rabbia è normale. Anche la disperazione.

FABIO - *(Scatta)* Ma di che parli?

IVO - *(Riapare sulla porta della cucina)* Prendi il caffè?

Citofono. Ivo si avvia per rispondere.

FABIO - *(Alterato)* Che fai?

IVO - Rispondo. *(Risponde)* Sì? L'ascensore adesso funziona? Bene. Più tardi gli porta la minestra? Benissimo. Grazie, Lucia.

FABIO - Non la voglio. La minestra mi rimane qui.

IVO - Quando è pronta gliela porti.

FABIO - Vorrei un whisky. *(Controlla se il telefono funziona. Fa sentire a Ivo il "tu tu")* Ecco cosa significa non avere un successo: il silenzio assoluto. Quel libro ha qualcosa che non va, ma non so che cosa.

IVO - *(Gli allunga la tazza)* Bevi il caffè. Ne scriverai un altro.

FABIO - Quando non scrivo i ricordi mi saltano addosso. C'è stato un periodo buono... non ricordavo i ricordi, tanto che mi pareva di non averne. La sofferenza sparita. La sofferenza che ti dà una donna. Trovarsi in una pausa. Nel silenzio dell'esistenza. È in questa pausa senza memoria

SCHEMA D'AUTORE

che riesco a non soffrire, forse a sognare. Cartesio: «L'uomo è un animale che pensa».

IVO - Freud: «L'uomo è un animale che desidera». (Pausa)

Dipende solo da te risolvere il tuo problema di fondo.

FABIO - Sei fissato. Sposarmi? Mail A me piacciono le donne libere che mi lasciano libero. Mi basta...

IVO - Sì, sì, uno schiocco di dita. Che genere di donna corre a un tuo sacro cenno, eh? Non quella incontrata in libreria, l'hai detto tu - e ti credo. Anche a me basta un'occhiata per valutare una donna, cosa credi? E quella...

FABIO - (D'impeto) Quella è mia!

IVO - Oh! Questa è una notizia. Se è... tua... c'è solo lei, allora.

FABIO - Sì... No. Non c'è più. C'è stata. Per tre anni.

IVO - Faccenda importante. Tre anni. Non propriamente una delle solite avventure di quindici giorni, un mese. Finita per esaurimento?

FABIO - No. (Pausa) Tu eri in America. (Il fax si mette in funzione) Mamma è morta e tu eri là. Sei tornato per una settimana, ti eri lasciato con tua moglie. Cosa ti dicevo?

IVO - Cosa volemi dirmi?

FABIO - (Di faccia, aggressivo) Ma di', l'hai vista?

IVO - Vuoi dire che è molto giovane... e tu... meno?

FABIO - È diabolica.

IVO - (Benevolo) È donna.

FABIO - Tu non la conosci.

IVO - Come si chiama?

FABIO - Michela. (Un respiro profondo come se si fosse liberato di un peso. E precisa) Michela Landi.

IVO - Dunque. Michela è una donna diabolica che ha avuto la ventura - o sventura - di incontrare un cinico come te.

FABIO - Le donne come Michela ti cambiano l'esistenza senza che te ne accorga... salvo quando finisci al tappeto.

IVO - (Ride) Ti ha prosciugato il conto in banca?

FABIO - No. In un altro senso.

IVO - (Porta il vassoio in cucina) Perché non le telefoni?

FABIO - Ha già chiamato lei.

IVO - Ah. Si è riaperta la ferita...

FABIO - (Il fax srotola fogli. Controlla) Richieste di abbonamento... Dirigere un'orchestra? (Dà uno schiaffo al fax) Sei impazzito?

IVO - (Rientrando in scena) Ti prescrivono una medicina infallibile. La tieni sulla tua



GIULIANA ABBIATI è nata e vive a Milano. Dopo aver compiuto studi di Letteratura inglese si dedica alla scrittura. Con il volume di poesie *Il discorso incominciato*, edito da Rebellato, vince nel 1976 il primo premio "Città di Segrate". Ha pubblicato numerosi raccon-

ti, alcuni dei quali sono stati letti durante i programmi della radio svizzera *Polvere di stelle*, curato da Monica Krüger, e *Concerto*, con la regia di Adalberto Andreani. Sempre per la radio della Svizzera Italiana nel 1987 scrive il monologo *L'ultima speranza*, interpretato da Ketty Fusco, con la regia di Terry D'Alfonso, poi adattato per il teatro e presentato nel 1989 al Teatro Filodrammatici di Milano e all'Auditorium di Cesano Boscone dalla compagnia I Raddomanti diretta da Lucio Morelli, regista Maria Rosa Monetti. Per R.S.I. scrive altri radiodrammi, tra cui *Il filo sotterraneo del cuore*, *Le due realtà (fantascientifico ma non troppo)*, in collaborazione con la figlia Laura, *Addio e seduzione* con la regia di Mino Müller, mentre, per la regia di Claudio Laiso, *Per scelta* e *Il labirinto dei sentimenti*. Rai2 trasmette l'originale *Nozze di porcellana* e il monologo *Cercasi amore*, regia di Corrado Caselli. Il testo *Figlia unica di gente afflitta* nel 1980 giunge finalista al premio "F. Vallecorsi", cinque anni dopo, per lo stesso premio, viene segnalato *Il gioco non è finito*, nel 1997 *L'ultima goccia di elisir* vince il II° premio "F. Vallecorsi". Il prossimo 23 marzo la commedia *L'ultima goccia di elisir* verrà rappresentata in lettura scenica al Teatro Olmetto di Milano a cura della compagnia I Raddomanti, regia di Maria Rosa Monetti e, successivamente, al Teatro Luciano Piana di Cesano Boscone. ■

scrivania come pro-memoria. *(Estrae il ricettario dalla borsa. Scrivendo)* È gradevole. Tre volte la settimana, anche quattro. Un toccasana. Per le arterie, l'umore... Però ti devi impegnare anima e corpo. Sistema antico ma sempre attuale.

FABIO - Sì. Come le mele. Una donna al giorno toglie il medico di turno.

IVO - Una donna. Una. Da amare.

FABIO - Non m'interessa. Sto bene solo.

IVO - Sprechi tempo prezioso. *(Smette di scrivere)* Con una come Michela io non sprecherei tempo. Sai, in libreria mi ha guardato.

FABIO - Chi? Te?

IVO - Sì. Me. Che c'è di strano. Non sono brutto, ho portamento. Scusa, perché, tu, forse credi di essere Alain Delon? Sei un tipo. Come me. Anzi. Io sono più fine di te. Lo dicevano tutti.

FABIO - Non sembriamo fratelli, è vero. Ma siamo fratelli, rassegnamoci. Ti ha guardato, dici?

IVO - *(Intenzionato a provocarlo)* Sì. A lungo. Ti secca?

FABIO - Figurati. Se vuoi te la passo. Dovesse richiamarmi le dò il tuo numero di telefono. Okay? Ti ha guardato... a lungo? No?! Che puttana. «Questo o quello per lei pari sono». Ah, le donne! *(Cammina nervoso)*

IVO - Mi ha solo guardato, non mi ha invitato a casa sua.

FABIO - Sta alla larga!, non fa per te.

IVO - Perché è tua?

FABIO - A parte questo. Tu sei un ingenuo. La idealizzeresti.

Ricordi quelle che abbiamo incontrato al golf, due mesi fa? Una era bionda e l'altra castana con le *mèches*. Ti ricordi?

Camminavano per il campo, fingevano di giocare. Tu avevi messo gli occhi sulla bionda.

IVO - Non male, la bionda, sì, ricordo; era piccola, sottile, l'altra, la castana con le *mèches* era troppo alta e robusta, non è il mio tipo. Si sono allontanate ridendo. Alle cinque ho dovuto lasciare, avevo due visite.

FABIO - La bionda te l'ho soffiata. Sì. Tu vieni di rado al golf. Cominciò a venire senza l'amica...

IVO - La bionda?

FABIO - Sì. Tutti i pomeriggi, dalle due alle quattro. Non era sposata. Una professionista. Donna in carriera. Per un mese. Tutti i giorni. Qui. Di una sensualità... *(Ivo non si scompone. Ha piegato in due il foglio con la prescrizione)* La credevi inviolabile? *(Ivo tace)* Idealista. Svegliati, va'. *(Siccome Ivo*

non parla) Ti dispiace?

IVO - L'avevo solo guardata.

FABIO - Come Michela? *(Ivo tace)* Chissà come la faresti lunga; ti ci vuole la conoscenza, le affinità... Le cene. I fiori. Le telefonate. I sospiri. Le allusioni. Perdi tempo, tu. Le donne sanno cosa vogliamo da loro. Se ci stanno lo capisci subito.

IVO - E Michela?

FABIO - Michela cerca complicazioni.

IVO - Sei stato tre anni con lei, no?

FABIO - Appunto. Ne so qualcosa, no! Non dormivo, lavoravo poco, facevo l'amore o pensavo a quando lo avrei fatto. Geloso come un Otello. Esposto all'attesa di rivederla, terrorizzato all'idea di non rivederla. Anima e corpo. La tua ricetta. Ma amare così è una tortura.

IVO - Però si vive.

FABIO - Non voglio ricaderti in questa storia. *(Ivo strappa la prescrizione, sopra-pensiero)* La tua ricetta era... *(Ride, sarcastico. Rivolto al pappagallo, come fosse vero, presente)* Hai sentito, Zapi? Io non avrò tutte le rotelle a posto, ma mio fratello è decisamente pazzo. Vorrebbe che diventassi monogamo. Io, lo, Zapi. Capisci? Quante donne hai visto in questa casa aggirarsi nude, abbandonate senza fiato in una poltrona, sull'angolo della scrivania...

IVO - Insomma. Almeno quando non sei solo parla con l'interlocutore. Che ti può rispondere.

FABIO - Tu che c'entri? Parlo con la mia coscienza.

IVO - Che, suppongo, è d'accordo con quel che le racconti.

FABIO - Uno che scrive ha tanti mondi, fratello, tanti sogni, tante anime.

IVO - Tante paure.

FABIO - Tu non ne hai? Eh già. La tua giovinezza non è stata disastrosa come la mia. No. Equilibrato tu. Riparato all'interno della famiglia. Ma adesso, a quarantacinque anni - lavoro a parte - la tua vita di uomo cos'è stata, un successo?

IVO - Cose che capitano nella vita. Due storie importanti finite. Matrimonio e divorzio. Ho sofferto. Ma sono vivo, disponibile.

FABIO - Ad altre batoste. Porco mondo, sembri mamma. Sempre in attesa del meglio. A cosa le è servito?



Squilla il telefono. Ivo indossa la giacca.

IVO - *(Al secondo squillo)* Non rispondi?

FABIO - No. Rispondi tu.

IVO - Ci sei, non ci sei. Cosa dico? *(Il telefono non squilla più)* Fine delle domande. Se non ti va di parlare metti la segreteria, no! Poteva essere l'editore, un giornalista...

FABIO - *(È teso, il viso contratto)* No.

IVO - No? E chi allora. *(Pausa)* Lei?

FABIO - Sì. Lei. *(Il telefono suona)*

IVO - Non capisco... Stiamo impalati ad ascoltare il trillo del telefono.

FABIO - Sto pensando.

IVO - Vuoi che risponda io?

FABIO - No. Aspetta. *(Cammina nervoso)* Non voglio altri guai. Basta. Michela ha in mente la stessa ricetta che hai tu.

IVO - Bene. *(Posa la mano sulla cornetta. Deciso)* Se rispondo io, poi, però, te la scordi.

FABIO - È una sfida?

IVO - Sì!

FABIO - Tu sfidi me?

IVO - Sì. Ti sfido. Deciditi. *(Lo squillo cessa. Ivo ci resta male)* Se risuona rispondi. Sei impallidito. *(Prende la borsa)* Coraggio, buttati. Con una donna il cervello si spalanca. Me lo diceva un mio amico astronauta. «In orbita è come stare a letto con mia moglie; passa tutto: si registra solo l'attualità». Ha ragione. L'immagine, il tatto, l'odore... La pelle di una donna sì che vale una pausa. Dammi retta: se ne andrebbero i pensieri inutili. Ti verrebbero idee più originali.

FABIO - Perché, l'ultimo libro ti sembra...

IVO - Manca di verve.

FABIO - È un saggio.

IVO - Nella scrittura intendo. Ti ci vorrebbe un po' di sofferenza. *(Si avvia all'ingresso)*

FABIO - Un po' di sofferenza. A me? Carogna. Sei un fratello carogna.

IVO - Ha parlato il medico.

FABIO - Ah. I medici - nella loro *forma mentis* - hanno una punta di crudeltà, ne sei un esempio.

IVO - Sofferenza in senso lato, che ti ispiri. Ci vediamo domani, al golf. Mangiamo insieme. Bistecca e verdure. Non pensare alle critiche, alle vendite. Rispondi al telefono. Ciao.

Ivo esce.

FABIO - Odioso. Pedante e odioso. Sentito Zapi? Si burla. Non sa. Non sa. Solo tu ed io sappiamo. L'hai conosciuta. Le volevi bene. Forse sei morto... perché l'ho... scacciata. Amico mio. *(Lo copre con un telo. Siede sulla sedia a dondolo)* Oggi i miei cinquantaquattro equivalgono ad altrettante legnate. E non ho più un goccio di whisky. *(Reclina il capo all'indietro)*

III

La porta si apre. Entra Michela. È una giovane donna, avvenente, dal piglio deciso. Mette sulla sedia in anticamera la borsetta e la borsa contenente le macchine fotografiche. Si sfilia la giacca, la butta sulla sedia. Si muove come chi conosce la casa. Si avvicina a Fabio che è nella stessa posizione. Si ferma a due passi da lui - stando di fianco al pubblico - Fabio ha sentito la sua presenza ma non si muove.

FABIO - Come hai trascorso questo anno?

MICHELA - Cercato di dimenticare.

FABIO - Presuntuosa.

MICHELA - E tu?

FABIO - Giocato a golf. Fatto una gara. Vinto un piatto d'argento. Scritto un saggio. *(Pausa)* Dato la caccia agli incubi. *(La guarda. Intensamente)* Mia madre è morta otto mesi fa... e tu non c'eri!

MICHELA - Al funerale c'ero. Anche al cimitero. E stamattina...

FABIO - Lascia perdere. Ho avuto l'infarto. Lo sapevi?

MICHELA - Era sui giornali.

FABIO - Per uno come me, un infarto è quasi... la fine.

MICHELA - Ma no, ma no.

FABIO - Sì, invece.

MICHELA - Ci sono giornalisti, scrittori ultrasettantenni con quattro, cinque *bypass*, e continuano a lavorare.

FABIO - Ma che temperamento hanno?

Non il mio.

MICHELA - Che ne sappiamo.

FABIO - Io so di essere l'eccesso personificato. Non riesco a cambiare. Non riuscirò mai! Mio fratello mi assilla con i divieti. Non serve. *(Pausa)* Vai. Il nostro tempo è passato. *(Lei non si muove. Poi, lui, evitando di guardarla)* Sei riuscita a combinare qualche cosa?

MICHELA - Sì. Nel lavoro. Part-time in una rivista specializzata in foto d'epoca. E, da esterna, una collaborazione con un quotidiano. La foto di stamattina è già al giornale.

Pausa.

FABIO - Ci rivedremo quando capiterà l'occasione. Adesso vai. Mi conosci. Vai!

MICHELA - *(Tenera)* Sì, vado. Dopo.

FABIO - *(La guarda, un urlo)* Ora!

MICHELA - *(C.s.)* Dopo.

FABIO - *(Le si avvicina. Il viso contratto)* Adesso. Subito.

MICHELA - *(Decisa)* Corro il rischio. Non importa se mi tradirai. Non ci sarà verso.

FABIO - *(Fa un passo avanti)* Non sai quello che dici.

MICHELA - Fabio...

FABIO - *(L'afferra per le braccia)* Michela... Si abbracciano. Buio.

IV

Il pappagallo non è più coperto. Dalla radio musica in sordina. Sul pavimento e sulle poltrone abiti sparsi. Dalla cucina rumore di macchina del caffè espresso in funzione. Voci femminili che parlano a bassa voce. Nello studio Fabio è seduto, a torso nudo, davanti alla macchina per scrivere, corregge a mano, su un foglio. Si alza, spegne la radio. Il fax si mette in funzione. Legge.

FABIO - «Intervista per il saggio. Telefonare». *(Commenta)* Certo che telefono. *(Il fax si blocca)* Altra eclissi. *(Si siede sulla sedia a dondolo)* Entra Michela. Indossa un body semitrasparente color rosa. Gli stivaletti. Si muove lenta, sinuosa. Tiene in mano un cartone di latte e un bicchiere che mette sul tavolino.

MICHELA - Lucia ha fatto il caffè, lo prendi?

FABIO - Dopo la minestra di verdure per forza ci vuole un caffè. Perché bevi il latte?

MICHELA - Principio d'ulcera. Non dovrei fumare, ma ogni tanto ci casco.

FABIO - Ti capisco, però cerca di smettere. Curati. Ti soddisfa il lavoro?

MICHELA - Sì. Faticoso. Ho scarpinato mesi per la città: fotografie di moda, foto ai

passanti. Un giorno scatto una foto: un vecchio che mangiava qualcosa appoggiato a un cassonetto. Ho spedito la foto a un giornale. Pubblicata. Mi hanno chiamata, offerto un lavoro. Adesso fotografo personaggi importanti come te.

FABIO - Quel libro non va. Chiudiamo l'argomento. Non ho idee. Sto invecchiando. Sono circondato da proibizioni, controllato su quanto bevo, su ciò che mangio. Sai quali sono i miei piatti prelibati? Passato di verdure, minestra, riso in bianco, bistecca ai ferri, insalate, pesce al vapore, niente alcool...

MICHELA - E tu esegui?

FABIO - Appena posso no. In barba a mio fratello, che è medico e per giunta si è specializzato nell'allungare la vita ai suoi pazienti. Vestiti. Non hai freddo?

MICHELA - No. Vive con te?

FABIO - Chi? Ivo? Ci mancherebbe. No, no. Abita nella vecchia casa dei nostri genitori. L'hai visto in libreria, mi ha detto. L'hai guardato. *(Michela si versa un altro po' di latte e lo beve a piccoli sorsi soprappensiero)* L'hai guardato sì o no?

MICHELA - *(Si mette sulla difensiva, ricorda la gelosia di Fabio)* Non so cosa dire. Io guardo le persone, per deformazione professionale.

Entra Lucia con il vassoio che posa sul tavolino.

LUCIA - *(Gioviale, quasi materna)* Poi lasci qua. Domani ci penso io. *(Prende da terra, dalle poltrone, la cravatta, la camicetta, le calze, tutte le cose sparse; lo fa con naturalezza, come fosse abituata. Mette il tutto su una poltrona)* Comincia a fare freschetto.

MICHELA - Ha ragione, Lucia. *(Indossa la camicetta)*

Lucia si avvia verso la cucina poi si ferma. Rivolta a Michela.

LUCIA - Signora Michela... *(Tace)*

MICHELA - Dica, Lucia.

LUCIA - *(Riprende con disinvoltura; è chiaro che le due donne è come se riprendessero un discorso interrotto non per loro volontà)* Alla pentola per cuocere la pasta si è rotto il manico, posso comprame una nuova?

MICHELA - Se è da buttare, va bene.

LUCIA - È da buttare sì. Un'altra cosa: un lenzuolo matrimoniale, quello col pizzo tutt'attorno, ricorda? È bruciato. *(Gesto allusivo verso Fabio)* Le sigarette...

MICHELA - Non si può rammendare?

LUCIA - Cosa vuole rammendare, signora, oggi è tutto usa e getta, dove trovo chi lo rammenda? Posso provare io, però non

MICHELA - Come no. Mi hai fatto vergognare davanti a mia madre.

FABIO - (*Agitandosi*) Cosa dici. Ti ho supplicato in ginocchio di sposarmi. Non intendevo mandarti via. Insomma. È così difficile da capire?

MICHELA - Eri ubriaco.

FABIO - Adesso non lo sono.

MICHELA - Adesso non mi va di sposarti.

FABIO - (*Sbalordito*) Cosa? Non ti va?

MICHELA - (*Stiracchiandosi*) No. Sto bene così. Libera. Ho il mio lavoro. Sono giovane, posso aspettare.

FABIO - Per tre anni mi hai tolto il fiato perché ti sposassi!

MICHELA - Ho capito che posso vivere senza famiglia, e un bambino lo avrò quando troverò un uomo che voglia fare un figlio con me.

FABIO - (*In panico*) Aspetti di innamorarti di un altro?

(*Silenzio*) Con quello che c'è in giro, devi stare attenta. (*Michela lo guarda, a lungo*) Non ti ho cercata per un anno, è vero, ma ti seguivo col pensiero. (*Tenero*) Vent'anni di differenza... (*Pausa*) Certe volte mi sentivo escluso dalla tua vita.

MICHELA - Storie! Ci sono cose senza età. Io volevo stare con te, allora. Quando vivevo qui, in questa casa che amavo. La mia visione del mondo era diversa tre anni fa. Mi piaceva pensare al futuro, sognarlo: facevo cento, duecento sogni al giorno e li mischiavo alla realtà. Era un modo per renderla più sopportabile. Uscivo a cercare lavoro, rientravo con i piedi indolenziti, carica di borse della spesa... «Tu e Lucia non valete niente in cucina: fate sempre gli stessi cibi», dicevi, sollevando la testa dai tuoi fogli. A te bastava fumare e bere whisky per tacitare i tuoi pensieri senza pace, i ricordi... Forse per essere amati da te bisogna diventare un ricordo. Puoi cominciare fin da adesso.

FABIO - Sei impazzita? Ti ho chiesto di sposarmi. Voglio sposarti.

MICHELA - Io no.

FABIO - (*Si sente stroncato. Si siede. Dopo un tempo*) Ivo?

MICHELA - (*Decisa*) Sì!

FABIO - (*Con cautela*) Non puoi amare Ivo all'improvviso. Ti vuoi vendicare?

MICHELA - Perché mai? Io ti amo.

FABIO - (*Stranito*) Tu mi ami?

MICHELA - Sì. Però mi piace anche Ivo.

FABIO - E me lo dici così?

MICHELA - (*Serafica*) E come dovrei dirtelo. Quel che a te manca lui ce l'ha: la dolcezza.

FABIO - O Cristo. Sei più pazza di noi.

MICHELA - (*Andando in cucina*) Quando viene Lucia dille di comprare un arrosto di vitello e di farlo al forno con le patate. Ho invitato Ivo per domani sera. Spero non ti dispiaccia. (*Entra in cucina, chiude la porta e si mette a canticchiare una canzone*)

FABIO - Lei ha invitato Ivo. Qui, in casa mia. Lei.

Fabio fa una telefonata.

FABIO - Clinica Gioiosa? Per favore, chiamata urgente per il dottor Ivo Oliveri. Sono suo fratello. Controlla se c'è? Grazie. Aspetto. (*Pausa. Si terge il sudore dalla fronte*) Ivo? Sono Fabio. Cos'hai fatto a Michela? Niente no. Si rifiuta di sposarmi, insomma ha un comportamento strano. Avete fatto l'amore?

Michela è uscita dalla cucina, è alle spalle di Fabio.

MICHELA - Sì.

FABIO - (*Si volta*) Sì?!

MICHELA - (*Sorride enigmatica*) Sì. Ivo è affettuoso. Lo amo. (*Va in cucina*)

FABIO - (*Nel microfono, a tono alto*) Tu menti! Lei ha ammesso.

Disgraziato. Né cene, né fiori con lei: l'America ti ha cambiato. (*Pausa*) Certo che credo a lei. Cos'è, vorresti dire che è bugiarda? Lascia che ti chiamino per il caso urgente. Anch'io sono un caso urgente, anzi, urgentissimo! (*Butta giù la cornetta. Si avvia verso la cucina. Il telefono suona*) Ciao, Bianchi, scusa, il pezzo non è pronto. Un argomento qualsiasi? Non prometto... D'accordo, vengo lì. (*Chiude la comunicazione*) Questi direttori. Inopportuni. (*Pausa*) Che ci faccio a quei due?

MICHELA - (*Uscendo dalla cucina. Professionale*) Ho parlato con l'editore, ti telefona domani. Se decidi di venire si parte fra due giorni. Okay?

FABIO - Un momento. Questo è un argomento di lavoro. Giusto?

MICHELA - Giusto.

FABIO - Per il resto, voglio dire, con Ivo...?

MICHELA - Fai molto male a sottovalutare tuo fratello.

FABIO - È vero che avete fatto l'amore?

MICHELA - Sì, è vero.

FABIO - Lui dice di no.

MICHELA - Tu a chi credi?

FABIO - A lui.

MICHELA - Perché lo reputi un imbranato, o perché pensi che io "solo te o morte"?

FABIO - Puoi negare che noi due insieme ci troviamo divinamente?

MICHELA - Non lo nego.

FABIO - (*Le accarezza i fianchi*) Mi fai impazzire.

MICHELA - E poi?

FABIO - Di' la verità, hai mentito su te e Ivo?

MICHELA - Sì.

FABIO - (*La stringe di più, le accarezza le spalle*) Se te lo chiedesse accetteresti?

MICHELA - (*Da gattina, stringendosi a lui*) Se sapessi che mi ama sì.

FABIO - (*La scosta bruscamente*) Soltanto per questo?

MICHELA - Ho voglia di coccole. (*Si rannicchia nella poltrona*)

FABIO - (*Si versa un whisky*) Come sei cambiata, anche tu.

MICHELA - Tu non me l'hai mai detto.

FABIO - Stai zitta. Non metterti nei guai.

MICHELA - Perfino una donna me l'ha detto una volta, tu no.

FABIO - Non lo so dire. E non ritengo che dirlo significhi che sia vero.

MICHELA - Ivo non lo direbbe se non fosse vero, né mi toccherebbe con un dito. Una parola d'amore non costa nulla, può cancellare la tristezza.

FABIO - (*Dice la battuta lentamente*) Tu ed Ivo siete giovani. Io invece sono nell'età di mezzo. Uno schifo.

MICHELA - Vado. Devo sviluppare delle foto. Pensa alla risposta da dare all'editore.

FABIO - Torni?

MICHELA - Per la cena di domani, sì.

FABIO - Se Ivo ti chiedesse di sposarlo accetteresti?

MICHELA - Sì.

FABIO - (*Si altera*) E a me perché dici di no?

MICHELA - Se me lo chiedesse Ivo vorrebbe dire che mi ama. Ciao. (*Esce*)

FABIO - Carogna. Forse per questo mi sta inchiodata qua. (*Si batte la fronte col pugno*) Che sete. Ho una sete bestiale.

(*Versa nel bicchiere poche gocce rimaste. Le beve. È insoddisfatto. Apre il mobile bar, guarda negli angoli. Si arrende*) Niente.

Possibile non ci siano almeno fondi di bottiglie?

VIII

Entra Michela, lancia la borsetta e la giacca sulla sedia in anticamera. Posa la borsa con le macchine fotografiche, per terra. È agitata. Ivo le va incontro, Michela appoggia la fronte sul suo petto e piange. Ivo l'abbraccia.

IVO - Su, fatti animo. Spiegami. Potrebbe tornare da un momento all'altro.

MICHELA - (*Si asciuga gli occhi, prende la mano di Ivo e siedono in poltrona, uno di*

V

Entra Fabio. Ha i capelli arruffati, la giacca da camera sbottonata. Sbadiglia. Qualche movimento ginnico. Si sfrega la nuca per evidente indolenzimento. Ivo avanza in scena.

IVO - Dormito?

FABIO - No.

IVO - Come stai?

FABIO - Indolenzito. Nausea... *(Lo guarda)* Voglia di assassinio.

Ivo non si scompone.

IVO - Quanto whisky?

FABIO - Non c'è whisky in casa. Solo wodka.

IVO - Siediti. Vediamo la pressione.

FABIO - *(Scontroso, fanciullesco)* Non mi siedo, e la mia pressione è affar mio. Non sei più il mio medico. Sei licenziato. *(Lo spinge via).*

IVO - Al golf c'era quella bionda... Sola. Seduta al mio tavolo. Abbiamo chiacchierato. Era inviperita, benché avesse vinto. Le donne, al gioco, devono scegliersi partners calmi. Quell'avvocato, anziano, corpulento, come si chiama? Parsi, avvocato Parsi: aveva perso la partita giocando con la bionda. Avevano litigato. Lui mangia troppa carne, la carne rende aggressivi.

FABIO - Hai combinato con la bionda?

IVO - Mi ha detto di salutarti.

FABIO - Mi sono seccato di quel campo da golf, è piccolo. Si vedono sempre le stesse facce. Voglio cambiare.

IVO - Per sfuggire la bionda?

FABIO - Io non sfuggo le donne. *(Verso la cucina)* Lucia!

LUCIA - *(Entra in scena asciugando una pentola)*

Buongiorno, dottore. *(A Fabio)* grazie al cielo si è alzato, sono le due, devo andare, ho anch'io la mia famiglia. *(A Ivo)* Ho figli grandi, sa, due maschi e una femmina, bravi, si vogliono bene. Due lavoro, metalmeccanici, uno però ha studiato da elettricista. La ragazza è ragioniera. Disoccupata. Non trova, non trova. Lei che viene dall'America, dottore, pensa che cambierà...

IVO - Momento difficile, Lucia.

LUCIA - Eh, lo so. Mio marito è invalido, ha perso un braccio in una pressa cinque anni fa. Si è incattivito. Non voglio lamentarmi, ma certi giorni

sono stanca. Ho detto a mio marito: «Mario, e se la prossima volta votiamo comunista?». Sa cos'ha risposto?

IVO - No.

LUCIA - «Tu sei matta, Lucia. Nessun partito o governo mi ridarà il mio braccio. Io continuo a votare Democrazia Cristiana».

FABIO - Quel partito non c'è più.

LUCIA - Gliel'ho detto: guarda che è cambiato tutto. Lei cosa dice, faccio bene a votare comunista?

FABIO - È una questione di coscienza.

LUCIA - *(Una breve pausa)* Sarà... ma sono così confusa. Be', scusate se mi sono permessa. *(A Fabio)* Ho preparato pasta al pomodoro, bistecca e insalata. Ieri la signora mi ha dato disposizioni per una settimana. Per due persone. Però lei non è ritornata. Per me è incredibile: - due fratelli - scapoli, con una posizione, che hanno studiato, vanno in televisione, sui giornali... non si sposano. Per carità ognuno è libero di fare quello che vuole, ma perché state in una casa diversa, è anche una spesa. Lo trovo strano. *(Ivo le si avvicina mentre Lucia si avvia verso la cucina)* È rientrato tardi, io abito nell'appartamento di sotto... Dalle tre di notte fino alle sette ha camminato - avanti e indietro -; un leone in gabbia. Stamattina sul tavolino c'era una bottiglia vuota di... *(Gesto di Ivo che ha capito e torna da Fabio che nel frattempo ha levato il telo dove sta il pappagallo, ha spostato il trespolo nel raggio di sole che filtra dal lucernario)*

LUCIA - *(Ha visto e dopo aver scosso la testa, a tono alto)* Signor Fabio, vuole la colazione o soltanto il caffè?



FABIO - Una bottiglia di whisky!

LUCIA - *(Va in cucina borbottando)* Inutile, in una casa se non c'è una donna...

FABIO - *(Si è seduto sulla sedia a dondolo)* Cosa credevi di fare portando via Michela?

IVO - Niente. *(Controlla il fax che si è messo in azione)* Senti questo: *(Legge)* «la casa editrice Milleuno comunica che in quindici giorni sono state vendute tremila copie...».

FABIO - *(Infastidito)* Tremila copie.

IVO - È saggistica. Ci vuole tempo.

FABIO - Ci vuole un'altra testa. Vuoi capire che sono finito?

IVO - Ma piantala di piangerti addosso!

FABIO - Il mio cervello è vuoto, di colpo mi sono accorto che dentro non ci sono più i pensieri folgoranti che un tempo mi arrivavano all'improvviso: un lampo: un'idea: un libro. Dopo l'ultimo saggio, più niente.

IVO - Stare in ansia non serve. Riposati.

FABIO - Non mi riesce. E non voglio. Ho paura di addormentarmi, la notte. *(Pausa)* Sono in pericolo?

IVO - La medicina è quella che non vuoi prendere.

FABIO - Già. Con Michela nel letto riesco a sognare. Hai approfittato di Michela?

IVO - Pensi che lei me lo avrebbe permesso?

FABIO - È capace di sorprese incredibili. Sei riuscito a battemmi? *(Lo guarda, è nervoso, cerca di capire)*

IVO - Chiedilo a lei. *(Si impone una calma che non ha)*

FABIO - Si dà il caso che l'ho fatta soffrire: i nodi vengono al pettine: ti ha seguito per farmi dispetto.

IVO - Michela è buona.

FABIO - *(Ride)* La tua ignoranza in fatto di donne è piramidale. Dammi qualcosa per invecchiare bene.

IVO - A suo tempo.

FABIO - I tuoi vecchi pazienti - della clinica che papà ti ha lasciato in eredità - diventano sempre più vecchi.

IVO - *(Secco)* A me ha lasciato la clinica, a te una casa sul lago. Non si fece questione allora, vuoi farla adesso? *(Gesto di fastidioso diniego di Fabio. Ivo, da studioso)* L'uomo è una macchina perfetta, è giusto che funzioni a lungo.

FABIO - T'interessa la mia macchina?

IVO - La mia professione mi piace, i risultati stimolano. Forse a te un sentimento non ti rende più creativo?

FABIO - Un sentimento?

IVO - Lo neghi?

FABIO - Ma certo.

libri: si sono bagnati, Michela mi ha aiutato ad asciugarli al sole, pagina per pagina.

IVO - (*Visibilmente seccato*) Che mi dici di quel ragazzo straniero?

FABIO - (*Alterandosi al ricordo*) Gli soffiava sul viso, le mancava di baciario!

IVO - Idiota. L'hai picchiata per questo?

FABIO - È civetta.

IVO - È socievole.

FABIO - Non la conosci. Vuole sedurre.

IVO - Caratteristica femminile.

FABIO - Lo fa di proposito. Non lo sopporto.

Ivo si altera all'improvviso. Gli si avvicina minaccioso.

IVO - Che non capiti più. Capito? Mai più!

FABIO - Su, piantiamola. Mangiamo insieme. Guarda in cucina cosa c'è. (*Squilla il telefono*) Pronto? Ciao, Zoccoli. Qual buon vento...

Vuoi un'intervista? (*Si galvanizza*) Quando? Mi va bene. Dammi almeno un'idea delle domande... no, sulla vita privata no. (*Ride*)

Buio

IX

Fabio e Ivo mangiano un toast.

FABIO - I toast li sai fare, ti riescono bene. (*Ivo mangia lentamente, beve un sorso d'acqua*) Vuoi un goccio di vino?

IVO - No. E tu vacci piano. Domani fatti preparare delle verdure da Lucia.

FABIO - Lascia che mangi e beva quello che mi piace. Che t'importa?

IVO - Ti fa male.

FABIO - Una volta ogni tanto non sarà la morte.

IVO - La pressione è ballerina. Rassegnati alla dieta. Che ci vuole? Io mangio più o meno quello che mangi tu e non faccio storie.

FABIO - Forse tu sei un santo, io sono un dissoluto, è la mia natura. Un dissoluto fregato dalla circolazione ballerina. Da quando è ballerina?

IVO - Dal ritorno dalla Grecia.

FABIO - (*Non subito*) Dovresti tomartene in America e lasciarmi fare i fatti miei.

IVO - Perché non scrivi un altro libro?

FABIO - Voglio vedere se l'ultimo ha successo. Non ho fiducia, ma spero. Per ora non mi va di impegnarmi in niente. Ti sei mai sentito alla deriva? No, tu sei diverso da me: tu ti senti vivo solo se una donna ti guarda. Soprattutto ti senti utile, e lo sei. L'importante è sentirsi qualcosa qui... (*Si tocca il torace*)

IVO - (*Incisivo*) La gelosia la senti.

FABIO - (*Non raccoglie*) ...qualsiasi cosa: rabbia, indifferenza, ma sentire: quella è vita. Io ho scritto sedici libri, centinaia di articoli e non me ne importa un accidente!

IVO - Come ti senti quando ami Michela?

FABIO - Michela. Maledizione. Non so nemmeno se credo in Dio!

IVO - Questa è la tua rivoluzione. Quel che è stato con le altre non conta. Michela sì. Devi solo accettare il fatto. Bisogna piegare la testa.

FABIO - Altro che piegare la testa! Sono andato in pezzi. Che cosa mi è rimasto?

IVO - Qualcosa di meglio.

FABIO - Ottimista lui.

IVO - Guarda che sto rinunciando. Non mi è facile.

FABIO - Di', hai preso sul serio la sfida?

IVO - Volevo darti uno scossone: non l'hai capito? Sei tu che devi toglierti di mezzo, non io.

FABIO - Fammi il piacere.

IVO - Posso obbligarti.

FABIO - Per scansare me ci vuole fegato. Tu sei troppo altruista. Io sì potrei, sono un cane rabbioso io, mordo. Tienilo presente: mordo. Mentre tu sei con Michela ci sono io fra di voi.

IVO - Ti sbagli. Non ci sei affatto. E tieni le mani a posto.

FABIO - Cerchi di esasperarmi; spero in un bel massacro, come nei film, nei romanzi? Io guardo e aspetto. Registro. Fanno così i pazzi?

IVO - Tu non sei pazzo. Sei infantile. Sei fermo a quella notte che - sentendo gridare ci alzammo dai nostri letti e andammo a vedere cosa succedeva in salotto.

FABIO - (*Si versa un whisky, lo beve d'un colpo*) L'infanzia può morire in un istante.

IVO - Nostro padre stava picchiando la mamma...

FABIO - (*Da isterico*) Piantala!

IVO - ...e lei piangeva, e quando le mise le mani attorno al collo io gridai.

FABIO - Io gridai!

IVO - Purtroppo no, Fabio. Quel grido ti è rimasto dentro: ti perseguita. Papà le aveva distrutto il viso a pugni.

FABIO - Taci!

IVO - E poi la sottopose alle sue magiche mani di chirurgo plastico. E lei tornò bellissima.

FABIO - Era pazzo di gelosia. E anch'io... Anch'io, lo sono. Capisci perché la caccio via? Lo capisci?

IVO - È inutile rimuginare le stesse cose, non risolvi niente.

FABIO - Io non vorrei far del male a Michela. Però lei fa scattare in me qualco-

sa, il peggio che c'è in me. Le altre no.

Solo lei. A quest'età c'è da sbattere la testa contro il muro. Vorrei strapparmela dai pensieri: sono andato con altre, l'ho mandata via, per non vedere più quella sua naturale spregiudicatezza. Eppure pudica, e fragile. Dimenticherò, pensavo. Ne ho dimenticate tante, prima o poi anche lei scomparirà dalla mia mente. Invece no.

Donne più belle di lei mi hanno colpito, le ho amate. Un giorno, una settimana. Non posso dire, in coscienza, di essere stato con le mani in preghiera. Eppure, dopo - certe volte anche durante - lei era qua (*Si tocca la fronte*): un chiodo. Una disgrazia.

IVO - Dipende dal punto di vista.

FABIO - Non farai sul serio con lei?

IVO - Certo che sì.

FABIO - Tu sei fuori di testa.

IVO - Se rimane con te Michela si che impazzisce. Come nostra madre.

FABIO - Lascia stare la mamma!

IVO - (*Si avvia per uscire*) Troppo cinico per essere pazzo.

FABIO - Difendi l'albero genealogico, posso capire. Papà m'insultava se parlavo più del normale di una ragazza: intuiva che gli assomigliavo in quella furia che poteva esplodere appena la vita me ne avesse data l'occasione. Tu sai che pensava questo di me!

IVO - E di me no! Me lo disse. Considerata dal lato psicanalitico la diagnosi è: esasperiamo la nostra possessività.

FABIO - Come spieghi allora che sapendo di te e di Michela non ti abbia ancora ammazzato?

IVO - Nemmeno io ho ammazzato te se è per quello.

FABIO - Usiamo altre armi. (*Pausa*) Sapresti rinunciare a Michela?

IVO - (*D'impeto*) No. (*Ci pensa*) A meno che tu...

FABIO - (*Sarcastico*) A meno che io... le dica tutto quello che mi passa per la testa, cioè un'infinità di cretinate, che m'incastrebbero vita natural durante? È così?

IVO - Tu credi di essere libero? (*Fabio si versa un altro whisky, lo beve, non risponde*) Nessuno lo è, nemmeno Michela.

FABIO - Se vuole stare con te (*Ironico*) per sempre - liberissima.

IVO - Lo vorrebbe, è già un passo avanti. Ricordi cosa diceva la mamma?: «Una donna può sopportare molte umiliazioni per amore, ma la violenza fisica e psicologica fa morire anche l'amore più grande».

FABIO - Tomatene in America, va'. Michela non fa per te. Non per viverci ogni giorno.

IVO - Io Michela la sposo.

facessi. Oggi le donne sono più intelligenti, meno furbe forse, ma all'intelligenza basta un pizzico di furbizia e ti trovi azzerato.

IVO - Stavi dicendo che è diventata pallida... e muta.

FABIO - (Con soddisfazione) Sì!

IVO - Perché?

FABIO - Ti ho detto che se lo aspettava, - è intelligente - e mi conosce -: ma quando il momento è arrivato non ci voleva credere - ed è qui che è mancata la furbizia.

IVO - Piantala con i commenti. Spiegati.

FABIO - Sei più assillante del solito. (Entra Lucia, rimane ferma con il vassoio in mano) Prendi il caffè e torna dai tuoi vecchietti. Non mi va di raccontarti i miei fatti privati. Ti sei innamorato di Michela? Peggio per te. Ti avevo avvertito: non è pane per i tuoi denti.

IVO - (Incisivo) Non lo è?

FABIO - No, non lo è. (Ivo appare sollevato. Fabio nervosamente, a Lucia) Metta lì il vassoio. (Lucia esegue. Poi, mentre Fabio si distrae a controllare il fax si avvicina a Ivo)

LUCIA - Da quando la signora se n'è andata un anno fa, non è più lui.

FABIO - (A tono alto che fa sobbalzare Lucia) L'ho cacciata, Lucia, lei era presente, lo sa!

LUCIA - (Anche lei alza il tono ma contiene la rabbia con una pacata severità) Sì, l'ha cacciata! Però, da allora, signor Fabio, una meglio della signora Michela, non è più venuta in questa casa.

FABIO - Che ne sa?

LUCIA - (Scandito) Lo so. Lo so. Io non parlo bene come lei, ma le cose le capisco. Scusi la franchezza, ma le altre che ho visto qua è roba... (Gesto di poco conto, ed anche di disprezzo. A Ivo) Quando la signora stava qua, lui, il signor Fabio la portava così. (In palmo di mano) Un giorno, all'improvviso, non l'ha più voluta. «Via! Via!», ha gridato. «Voglio essere libero!». E lei, povera figlia, se n'è andata senza una parola. Tre anni gli ha regalato. (Breve pausa. A Fabio, gentile) Le porto qualche fettuccia integrale? Non può bere solo quella robaccia. Oggi compero un pollo, e quando la signora Michela viene lo faccio alla diavola. (Va in cucina)

VI

Ivo beve il caffè. Fabio mangia una fettuccia.

FABIO - (Mangiando) Non trovi che abbia

il naso un po'...

IVO - Chi ha il naso un po'...?

FABIO - Michela.

IVO - Michela ha il naso un po' cosa?

FABIO - (Ride mentre mangia. Vuole irritarlo) Un po' camoso. (Infatti Ivo si adombra) Sai, quei nasi che si notano. (Ivo sta in attesa) Non è detto che un bel viso si rovini se ha un naso importante. Così l'avrebbe definito nostro padre - il dio della chirurgia plastica -: un naso importante.

IVO - Papà non avrebbe ritoccato il naso di Michela. È perfetto.

FABIO - (Mangia un'altra fettuccia) Nostro padre metteva mano su ogni piccola imperfezione.

IVO - Su Michela no. Non l'avrebbe fatto. A mio gusto è un naso sexi. E il dio della chirurgia plastica si sarebbe arreso: non l'avrebbe toccato.

FABIO - Perché ti scaldi, scusa. Stiamo parlando solo di un naso.

IVO - Il naso di Michela.

FABIO - (Ride) Vuoi inserirlo nella storia, come quello di Cleopatra?

IVO - Sei stato tu a parlarne.

FABIO - Non intendevo offenderla. O per il fatto che (sottolinea con ironia) te ne sei innamorato, è esente da difetti? (Ivo tace) Credi di farmi dispetto, oppure ti piace l'idea del nemico?

IVO - (Pacato) Potrei essere un pericolo.

Lucia è in scena, un po' discosta.

FABIO - Per lei o per me?

IVO - Per te, s'intende.

FABIO - Pensavo...

IVO - Cosa?

FABIO - Chissà chi di noi due ha preso di più da papà?

IVO - (Gli si avventa contro, gli afferra il bavero della giacca. Grida) Piantala con i tuoi fantasmi! Dov'è Michela? Guarda che se le hai fatto qualcosa di male, io ti denuncio... lo ti...

FABIO - (Spingendolo via) Tu cosa? Mi strozzi? Come papà tentava di fare con la mamma? Sai perché a papà prendevano quelle furie? Per gelosia. Per troppo amore. Ragiona. In due giorni ci siamo messi le mani al collo a turno. Siamo tarati. Questo è.

Lucia li guarda esterrefatta, coprendosi la bocca con le mani.

IVO - A me non era mai successo. Tu mi esaspera.

FABIO - Da quando hai visto Michela. È un tipo che esaspera: entra nella vita degli altri in punta di piedi e senza che te ne accorgi cambi.

IVO - Mi piace la sua voce dolce, il suo

carattere deciso.

FABIO - Se non hai polso la perdi, se ne hai la perdi. Stai attento. Credimi, sei diventato un altro. (Ivo gli volta le spalle) Non è facile amare Michela. E nemmeno liberarsene.

IVO - Questo lascio decidere a me.

FABIO - Vuoi amarla perché ti piace, o soltanto prenderti una cosa mia, come da bambini? (Ivo si volta. A denti stretti)

IVO - Tu sei pazzo. Michela è una donna.

FABIO - Che vorresti. Bene. Prova a straparmela, se ci riesci. Prova.

IVO - (Lo guarda fisso) Ieri sera...

FABIO - Non te lo dico.

LUCIA - (Le sfugge) Vergine santa.

IVO - Non è niente, Lucia. Noi prendiamo fuoco facilmente.

LUCIA - Per la stessa donna?

FABIO - Ma no. Scherza. Fa finta di portarmela via. Ma non ci riuscirà.

IVO - Ne sei sicuro?

FABIO - (Non raccoglie) Da piccolo mi prendeva i giocattoli, e adesso si è messo in testa Michela.

LUCIA - (Attonita) I giocattoli... Ma adesso siete grandi, siete fratelli. Dottore, io ho paura. Prima era nervoso solo il signor Fabio... Se almeno tornasse la signora Michela... (Prende il vassoio ed esce)

FABIO - Ha stregato anche lei!

SECONDO TEMPO

VII

Dal lucernario della mansarda entra la luce rosata del tramonto. Fabio sta sulla sedia a dondolo. Il compact-disc diffonde il Concerto numero 20 per pianoforte e orchestra di Mozart.

Entra Michela, mette la borsetta e la borsa con le macchine fotografiche sulla sedia in anticamera, e va a sedersi su una poltrona, abbandonando il capo sulla spalliera. Fabio non si muove, né apre gli occhi.

FABIO - Non riesco a lavorare. Bianchi aspetta che gli prepari l'articolo e vada in cabina a registrarlo, ma io non ho voglia. Non leggo i giornali, non seguo i notiziari radio. (Si solleva e, più che guardarla, la scruta) Dove sei stata, cosa hai fatto?

MICHELA - Per favore. Sono stanca.

FABIO - (Alzandosi) Non sono di buonumore.

MICHELA - Nemmeno io sono al settimo cielo.

FABIO - Ti aspetto da tre giorni. Non hai niente da dire?

mial», buttava una cosa per terra. L'altro rispondeva: «Non dovevi fare lo scemo», e giù un altro soprammobile. E l'altro ancora: «Torna in America!» Signora, in cucina sono rimasti quattro piatti di numero, il resto era sul pavimento. Vede?, anche il vaso di cristallo non c'è più; si è salvato il pappagallo. Se non si decide succede un guaio. Lei dice: «Sono uomini», ma quelli litigano per lei. E se si uccidono? Sono molto nervosi. Già li ho visti mettersi le mani addosso.

MICHELA - Quando? Prima o dopo il viaggio?

LUCIA - Prima.

MICHELA - Chi ha messo le mani addosso all'altro?

LUCIA - Il dottore.

MICHELA - Ivo?

LUCIA - Sì, lui. Per questo vorrei che lei si decidesse. Lei sa per quale dei due il suo cuore batte di più? (*Michela cammina nervosamente, Lucia è sulle spine*)

Insomma, non può amarli alla stessa maniera: ci sarà una differenza. Ci pensi. Scegli. Continuare così può diventare pericoloso. Mi scusi, se mi permetto, ma certe sere cenate qua tutt'e tre, poi lei se ne va accompagnata dal dottore. Lei immagina come ci rimane il signor Fabio? Glielo dico io: va a sedersi sulla sedia a dondolo e parla al pappagallo.

MICHELA - A Zapi?

LUCIA - Sì, a Zapi. Come faceva quand'era vivo: si sfogava col pappagallo come si fa con una persona. Quand'era vivo, pazienza, ognuno ha le sue manie...

MICHELA - Che continuasse a farlo non lo sapevo.

LUCIA - Il signor Fabio è un uomo solo. Triste. Quando stavate insieme era felice, la mattina canticchiava, mi batteva la mano sulla spalla... La felicità non è per lui. Beve. Lei se ne va e lui beve. È veleno per la sua salute. Il dottore glielo proibisce... ma lei esce con suo fratello... Un uomo pensa.

MICHELA - Lo so. Dopo un quarto d'ora che sono uscita mi telefona, lascia messaggi in segreteria o, se risponde mia madre, le dice che mi deve chiedere una precisazione sul libro. Mi controlla. L'ha sempre fatto.

LUCIA - La differenza d'età vuol dire, e quel suo carattere: non è cattivo, è uno che nasconde i suoi pensieri.

MICHELA - Si mette alla prova. Cerca un riscatto in quello che fa. Crede che se dovesse avere un grande successo, come vorrebbe, si sentirà più sicuro? Sì, forse due giorni, una settimana. Poi rimetterebbe di nuovo la sua vita in discussione.

LUCIA - Il signor Fabio glielo ha mai detto che è innamorato?

MICHELA - Mai. Nemmeno quando ho incontrato suo fratello.

LUCIA - Quella sera che l'ha lasciato così... si è ubriacato.

MICHELA - E ubriaco è venuto a casa mia, e davanti a mia madre, mi ha chiesto di sposarlo.

LUCIA - Perché non ha accettato? Per uno come il signor Fabio chiederle di sposarlo non è poco.

MICHELA - Ho vissuto tre anni con lui e in tre anni non me l'ha mai chiesto. E neanche adesso crede che mi abbia detto una volta, una sola, che mi ama?



LUCIA - Uuhhh, com'è complicata anche lei!

MICHELA - Io ci tengo. Se non ci scaldiamo il cuore con qualche parola d'amore, cosa si vive a fare. Per il denaro?, il successo? Possono non arrivare, o averne poco, ma di amore ne voglio tanto.

LUCIA - (*Un po' scoraggiata*) Loro litigano, però sono fratelli, prima o poi si mettono d'accordo. Da sola vuole cambiare la testa di un uomo come il signor Fabio. Lasci perdere. Quando gli uomini si sentono sicuri, ne approfittano. Io vado in tre case a fare servizi, e ho notato che le persone più intelligenti, istruite, certe volte sbagliano

più delle altre.

Avranno più problemi, chissà. Questi due uomini, hanno alle spalle quella loro famiglia... lo ho conosciuto la signora Oliveri, la madre. Da alta che era... nel letto della clinica sembrava un fagottello... Che pena. Il signor Fabio dice che era bellissima. Di lei ricordo gli occhi, occhi spaventati. Cos'era stata la sua vita lo si capiva dai suoi occhi. Povera donna. Con quel marito... L'amore è bello se è sano, se chi ci ama rispetta le nostre opinioni, la nostra persona. (*All'improvviso Michela scoppia in singhiozzi. Lucia tace dalla sorpresa. Poi*) Mi scusi, se mi sono permessa... (*Michela piange, non risponde. Lucia si allarma*) C'è qualcos'altro?

MICHELA - (*Si asciuga gli occhi*) Ho fatto il test di gravidanza: aspetto un bambino.

LUCIA - (*Sussulta*) Vergine santa. E... di chi è? Scusi, scusi, volevo dire... Un bambino è una fortuna. Un figlio cambia la vita.

Quante cose s'imparano con un figlio!

MICHELA - (*Accorata*) Cosa faccio? Lo dico. A chi lo dico?

LUCIA - Sa di chi è?

MICHELA - (*Sicura*) Sì! (*Si copre la bocca con la mano. Poi, a tono alto*) È lui che vorrei!

LUCIA - Allora non le interessava sapere se il signor Fabio...

MICHELA - No. Lo so. Una donna capisce. Può accettare per cent'anni una situazione incerta, ma poi qualcosa dentro di noi si spezza. Le parole, i gesti devono arrivare a tempo. Io ho amato da sola, Lucia. Questa è la verità.

LUCIA - Sua madre sa del bambino?

MICHELA - Sì. Mi ha detto di stare zitta.

LUCIA - Ha ragione. Lo vorrebbero tutti e due.

MICHELA - (*Ferma, decisa*) Io non ci sto. Loro sono impegnati in una guerra personale, che non mi riguarda. (*Si avvia per uscire, si ferma*) Se chiedono di me, lei dica...

Entra Fabio, le braccia ingombre di giornali. Una grossa cartelletta. Michela si blocca.

Fabio sorride.

FABIO - Rimani a pranzo?

MICHELA - Alle quattro ho un servizio fotografico.

FABIO - È mezzogiorno. Leggiamo insieme le bozze. Forse ci siamo. Sai, già se ne parla. Il destino è bizzarro. Un libro fatto

fronte all'altra) Farà tardi. Andava dall'editore e poi a cena con amici.

IVO - Avete litigato?

MICHELA - (*Evita di guardarla*) Impossibile litigare con lui. Picchia.

IVO - (*Si alza meccanicamente, rimane immobile a guardarla*) Quando è successo?

MICHELA - Non è questo il punto.

IVO - Voglio sapere: lo faceva anche prima, quando abitavi con lui?

MICHELA - Una volta mi ha messo le mani al collo, io gli ho dato uno schiaffo, mi ha lasciata subito. Poi, per giorni, non mi ha sfiorato nemmeno con una carezza. È rimasto per ore disteso sul letto a guardare il soffitto. Riuscii a fargli dire che cosa lo tormentava. Vostro padre...

IVO - Sì, Fabio ha avuto un'infanzia felice finché una notte, aveva dodici anni - vide la scena: la stessa che hai visto, e che lui ripete quando ha paura di perdere chi ama.

MICHELA - Esistono cure per gli shock.

IVO - Bisognava intervenire a suo tempo. Ormai gli scatta dentro un meccanismo che non riesce a controllare. Hai paura?

MICHELA - Che mi strozzi? No. Mi fa paura la sua disperazione: la trasformasse in parole almeno! Le urla non mi spaventano: mio padre urlava appena metteva piede in casa. «È un modo per sentirsi padroni», diceva mia madre. Ma Fabio picchia. La violenza mi nausea; è un segno di vigliaccheria.

IVO - (*Dopo una breve pausa*) Pensi ci abbia visti?

MICHELA - Ma se non c'era!

IVO - È arrivato poco dopo. Eravamo in cucina. Gli sarà bastata un'occhiata.

Pausa.

MICHELA - Tu mi sposeresti?

IVO - Sì. Quando vuoi. Ma dobbiamo andare via. Tu devi sentirti sicura. E non lo sei. Fabio ha capito. Io l'ho provocato per strapparla dalla depressione. Non volevo prendergli la donna che lui ama.

MICHELA - Mai detto che mi ama.

IVO - Non fare la bambina. Ha accettato di fare quel viaggio per rimanerti vicino, ha preso appunti e scritto il libro in un mese! Credi l'abbia fatto perché l'ho sfidato?

MICHELA - L'hai sfidato? (*Ride, più consolata che divertita*) Che famiglia di pazzi. Ci state larghi nella vostra famiglia.

IVO - Ci ha segnati, è evidente.

MICHELA - (*Improvviso nodo in gola*) Non so più cosa fare. Perché mi hai guardata quel giorno in libreria! Perché?

IVO - Tu mi hai guardato!

MICHELA - E poi qui, davanti a Fabio. Quella sera ti avrei seguito in capo al mondo! Per la prima volta un altro non mi faceva pensare a Fabio. Fabio, con le sue assurde gelosie i suoi imprevedibili cambi d'umore, le sue ossessioni che tenevano i miei pensieri legati a lui. È un filo misterioso. Non riusciamo a liberarci. Quella sera sì, avrei potuto. Ne sono sicura. Un uomo che mi toglie dalle spalle il peso delle mie borse di lavoro non poteva che portarmi lontano! Invece mi hai accompagnata a casa, come un perfetto *gentleman*. Cretino. Dovevi soffocarmi di baci, dovevi... (*Pausa*) Hai asciugato le mie lacrime...

IVO - Piangevi per lui.

MICHELA - Io sono sola. Sono figlia unica, io!

IVO - (*Le si avvicina*) Anche tu sei tormentata, Michela. Non puoi stare senza Fabio, e con me...

MICHELA - (*D'impeto, afferrandogli le mani*) Vorrei un figlio da te.

IVO - Michela!

MICHELA - Ti amo: sei la parte nascosta di Fabio: la pacatezza, l'equilibrio. Mi piace stare fra le tue braccia, mi piace il tuo amore appassionato e dolce.

IVO - (*Si china a baciarla sul viso, sulla bocca. Poi*) Perché ti ha picchiata?

MICHELA - Gli ho detto che alcune foto bisognava inserirle nel testo. Lui voleva più spazio per il suo testo.

IVO - Ti ha picchiata anche laggiù?

MICHELA - Sì. Abbiamo passato due notti in una grotta, di giorno camminavamo sulla sabbia, io mi fermavo a fotografare, lui scriveva. Un pomeriggio mi ero allontanata senza accorgermene, ho incontrato un giovane, uno straniero, fotografava anche lui, ci siamo messi a parlare di foto. Fabio ci ha visti; nel frattempo il ragazzo aveva raggiunto il suo gruppo, ma Fabio era furibondo. Convinto che flirtassi con quel ragazzo mi ha picchiata. Poi mi ha strappato i vestiti di dosso, e in braccio mi ha portato in acqua... C'era un'insenatura. Mi sentivo umiliata ma...

IVO - Ho capito. E poi?

MICHELA - Come in un sogno ho ritrovato l'uomo amato, mi sono sentita sradicata dalla terra, dal mare. L'ho perdonato (*Pausa*). Voglio lasciarlo. Non posso continuare a morire di gioia e di dolore. Vorrei un po' di pace. Ivo, aiutami. Ti prego. Non lasciare la mia mano, non lasciarmi sulle spalle le mie borse pesanti! Sono stanca. Che cosa cerca un uomo nella vita?, cosa cerchiamo se non una zattera e con qualcuno vicino?

IVO - (*Le prende la mano*) Vieni, andiamo a casa mia. (*Afferra la sua borsa e poi in anticamera quella grande di Michela*)

La porta si apre. Entra Fabio. Non è sorpreso. Li scruta un secondo con un lieve sorriso beffardo.

FABIO - (*A Michela*) Gliel'hai detto?

MICHELA - Sì.

FABIO - Lo trovo giusto. Può consolarti. Cenate con me?

MICHELA e IVO - No.

Ivo apre la porta, Fabio la richiude.

FABIO - Tu sei il mio medico, devi misurarmi la pressione, chiedermi quanto ho bevuto oggi. Da qualche tempo mi trascuri. (*Michela prende la sua borsa dalle mani di Ivo, apre la porta, Fabio la richiude*) Vuoi cucinarci qualcosa?

MICHELA - (*Con rabbia*) No. (*Apri la porta ed esce*)

FABIO - (*Amaro*) Se n'è andata, ma la dannazione rimane dentro. (*Con la mano a pugno si colpisce il torace. Si sbottona la camicia, scosta e mette a nudo la parte sinistra*) Prova un po' a sentire se riesci a individuarla?

IVO - (*Si limita a sentirgli il polso*) Agitazione da alcool.

FABIO - La felicità in amore non esiste. Esiste l'illusione della felicità. Impara da uno che sa.

IVO - Ci sono momenti che vale la pena di vivere.

FABIO - E poi paghi per anni. Sono invecchiato pagando. Basta.

IVO - Il conto della serva.

FABIO - Può darsi. La mia parte l'ho fatta. Alle donne ho dato molto, ho ricevuto tanto. Tiro i remi in barca.

IVO - Pensaci: le crisi passano, le occasioni si perdono.

FABIO - Michela no, non la perderò. Ma non voglio ritrovarmi sul sentiero di guerra. (*Si versa un whisky e lo beve*)

IVO - Ma tu le fai la guerra! Hai minacciato l'editore per poterla seguire in Grecia, l'hai controllata, spiata.

FABIO - (*Tono alto*) Sì! E criticata, insultata. In un libro di viaggio puoi inserire al massimo due foto di un tramonto, non una decina!

IVO - I fotografi ne fanno cento per poter scegliere le più riuscite. Non lo sai? Tu dovevi fare la ricerca storica e scriverla. A ognuno il suo compito.

FABIO - Oh senti! Però è stato un viaggio interessante. Abbiamo litigato sì, succede quando si collabora. Ci siamo divertiti anche: bagni, sole, rincorse sulla sabbia... Una volta mi si è rovesciata la sacca dei

testi

IL RUMORE di CARTESIO

Monologo per attore solista e disinibito
di UGO RONFANI



FABIO - Cosa fai tu?

IVO - La sposo.

FABIO - *(Risata)* Due notti fa Michela ha dormito con me. *(Si fessano)* Lei verrà sempre da me.

IVO - *(Dopo una breve pausa. A sfida)* lo l'amo. E glielo dico. Glielo ripeto. È una musica che tu non conosci e che Michela adora.

FABIO - *(A disagio)* Dev'essere invecchiata. Non era così.

IVO - Le donne hanno fame e sete d'amore.

FABIO - *(Impennata d'orgoglio)* Non vincerai questo scontro, Ivo. Per sposarla dovrai passare sopra il mio cadavere.

IVO - *(Colpito. Poi reagisce)* Vuole un figlio da me. Significa qualcosa, ti pare?

FABIO - *(Non subito. Poi, irridente)* Certo un po' di gioventù fra i tuoi vecchietti non guasterebbe.

IVO - Non cambiare discorso.

FABIO - Sono dieci anni che dedichi la vita a una società vecchia.

IVO - Hanno diritto a vivere, come tutti.

FABIO - Soprattutto se sono ricchi. Ti è mai capitato di ospitare un pensionato o un impiegato?

IVO - Sta a vedere che l'Italia va male per colpa mia.

FABIO - *(Rivolto al pappagallo)* Tu che ne pensi. Zapi di tutte le insidie che mi circondano? «Non ti curar di loro...», dici? Ben detto. Sei forse l'unico che se ne infischia della fame e della sete di elisir...

IVO - *(Duro)* Parla con me!

FABIO - *(Altrettanto duro)* Mi hai scoccia-to. Gira al largo da Michela. Ne approfitti perché sei mio fratello. Sai perché ti ho lasciato fare?

IVO - Sì. Cerchi di liberarti di una patata bollente. E vuoi collocarla bene.

FABIO - Tradisce me, figurati uno come te: sei troppo debole con lei.

IVO - *(Sarcastico)* Invece tu... sai tenerla a distanza, vero? Mai guardato la tua faccia quando lei entra da quella porta?

FABIO - Io sono esperto: so fingere.

IVO - Buffone.

Buio e nel buio scambio di insulti, seguito da oggetti che cadono e vanno in frantumi.



X

Michela è seduta nello studio-soggiorno. Lucia è in piedi davanti a lei.

LUCIA - Capisce, signora, hanno litigato di brutto. Grida e insulti fino alle due di notte. C'era tutto il palazzo sulle scale. Qualcuno diceva: «Chiamate il 113!».

MICHELA - Addirittura.

LUCIA - Io volevo salire - magari una parola per calmarli la trovavo - però sono cose delicate, di famiglia.

MICHELA - La loro famiglia.

LUCIA - Eh, i legami famigliari. Cappi al collo. Sarà che hanno avuto dei... come si dice?

MICHELA - Traumi. So tutto. Fabio è il più sensibile.

LUCIA - Sì, ma è esagerato: nel mangiare, nel bere...

MICHELA - Con le donne. *(D'improvviso si abbandona contro lo schienale della poltrona)* Sono disperata.

LUCIA - *(Colpita)* È pallida... Vuole un

caffè?

MICHELA - No, grazie. Continui.
LUCIA - Mi scusi, non vorrei mettermi in mezzo... ma siccome lei viene ancora qua... Forse col signor Fabio...?

MICHELA - Sì.

LUCIA - Sì?

MICHELA - Sì.

LUCIA - *(Non subito)* E con il dottor Ivo?

MICHELA - Siamo molto amici.

LUCIA - *(Ripete, incredula)* Ah. Molto amici. Credevo che solo il dottore fosse innamorato. *(Pausa, Materna)* Signora Michela, stia attenta, sono fratelli.

MICHELA - Parlavano di me?

LUCIA - Altroché.

MICHELA - Insulti?

LUCIA - A lei? No! Lei no! Guai a toccarla. Il signor Fabio gridava: «Michela è mia! Dimenticala». E il dottore: «Ti avevo avvertito che se facevi lo scemo...», veramente ha detto una parolaccia...

MICHELA - Se facevi lo scemo, e poi? Cosa ha ribattuto Ivo?

LUCIA - *(Non vorrebbe dire, nello stesso tempo ha una gran voglia di farlo)* «Se facevi lo scemo te la portavo via».

MICHELA - Così ha detto?

LUCIA - Sì.

MICHELA - Uomini, Lucia. Il dottore ed io ci troviamo bene insieme.

LUCIA - *(Sta un secondo pensosa)* Però lei ha fatto quel viaggio col signor Fabio...

MICHELA - Per lavoro. Importante. Per me e per lui. Il libro verrà pubblicato.

LUCIA - Ma... lei ci tiene a tutti e due?

MICHELA - Sì. *(Breve pausa)* Credo di sì.

LUCIA - Pure col dottore allora...

MICHELA - Con Ivo è successo dopo il viaggio. *(Breve pausa)* Lasciare Fabio non è facile. Tre anni di convivenza. Un anno senza incontrarsi... ma... *(Accorata)* Lucia, mi capisce?

LUCIA - Capisco sì. La vedevo ogni giorno, lo sa il cielo quanto ho sperato che durasse; però adesso dovrebbe spiegare come stanno le cose.

MICHELA - Lo sanno.

LUCIA - *(Frastornata la guarda a lungo. Poi)* Ieri mattina, quando sono salita nell'appartamento, dopo la loro litigata, io, qua, ho trovato un macello. Per dirla tutta, quando il signor Fabio gridava: «Michela è

nella capitale francese. Ciò accadrà probabilmente il giorno in cui l'umanità, per dirla con Brecht, non avrà più bisogno di eroi, speriamo presto. Comunque, se finora la consacrazione del bronzo non c'è stata, la cultura dell'irrispetto di cui fu antesignano il Pétomane ha lasciato segni, e molti: Jarry ha sparato il peto contro la tirannica stupidità di Ubu, i surrealisti l'hanno usato come dinamite per fare scoppiare il linguaggio, Boris Vian l'ha imprigionato nella sua tromba che animava le notti folli degli esistenzialisti, Brassens e Ferré l'hanno inalberato come fosse il vessillo di un'allegria anarchica, il teatro dell'assurdo l'ha usato per punteggiare l'angoscia umana. (*Coloriture musicali in grottesco per corno e fagotto. Conferenziere in prosenio; a un suo gesto la musica s'arresta e in sala si installa il silenzio*)

Se a questo punto uno di voi, per ipotesi... Per pura ipotesi, casualmente... Eh? Che cosa succederebbe, me lo dite? Imbarazzo, ilarità? Mah... La scorreggia è un po' come la cartina di tornasole dello stato d'animo di un gruppo umano. Se qui, adesso, nel silenzio... (*Uno stacco*) Potrebbe succedere di tutto, non credete? Invece, constato, niente. Questo silenzio fa onore al vostro *self control*, signore e signori, ma non impedisce di pensare che dopo quanto ho detto finora il vostro sia un silenzio non privo di significati. Di sottintesi. Di complicità. Di ricordi personali, probabilmente. (*Refolo mozartiano per flauto*)

Ma immaginiamo, ripeto, che nel bel mezzo del silenzio di questa sala... Ecco, così. Grazie al nostro bravo addetto al suono abbiamo potuto evitare una situazione di imbarazzo reciproco. (*Ancora la musica, assai garbata*) Ma adesso trasponete, vi prego; immaginate in tutta la cruda realtà la fuoriuscita in questa sala, da parte di uno voi, non importa chi, di uno di quei rumori che secondo Monsignor Della Casa sono da considerare disdicevoli. (*Ancora il refolo musicale*) Bene, succederebbe allora qualcosa - che cosa non so: non posso e non voglio mettermi al vostro posto - che normalmente dovrebbe interessare i sociologi dell'attuale come il mio amico Michel Maffesoli, professore emerito alla Sorbona. Susciti complicità o dissociazione, una volta diventato manifestazione sonora il peto ha difatti un effetto socializzante garantito. Come direbbe Edgar Morin, esso dà il senso dell'appartenenza al branco. Affratella. (*Un*

silenzio)

Sapete voi che esiste in Roma un'Associazione dei Petomani con tanto di statuto, assemblea annuale, soci ordinari e benemeriti, e commissioni dette di lavoro? Un club esclusivo che mi dicono sia associato al Gran Collegio Patafisico di Parigi fondato da Raymond Queneau, dotato di un archivio ovviamente basato per l'essenziale su reperti sonori; e che in gran segreto organizza fra gli iscritti, senza distinzione di sesso e di età, delle gare appena mascherate come tornei di bridge e di canasta. Non è facile entrarvi, non sono ammessi dilettanti, si tratta di una sorta di massoneria spensierata con riti un po' particolari, ancorché intuibili, dove un'amena fratellanza corporale ha sostituito le vecchie pratiche della setta illuministica. Sulle attività dei petomani dell'Urbe sono riuscito, non senza fatica, a raccogliere informazioni sufficienti per confermarvi in quanto dicevo prima, circa gli effetti socializzanti che dalla scorreggia si possono ottenere quando non sia più considerata tabù. (*Aria di Mozart, gentile, per flauto, dal fraseggio staccato*) Ah, se foste ammessi a consultare gli archivi del club, ad ascoltare le registrazioni degli exploit dei soci! Vi verrebbe più naturale, dopo, rivedere certi pregiudizi sulla petomania. Sapete con quanta tenerezza la mamma parla della prima scorreggetta, a lei dolce come un bacio, del proprio fantolino soddisfatto per la poppata! Con quanta allegria un bravo giovane assicura che l'intesa con la fanciulla che sarà sua moglie è stata non compromessa ma rafforzata il giorno in cui, durante un picnic, inavvertitamente s'è lasciato andare mentre lei guardava le bianche nuvolette su nel cielo, ed era scoppiata a ridere. Pare ci sia chi, immerso nella vasca da bagno, si esercita nel peto subacqueo, chi studia scientificamente l'influenza dei vari cibi sulle esternazioni intestinali e chi senza complessi, addirittura con orgoglio, affida i suoi bassi vocalizzi ad un registratore, forse sognando di finire nel Guinness dei primati. Tutto questo, pensate, nella Roma dei cesari e dei papi. O forse proprio per questo. (*Andante maestoso di Mozart per corno*)

Come potete immaginare, ancora più socializzante è il peto nel mondo contadino. Qui ricompaiono da tempi immemorabili i mangiatori di farro dell'agro romano rumorosamente presenti nelle farse di Piauto, nelle satire di Orazio e negli epigrammi di Marziale, il popolo dei mangia-

tori di patate e di castagne delle nostre Alpi, i divoratori di fave e di lupini delle nostre più sperdute campagne: tutto un consorzio umano che nei secoli ha considerato naturale scorreggiare nei cascinali dimenticati da Dio, nelle baite di montagna, nelle stalle delle veglie d'inverno, nelle osterie della morra e dei cori alpini. E sotto le lenzuola nuziali, nelle gelide stanze. Meno male! Che altro ha per compagno, il pastore errante per l'Asia, se non Sorella Scorreggia? Che cosa rompe, se non il primo peto della vita, il silenzio di morte della povera casa dove dondola una zana mentre la neve fiocca lenta lenta? (*Torna il fraseggio per flauto, quasi un motivo di carillon*) Sissignori, il peto è salute. Il peto è vita. Il peto è allegria. Il peto è fratellanza. Il peto può essere amore. Non tutti sono capaci di esprimerlo, l'amore, con una serenata, una maggiolata o uno strambotto. Ci sono sentimenti, voglie, speranze condannati a manifestarsi in forme più umili. Nella Padania delle risaie, non so se lo sapete, un peto può essere l'equivalente dell'apostrofe sul bacio di Cyrano sotto il balcone di Rossana. Nei paesi delle risaie, dopo la cena di Capodanno, i ragazzi da marito vanno per le strade impastate di neve e di nebbia fino alle case delle innamorate, allegre brigate resistenti al freddo, per quanto di liquido e di sodo hanno ingurgitato. E sotto le finestre delle donzelle cominciano, sissignori, a scorreggiare. Non per misoginia, disprezzo o altro, no; al contrario per amore. Perché le ragazze sappiano che nell'ora della convivialità maschile non le hanno dimenticate; che potrebbero andare nelle Americhe o a fare una guerra ma se le porterebbero nei cuori; e che sono sazi, bevuti e gagliardi e promettono, alle fanciulle sognanti l'anno nuovo, la felicità del talamo e la buona compagnia di una vita. Può anche succedere, è successo, che in notti di Capodanno particolarmente felici uno, due, i più arditi della compagnia si calino i calzoni, e al momento del peto uno zolfanello trasformi in una fiammata l'ardore corporeo: è un finale pirotecnico, sono i botti della povera gente delle risaie. (*Soavità mozartiane notturne*) E che?, dirà qualcuno. Vuoi propinarci ancora le *Figurine* del Faldella? La letteratura dell'Italietta? Certo che no; l'Italietta rurale fa parte di altri tempi, non so se peggiori o migliori dei tempi presenti; inutile recriminare, il passato non torna. Ma dovete sapere che nella Bassa Padana, lontani dalle autostrade, immer-

insieme. Che cosa fa lì impalata, Lucia? Prepari da mangiare.

LUCIA - Non ho fatto la spesa.

FABIO - Ci saranno quattro spaghetti, (Ridendo) due cotolette di maiale... No?

MICHELA - (Prontamente) C'è un pezzo di arrosto avanzato nel freezer, lo scaldi nel micro. Grattuggi un paio di carote. Vada, Lucia. (Lucia via)

FABIO - Siediti vicino. (Michela si siede) Guarda, ho inserito altre due fotografie: quelle che ti piacevano. L'editore è d'accordo.

MICHELA - (Con un piccolo sorriso) Grazie.

FABIO - Ci pensi a quanto lavoro ci arriverà se questo libro ha successo? Dobbiamo essere pronti. Come ti sembra lo scritto? Io ho sempre dei dubbi...

MICHELA - Lo trovo buono.

FABIO - Ho sofferto, sai. Mai capitato prima. Scrivevo quando avevo qualcosa da dire. Scrivere è un mestiere, pensavo: basta imparare la tecnica. Non basta. (Le accarezza la guancia) Scusami. Ti ho fatto male?

MICHELA - È passato.

FABIO - Non succederà più. Te lo prometto. (La bacia sulla guancia, teneramente. Poi) Sai la novità? Ivo torna in America. (Scrutandola) Lo segui?

MICHELA - (Cerca di rimanere impassibile) No.

FABIO - Non te lo ha chiesto?

MICHELA - No.

FABIO - Diceva tanto di amarti... o forse se ne va per questo. Generoso lui. Se dovesse chiedertelo tu andresti con lui?

MICHELA - No.

FABIO - Ma l'America è l'America!

MICHELA - Ho programmi diversi per il mio futuro. (Si alza)

FABIO - (Le sta di fronte) Ivo ti parlava d'amore, per questo ti piaceva, vero? (Lei tace) Le parole non bastano, ci vogliono i fatti. Ci vuole la volontà di non rinunciare mai! Di rischiare. Come dici tu. Noi siamo unici, vero, Michela? Potremmo andare in capo al mondo, essere bloccati dalle cavallette, ma poi... (La bacia. Michela rimane immobile, le braccia lungo i fianchi) Squilla il telefono. Michela si avvia per uscire. Lucia è sulla porta della cucina. Michela le sussurra qualcosa all'orecchio. Intanto Fabio al telefono

FABIO - Pronto? Ciao, Bianchi. (Pausa) Dovrei pensarci, chiedere alla coautrice... Michela Landi, sì. (Chiama) Michela! Senti... (gentile) Il direttore della tivù chiede se vogliamo partecipare a un programma

per parlare del libro. (S'insospettisce) Michela, dove vai?

MICHELA - (Si blocca. Più naturale possibile) Dò una mano a Lucia. (Afferra le sue borse, esce)

Lucia torna in cucina asciugandosi gli occhi.

FABIO - (Al telefono) Abbia pazienza, Bianchi, per me va bene, però domani ti so dire con precisione. Grazie. Sì, la pubblicità è l'anima delle vendite. Crepi il lupo. (Riattacca. Decisamente contento) Michela. Ci siamo davvero. (Squilla il telefono) Pronto? Ciao, Speranza, un'intervista? Volentieri, ma dovrei controllare l'agenda... Chiama domani? Okay. (Riaggancia. Visibilmente soddisfatto chiama:) Michela! Dove sei?

Dalla cucina esce Lucia.

LUCIA - (Aria contrita) La signora Michela se n'è andata.

FABIO - Andata dove? A casa sua?

LUCIA - Non lo so. Ha detto che è stanca. Andrà un po' in riviera.

FABIO - È stanca... Un po' in riviera... (Comincia a irritarsi) Cosa è successo? (Fa un passo avanti)

LUCIA - (Fa un passo indietro) Stia calmo.

FABIO - (Un'incontrollata furia gli sale alla testa) È andata con mio fratello? E lei lo sa, è così?

LUCIA - (Un po' spaventata) Non so niente del dottor Ivo. Viene a mangiare oggi?

FABIO - (La domanda lo calma) No. Non verrà. Parte domani. Per l'America. Ha rinunciato.

LUCIA - (Ripete meccanicamente) Ha rinunciato.

FABIO - Nella sua clinica c'è un'efficiente équipe. Controllerò io l'amministrazione. Ci terremo in contatto.

LUCIA - (Tanto per dire qualcosa) Trovo giusto. Siete fratelli, bisogna seguire i propri interessi.

FABIO - Sì è deciso, finalmente. Ha lasciato campo libero.

(Al pappagallo) Che ne dici, Zapi? Non parli. Già. Sei morto. Ma io no, io no! (A Lucia) Devo ricominciare a vivere, Lucia. Sono convinto che lei sappia dov'è andata la signora. Parli!

LUCIA - (È tesa) Signor Fabio, ha detto che se ne andava.

FABIO - C'è sotto qualcosa. È scappata. Scappata con Ivo. Erano d'accordo. Vigliacchi! Mi hanno fregato. (Si stringe le tempie con le dita, poi va al mobile bar, si versa un whisky, lo beve d'un fiato. A Lucia che lo guarda preoccupata) Mi hanno fregato.

LUCIA - Cosa dice. Signor Fabio, quella figliola, non è come le altre...

FABIO - No, certo. Lei è il mio secondo infarto! (Beve un altro whisky)

LUCIA - Non beva, le fa male.

FABIO - Non s'impicci! Mi lasci solo. (Tonante) Via! Via!

Spaventata Lucia esce di scena. Il fax si mette in azione.

FABIO - Il lavoro arriva, e lei non c'è. Perché? Cosa le ho fatto? Piccola strega. (Pausa) Per lei ho costretto Ivo ad andarsene. Se restava non so... Mi era diventato insopportabile vederli insieme. (Si versa un whisky, ma non lo beve) Non così si combattono i fantasmi del cervello. Le paure... È colpa mia! Sempre contro la vita. Contro tutti. (Pausa) Coi sentimenti non si scherza. Ma lei mi conosce, doveva capire... Imprevedibile Michela. Cosa vuoi da me. Che devo fare di più? (Gesto di prendere il bicchiere ma non lo tocca. Telefona)

Ci risiamo con la segreteria. Trenta secondi, figurati. Mi servono almeno trent'anni di vita. (Al fischio del libero esplose) Non hai capito niente, scema! (Breve pausa. Quasi tenero) Tu lo sai che per noi sarà così finché vivremo. (Alzando via il tono) Toma indietro. Dove vuoi andare da sola, a fare che... Michela. Sposami. Corriamo insieme il rischio. E poi, ci si può amare senza per forza dire: «Ti amo». No?! Ci tieni che te lo dica borghesuccia da quattro soldi? (Come una liberazione) Ti amo. Ti amo. Ti amo. Hai sentito? E adesso toma a casa. (Scuote la cornetta) Michela! Hai sentito? Rispondi!

Mentre il sipario si chiude il fax continua ad essere in funzione.

FINE

I motivi guida del vedere/pensare/fare teatro; l'importanza di lavorare al presente, l'insegnamento dei maestri, le inquietudini, le incertezze, pur tra tanti riconoscimenti e soddisfazioni dell'oggi. Diversi i quesiti aperti dai relatori: il bisogno di definire il "teatro popolare di ricerca", un teatro che sappia creare un rapporto diretto con il pubblico partendo da un genuino bisogno espressivo dell'artista: l'attivazione di festival al Sud; con il rischio di una conflittualità con il Nord che intravede, nella redistribuzione dei fondi, la possibilità di perdere parte dei finanziamenti; la necessità di formare il pubblico anche con il coinvolgimento dei critici (e si sono ricordate le iniziative dell'Associazione nazionale dei critici di teatro, in particolare gli incontri "Criticando Criticando"); la moltiplicazione dei gemellaggi e inoltre il desiderio di far incontrare anche gruppi di giovani che si interessano di teatro (per esempio ospitare a festival internazionali i vincitori di un concorso - da indire - per le migliori recensioni). Gerardo Guccini, dell'Università di Bologna, ha sottolineato il valore delle parole "popolare" e "ricerca" che non bisogna aver paura di usare. Anzi: è necessario rispolverarle e restituirle alla loro "efficienza bellica". Una riflessione colta ed essenziale che ha saputo infondere energia. Infine Giancarlo Biffi ha ricordato che la rassegna "Contaminazioni" - giunta quest'anno alla tredicesima edizione - sarà dedicata, il prossimo anno, interamente a spettacoli del Sud. Quali teatri, nell'esigenza di concretizzare molteplici gemellaggi, vorranno cogliere



l'opportunità di ospitare al Nord "Contaminazioni Sud"? *Valeria Ottolenghi*

Vetrina Multimedia

Tecnologie mediatiche e nuova drammaturgia

La vetrina "Aree intermediali" promossa dal Centro Nazionale di Drammaturgia "Teatro Totale" al Teatro dei Dioscuri di Roma, svoltosi in novembre con la partecipazione dal vivo o in video di una sessantina di artisti italiani e stranieri e alla presenza di esperti, ha segnato una tappa ulteriore nella ricerca di nuovi linguaggi dell'espressione teatrale ed artistica, nella messa a punto dei nuovi strumenti che le tecnologie mediatiche mettono a disposizione della grande scena dell'immaginario personale e collettivo e nella definizione di quadri di riferimento sempre più ampi per aiutare la crescita di una drammaturgia del nostro tempo. Il resoconto che segue è estratto dalla relazione conclusiva compila-

ta dal consulente generale Ugo Ronfani, a nome degli esperti. Hanno trovato conferma - dopo un'attività triennale del Centro diretto da Alfio Petrini la validità delle linee e degli obiettivi tracciati in varie sedi (dagli incontri di Carpineto Romano ai convegni di aggiornamento teorico, dalla ricerca di testi multicode agli stages di formazione), nonché la lungimiranza di quelle municipalità (Carpineto Romano, Colferro, Gavignana, Montelanico e Segni) che hanno voluto e saputo dar vita ad una fondazione specificamente vocata allo studio e alla diffusione del Teatro Totale.

L'insieme delle manifestazioni svoltesi al Teatro dei Dioscuri - dalla mostra *Poesia intermedia* curata da Sylvie Ferré alle proiezioni di video d'artista, dalle due vivaci serate futuriste animate da Adriana Caruso, Giovanni Fontana, Arrigo Lora Totino, Alfio Petrini e Luca Salvatori alle varie performance che hanno consentito di conoscere dal vivo le più recenti acquisizioni del lavoro di Fernando Aguiar, Wladislaw Kazmierczak ed Ewa Smigielska fino alla esibizione dei Danzatori Scalzi di Patrizia Cerroni in *Art work in danza*, ai *Flashes musicali* di Cavallo e Di Scipio, alla ese-

Previsto la prossima estate *Viaggio in Italia* di Goethe

Un concerto della giovane orchestra "Guido Cantelli" diretta da Alberto Veronesi ha dato il via, alla Società del Giardino, al progetto "Idea", destinato ad incrementare gli scambi culturali italo-tedeschi e di cui è sponsor la Mercedes-Benz Italia. Prima iniziativa, quattro borse di studio a giovani musicisti tedeschi della Cantelli e poi, nell'estate del '99, la realizzazione di un progetto firmato dal regista Maurizio Scaparro e dal suo assistente Fernando Scarpa per uno spettacolo itinerante, *Viaggio in Italia*, che evocherà i due anni (1786-87) del soggiorno di Goethe nel nostro paese, da Verona a Venezia, da Roma a Napoli fino a Palermo.

«Vogliamo mostrare le città, i paesaggi, la gente d'Italia visti con gli occhi di un grande viaggiatore europeo che qui da noi cercava la pace e l'armonia italiane ma anche quel "brivido" con cui la sua anima di poeta guardava alle cose del mondo, - dice Scaparro. - Un grande attore tedesco, Klaus Maria Brandauer, sarà il protagonista di questo viaggio che, come nella realtà di più di due secoli fa prenderà il via da Weimar il 25 giugno per approdare a Palermo il 12 luglio, dopo tappe a Bolzano, Vicenza, Ostia Antica e Napoli».

Il regista, che ha già animato progetti culturali di respiro internazionale in Francia, in Spagna e negli Stati Uniti, presenterà più in dettaglio il suo *Viaggio* agli inizi del '99; ma già si sa che non si tratterà di un semplice collage di citazioni dalle pagine del poeta di Weimar, bensì di un vero e proprio spettacolo, con momenti di coinvolgimento delle popolazioni. «Il *Faust* è nato da uno spettacolo di marionette cui Goethe aveva assistito, nel *Faust* si parla del cuore umano ma anche dei grandi problemi della filosofia, della scienza, perfino dell'economia: c'è materia per restituire la storia, i costumi e la cultura del Settecento tedesco, in un intreccio che sarà l'occasione per uno spettacolo multicode, il contrario di una stucchevole evocazione». U.R.

Sulla scena, situazione assolutamente convenzionale nell'imminenza di una conferenza. Il Conferenziere è già in palcoscenico mentre entra il pubblico: abito scuro, eventualmente frac; consulta appunti, sorseggia acqua da un bicchiere. Alle sue spalle un grafico illustra l'andamento del Fenomeno S attraverso i tempi, con punte alte in corrispondenza di periodi indicati con finche: Medioevo, Rivoluzione francese, Rivoluzione russa, decolonizzazione, postideologico etc. Un impianto stereo diffonde il Concerto di Mozart n. 26 in re maggiore K 537 mentre il pubblico prende posto. Le citazioni musicali competono al responsabile degli interventi sonori; tuttavia si consiglia il repertorio mozartiano dei Concerti per strumenti a fiato secondo il catalogo Koechel: il K 191 per fagotto in si bemolle maggiore, il K 314 per oboe in do maggiore, il K 313 per flauto in sol maggiore; il K 412 in re maggiore, il K 417, il K 447, il K 495 tutti in mi bemolle maggiore per corno, il K 622 in la maggiore per clarinetto.

È auspicabile che il programma di sala contenga pubblicità di case produttrici di profumi e che, eventualmente, campioni di profumo di marca siano offerti alle spettatrici nel foyer.

CONFERENZIERE - Benvenuti. Mozart, Concerto n. 26 in re maggiore K537 detto dell'Incoronazione. Per mettervi nella giusta disposizione di spirito. Vi piace? Se avrete la bontà di ascoltarmi è mia intenzione intrattenervi su un argomento che è considerato tabù, credo per un malinteso senso di decenza, mentre indica una funzione naturale dell'uomo, per non dire insopprimibile, ben presente in tutta la storia dell'umanità anche se con diversa fortuna, a causa di condizionamenti vari di cui avremo modo di parlare. (Ha mostrato fuggelvolmente il grafico con una canna) Sì, il Fenomeno S - per ora chiamiamolo così - appare come un fiume carsico, ancorché sia stato vilipeso o negato, che riaffiora in tutte le grandi fasi della civiltà occidentale, più o meno evidenziato dagli storici esenti da pregiudizi ideologici; e Lévy Strauss ha mostrato con dovizia di documentazione antropologica che è presente anche presso le tribù più primitive dell'Africa. Stiamo parlando dunque di un fenomeno che attiene alla sfera dell'assoluto naturale, dico questo affinché vi sentiate a vostro agio, soprattutto le signore.

Premetto: non esistono sul Fenomeno S,



a mia conoscenza, sondaggi demoscopici o statistiche attendibili. La scarsità della documentazione scientifica parrebbe strana, in un'epoca come la nostra che vede il trionfo della demoscopia: quante volte alla settimana fra marito e moglie, quante volte con l'amante, chi crede all'Immacolata Concezione e chi no, chi crede all'onestà dei politici e chi no, tutto è indagine statistica e così ci sentiamo più tranquilli nella selva oscura del villaggio globale. Ma strana non è, questa carenza di informazioni, se riflettiamo su quanto ho appena detto, che il Fenomeno S si riferisce ad una funzione assolutamente naturale, anzi fisiologica; ma che ciononostante non abbiamo ancora saputo trovare la parola giusta per nominarlo senza imbarazzo. Noi diciamo sesso per definire con studiata eleganza una determinata funzione animale, per parlare del colto, vero che diciamo anche, sbracatamente, cazzo, pardon, ma ben sapendo di pronunciare una usurata, innocua parola che ormai circola perfino nei conventi. Invece, una parola altrettanto asettica per il fenomeno di cui stiamo parlando ancora non c'è. Siamo ancora, perlopiù, alle onomatopee, considerate piuttosto volgari dalle persone educate. (Una pausa. In eco, alterata, la musica di Mozart.) Eppure, anche in mancanza di statistiche, basterebbe prestare attenzione ai rumori altri, rispetto alle parole, con cui l'individuo segnala la propria presenza nella comunità, per convincerci che il

Fenomeno S sopravvive a tutti i cambiamenti epocali. Che è anzi, sicuramente, in aumento. Che sono in crescita la frequenza e l'intensità con cui l'italiano medio usa liberarsi dagli umori che tiene in corpo: sia perché, presumo, la società dei consumi induce alla bulimia, sia perché viviamo in un'epoca disinibita.

Ma basta con le tergiversazioni. Come voi, con perspicacia, a questo punto già avete capito, io cerco, prendendola alla lontana, di farmi coraggio per affrontare il tema nudo e crudo com'è: il tema, signore e signori, dell'italiano scorreggiante. (Pausa, con varianti decomposte della citazione mozartiana. Articolando con chiarezza:) Scorreggia. O, variante nazional popolare, scoreggia con una sola r. Piuttosto onomatopeico, no? Lo sforzo perentorio, liberatorio, necessario, nella prima sillaba, l'atto liberatorio nella seconda e nella terza il flatulenza, stavo per dire flatulenza vocis: insomma la flatulenza, che conclude il suo iter tortuoso con un ultimo sospiro che non è, si badi, soltanto rumore. Onomatopeico senza disdicevoli eccessi, è vero, ma proprio per questo con una connotazione piuttosto triviale che ne inibisce l'uso spontaneo e corrente. Lo stesso dicasi per i sinonimi messi a disposizione dalla nostra madrelingua, varianti onomatopeiche anch'essi, più o meno, del fenomeno da essi nominato. (Imitazioni foniche accennate con adeguamenti del fraseggio mozartiano) Prendete l'usuale peto: se l'etimo non manca di nobiltà per l'origine arcaica (dal

AUTRICI A CONFRONTO - VII edizione della manifestazione organizzata dal Teatro delle donne. Quattro giornate di teatro al femminile: spettacoli, letture, tavole rotonde in quel di Firenze.

BURATTINASTRONOMO - Horacio Tignanelli, docente di astronomia e burattinaio, ha effettuato una tournée italiana con lo spettacolo *Pedacito de cielo, una lezione di astronomia*. La partecipazione al festival "Arrivano dal mare!" di Cervia, nel '96, gli aveva valso il premio Sirena d'oro.

GIOVANI PER FO - La giovane compagnia (età media venticinque anni) I Barbariciridicoli di Ottana (Nuoro) ha messo in scena *Coppia aperta, quasi spalancata* di Dario Fo e Franca Rame. Interpreti: Angela Mureddu, Giorgio Floris, Matteo Cocco; regia di Tino Belloni.

ANTENNA EUROPEA - È stata inaugurata, su iniziativa di Giuliano Soria, presidente dell'associazione Premio Grinzane Cavour, l'Antenna Culturale Europea, istituita presso l'Istituto universitario di studi europei di Torino. Si tratta di uno sportello

Bob Wilson immagina una **DOMUS** *Made in Usa*

Aplausi di stima, ammirazione per la maestria dell'esecuzione ma perplessità sui risultati: dopo i cento minuti della performance *70 angels on the façade, Domus 1928-1998* (tradotto senza esotismi *70 angeli sulla facciata*), che Bob Wilson, molto autocitandosi, ha realizzato su commissione per la longeva e ancora autorevole rivista fondata nel '28 da Gio Ponti, lo stato d'animo del *Tout Milan* che gremiva il nuovo Piccolo mi è parso questo. «Compito difficile», dicevano in molti, da Armani a Dorfles; e davvero sarebbe stato arduo delimitare i confini fra l'abbagliante esibizione di Teatro totale cui abbiamo assistito e gli ammiccamenti del gigantesco spot pubblicitario-celebrativo conclusosi con una sorta di Babele elettronica da New Age con attori, ballerini e performers pietrificati sotto volte stellari, dopo un bombardamento di immagini televisive e di conversazioni telefoniche con cellulari.

Le nuove alchimie wilsoniane, mixate nell'atelier dell'artista a Long Island, sono state montate con la precisione di un orologio svizzero, erano propiziate dalle figurine degli angeli (loghi della rivista svolazzanti sullo schermo e nel finale incarnati, con squisissimo senso del kitsch, in una bionda creatura rossovestita con ali) ed erano suddivise in nove parti: un prologo sulla fiabesca, preistorica invenzione della casa fra teneri, incuriositi gorilla bianchi; l'epilogo New Age che ho detto e in mezzo sette sequenze per gli altrettanti decenni della *Domus* in rapporto alla storia dell'architettura, del design, della moda e del costume, prima nell'Italia borghese e piacentiniana e poi in Europa e nel mondo. Sul fondo un'immensa, opalescente scaffalatura con figuranti-robot era animata da uomini e donne oggetto imprigionati in una visione totalizzante della casa; sullo schermo scorrevano invece didascalie dovute all'attuale direttore della rivista, lo svizzero Burkhardt, a Rosellina Archinto e alla figlia di Ponti, purtroppo generalmente avulse dalle immagini e dai ritmi dello spettacolo. La prima delle sette scene, in un interno borghese anni Trenta, s'appoggiava su coreografie benevolmente ironiche alla Pina Bausch ed evocava oggetti feticci dell'epoca, dalla Fiat 500 alle radio a valvole; la successiva richiamava la stasi della guerra fra le macerie e la partecipazione della *Domus* a una ricostruzione che riaccendeva i fervori di architetti ed artisti mentre il motore della Vespa inondava le nostre strade; e così via con la partecipazione italiana ai miti della produzione e dei consumi, con le nuove pubblicazioni dell'editore Mazzocchi, *Casabella* e *Stile e Industria*, con il gioco delle contaminazioni internazionali, la perfusione del post-moderno nella vita quotidiana, la presente comunicazione trasversale per immagini. Sono confluiti nelle scansioni del racconto tutti gli stilemi wilsoniani: visioni geometriche dello spazio, dilatazioni temporali, contrasti figurativi, iperrealismo oggettuale, *tableaux vivants*. Un *Monsieur Tout-le-monde* obeso faceva da narratore; l'architetto Mendini, ex direttore della *Domus*, figurava tra i performer; le musiche disinvoltamente promiscue oscillavano fra il post impressionismo, il jazz, il rock, le canzoni di vocalist.

Dopo le cadenze didascaliche del dettato celebrativo lo spettacolo ha avuto i suoi colpi d'ala nel finale, quando Wilson ha allineato ludici, ironici flash sulle avanguardie figurative. Quelle, soprattutto, accreditate in America: il new dada di Wesselman, l'arte cinetica di Vasarely, l'espressionismo astratto di Motherwell, la conceptual art di Venet, la minimal art di Le Witt, l'happening di Dine. È così emerso il paradosso dell'operazione: Wilson ha citato se stesso e le "sue" avanguardie; affidata al suo estro la festa per la *Domus* ha restituito qualche segno dell'*air du temps* ma è stata soprattutto una cavalcata fra le postavanguardie americane. La statua della Libertà era accanto alla sedia di Gio Ponti; le guglie del duomo di Milano erano sparite nella nebbia del tempo. *Ugo Ronfani*

informativo sui programmi culturali dell'Unione Europea con l'obiettivo di infor-

mare e promuovere presso gli enti e gli operatori del settore culturale le opportunità presentate dall'azione culturale europea.

VETRINA ITALIA - Anteprime di teatro per ragazzi e giovani, Vetrina Italia, Festival nazionale di drammaturgia contemporanea per le giovani generazioni, si è tenuto



Hy122

ietà teatrala

Versailles, ventosa sugli oceani di Colombo e di Magellano, alchemica nel Seicento dei negromanti, devastante con le artiglierie di Federico di Prussia, scienziista nei secoli dei lumi, rivoluzionaria con i sanculotti della Bastiglia, sadica al manicomio di Charenton, diplomatica ai tavoli del Congresso di Vienna, festaiola nelle notti della Belle Époque, terapeutica nella Vienna di Freud, provocatoria nelle serate futuriste, patriottica nelle trincee del Carso e, oggi ancora, nelle annuali adunate degli alpini... (Si ferma per prendere fiato, dopo essere stato trascinato nel crescendo simbiotico fra excursus storico e musica. Beve un po' d'acqua, si volge verso il grafico e indica con la canna le finche sull'andamento del Fenomeno S)

Sempre, sempre ha accompagnato i faticosi tentativi di esprimersi dell'umanità, con una varietà di aspetti e di significati alla quale - è giocoforza ammetterlo - storici, glottologi, antropologi e artisti, anche gli artisti, non hanno ancora reso giustizia. Prendiamo la Belle Époque. La Francia, l'Europa folleggiano; la borghesia cerca non soltanto nella coppa di champagne lo sfogo di una sua allegra incoscienza - *insouciance, joie de vivre, et cetera*, - fin troppo contenta di ignorare che le acciaierie Krupp si preparano a fondere la bocca di fuoco della Grosse Berthe e che mugichi e reduci russi stanno per prendere d'assalto il Palazzo d'Inverno. Lo champagne e il peto sono in simbiosi, non soltanto per ragioni di chimica organica; Feydeau li introduce nei suoi sollazzevoli intrighi euclidei; la Môme Crevette e il Pétomane sono le attrazioni del Moulin Rouge. Con i gas orchestrati dal suo ragguardevole viluppo intestinale, addestrato e sonoro come una banda militare, Monsieur le Pétomane libera anche la coscienza inibita della Francia ricca e virtuosa, che sente il bisogno di incanaglirsi per meglio apprezzare se stessa: e cosa c'era di più allegramente liberatorio dell'esibizione, sulla scena francese occupata per secoli dagli alessandrini di Corneille, di un concerto satiresco, anzi satirico, di rumori declinanti, senza i consueti travestimenti della letteratura, sentimenti e passioni, riflessioni e commenti, sottintesi e malizie, motteggi e sberleffi? L'arte della parodia trovava con il Pétomane un nuovo, inedito e irresistibile linguaggio. La petomania non fu soltanto spettacolo e divertimento degli assidui del Paris-lanuit, ma esplose come moda e costume



e divenne perfino intrattenimento mondano, gioco di società, nonché mano tesa al proletariato uso alle farinacee flatulenze della povertà; nonché, immagino, confidenza da *garçonnière* e complicità, perfino, da alcova nuziale. La petomania investì la Francia come una *pétite révolution*, una rivoluzione in piccolo che sfuggiva all'analisi storica ma era foriera di rivolgimenti futuri. Oh, certol! C'era chi, sotto la *Troisième République*, continuava ad estasiarsi al profumo della proustiana *madeleine*, ma anche l'afrore della petomania riconduceva alle nostalgie della *vieille France* rabelaisiana e rurale, anticipava i tempi della democra-

zia sociale del *Front Popù*, del Fronte Popolare, quello del *bistrot* e della fabbrica, dei *congés payés* e dei *bals musettes*. *Les lendemains qui chantent* di Léon Blum trovarono qualche anticipazione, credetemi, nella ludica democratizzazione del peto sancita dalla Belle Époque. (Come ricordo, un *clarinetto svolazzante* su un'aria mozartiana)

Per questi ed altri motivi che tralascio per brevità non mi sembra fuori luogo proporre che Parigi elevi, magari alla Butte Montmartre, un monumento alla memoria del Pétomane: non sfigurerebbe accanto a quelli di Jeanne d'Arc, di Victor Hugo e di Clemenceau che abbondano

Scrivere di miti e dèi per Magna Grecia Festival

L'Associazione Magna Grecia Festival bandisce un concorso per creazioni originali per la scena, teatro danza compreso, ispirati al Mito. La riflessione tematica proposta ai concorrenti è, per questa seconda edizione del premio, "Tra Olimpo e Dio: uomini santi e dei". Per partecipare al premio non vi sono limiti di età o nazionalità e nemmeno di ambientazione o scrittura. I lavori verranno esaminati da una prestigiosa giuria composta da Tato Russo, presidente, Pierfranco Bruni, assessore alla Cultura della provincia di Taranto, Roberto Barbolini, Enrico Fiore, Benvenuto Cuminetti, Ugo Ronfani, Franco Cordelli, Enrico Groppali. Il vincitore riceverà un premio di cinque milioni e l'opera verrà prodotta e rappresentata in occasione del Magna Grecia Festival 2000 di Taranto. Per informazioni rivolgersi alla dott.ssa Stefania Maraucci tel. 081/5491266, fax 081/5499656.

ce parlato di spazi mal gestiti nei giornali nazionali, della facilità con cui la chiacchiera sostituisce la parola pensata, della perdita della competenza in nome di un diffuso, generico, diritto all'opinione critica. Carmelo Alberti ha ricordato il mutare del teatro all'interno della società e con il variare dei modelli espressivi anche il critico ha visto modificati i suoi compiti. Alfonso Malaguti ha invece sottolineato il percorso di trasformazione della critica anche nei tempi di scrittura, dalla veloce cronaca nel cuore della notte all'elaborazione più attenta e colta. Molti gli interventi nel dibattito, tra cui quello di Luciano Nattino, regista e presidente dei Teatri d'arte contemporanea: «i critici dovrebbero essere riferimento essenziale per gli enti pubblici e per il ministero nel valutare compagnie e spettacoli» e quello della Piccionaia, che sta

svolgendo da tempo un grande e profondo lavoro di formazione del pubblico sul territorio, coniugando attitudine all'approfondimento, sensibilità critica e modalità di let-

tura degli eventi teatrali. E.M.

DAL MONDO

LIVORNO-AVIGNONE - La compagnia Duse - Arti e spettacolo, che da due anni organizza l'anteprima del festival di Avignone in Italia "Viareggio-Avignone", debutterà al Théâtre Le Paris di Avignone con lo spettacolo tratto dal *Macbeth* shakespeariano *Gufi, civette e rospi* con Alessandra Carlesi, Antonella Questa, Ophelie Gabus e la regia di Pietro Cennamo.

MEDEA CUBANA - *Medea - tragedia alla maniera attica*, spettacolo tratto dal testo del cubano Reinaldo Montero prodotto da Drammateatro in collaborazione con Tam Teatro Musica, è stato inserito dal Ministero delle Arti di Cuba nelle manifestazioni della "Settimana della cultura italiana" che si svolgeranno a La Habana il prossimo marzo.

LUNARI FRANCESE - *Il senatore Fox*, pièce satirica sulla classe politica del milanese Gigi Lunari, è stata allestita alla Casa della

Cultura di Nantes, protagonista Pierre Mondy, sorta di commissario Rocca della Tv francese. *Le Figaro* l'ha recensita con un titolo a sei colonne: risarcimento per Lunari che in Italia, dopo l'omerica lite con Strehler, è stato bandito dagli Stabili. U.R.

DA ROVERETO AL MONDO - Il commediografo roveretano Leonardo Franchini è, di questi tempi, gettonatissimo. Quasi contemporaneamente le sue opere *Bigné alla crema*, *Fiori*, *Parti di ricambio*, *Luogo dell'incanto*, saranno in scena in Svizzera, Germania, Pennsylvania e Russia.

LEOPARDI TYRANNIQUE - Anche in



HYSTRIO BANDISCE il "PREMIO alla VOCAZIONE"

L'Associazione *Hystrio* bandisce il "Premio alla Vocazione", concorso per attrici e attori neodiplomati delle accademie e scuole di teatro, o autodidatti. Il Premio vuole mettere in luce le nuove leve del teatro. Sulla base di prove di recitazione di brani a scelta dei candidati, una qualificata giuria di critici, esperti e direttori di teatri, selezionerà i vincitori. I premi consistono in impegni di ingaggio da parte di teatri o in borse di studio. Maggiori informazioni su *Hystrio* n.2 '99.

si nelle nebbie, resistono ancora borghi contadini dove il massimo dell'allegria consiste, prima degli addii di San Martino, o quando la neve trasforma la risaia in una Siberia, in gagliarde fagiolate, con cotenne e costine dei maiali appena macellati, e Barbera delle Langhe. Una fagiolata, in questi borghi rimasti com'erano ai tempi delle *Figurine*, nelle ultime Case del Popolo che resistono ai cinema parrocchiali e alle discoteche, è come l'ultima cena del proletariato in agonia. C'è sempre un vecchio che ricorda le Americhe, che canta *Addio Lugano bella*, che crede di ricordarsi di Cafiero, di Bakunin, degli scioperi per le otto ore, della cavalleria di Pelloux. C'è sempre un altro vecchio - ormai sono tutti così, vecchi, nelle ultime Case del Popolo - che parla di fascisti e di partigiani, di Berlinguer e di Pertini, delle mondine di Molinella che voi avete visto soltanto nel film con la Mangano. Ci si ingozza di fagioli, si beve, si canta, si ricorda. E il peto, quando i più vecchi si addormentano dopo l'ultimo bicchiere, è il sigillo di una solidarietà impastata di fango, di nebbie e di solitudini, l'ultimo saluto prima di sparire nelle strade di fango, verso le cascine lontane. Le *Figurine*, sì, anche se fuori dalla storia e

dai mondo, resistono; le turbolenze intestinali dei burlotti sono segni di vita, monologhi notturni di povera gente, saluti ai morti nei piccoli cimiteri sepolti sotto la neve, la buonanotte alla sposa addormentata. Mangiatori di fagioli sono stati, fin dai tempi dei tempi, i camminanti che portavano in giro le notizie del mondo e le facezie delle stalle, i cavadenti, i cerusici, i venditori di cinti emiri e di filtri d'amore delle fiere; ora, non vogliamo accreditarli del diritto, tutti costoro, e i mangiatori di fuoco, i venditori di pianete della fortuna, i sensali di vacche e porcelli, di riconoscersi tutti, quando si ritrovavano nelle locande dei bolliti e delle frittate pasqualine, nella rude fraternità del peto? Così com'era mangiatore di fagioli, di polenta e di cavoli il popolo delle veglie d'inverno nelle stalle, riscaldate dai fiati dei bovi e delle vacche, ma anche dai gas naturali dei veglianti: del che restavano tracce nei racconti. Erano peti dei diavoli i temporali, sconfitto dal furbo Giovannino Senzapaura Belzebù se ne tornava all'inferno scorreggiando di rabbia, la Regina delle Tre Montagne ritrovava l'amato sposo ascoltando l'eco del rumoreggiare del Santo Eremita della valle. E se alle favole dei tempi andati non credete più potete sempre leggere Zavattini, che le ha raccontate, le rumoreggianti fagiolate della sua Emilia, senza romantiche, nella lingua schietta del neorealismo, cogliendo del peto la solidarietà virile degli umili. (*Mozart soavemente, a contrasto*) Ma vogliamo ricordarci, anche, della scorreggia aleggiante sulle veglie liguri nei Circoli dei lavoratori del mare, con gli ex-voto laici dei naufragi, fra le reti consuete a pescare sardine, con il bicchiere di *Nostralino* ad alzare le vele dei ricordi e le acciughe stivate sottosale nei barili? Delle argute flatulenze che ancora suggellano le feste delle anguille nelle valli di Comacchio? Dei peti che fanno ghirlanda ai salaci stornelli durante le farinate e le castagnate in Valdarno, di cui troverete tracce remote nelle *Facezie del Bracciolini*? Dei lapilli intestinali scoppiettanti durante le lupinarie pagane e cristiane ai piedi dell'Etna, e qui le *Figurine* sarebbero piuttosto verghiane? (*Insistendo su soavi*

misure mozartiane)

Davvero grande e ramificata è la mappa della scorreggia nazional-popolare. Volessimo far vibrare la corda patriottica, potremmo addirittura affermare che la scorreggia dell'italica gente è stata - non sto blaterando - un coefficiente piccolo, se vogliamo, ma non trascurabile dell'Unità nazionale. Ha dileggiato Radetzky dopo le ore tristi di Novara, è stata sulle barricate delle Cinque Giornate di Milano, ha affratellato le camicie rosse a Marsala, ha cannoneggiato a Porta Pia... Pensate quel che volete, ma io ci trovo perfino echi nei controfagotti della musica di Verdi, nelle marmitte della cucina di Ripafratta di Nievo, nei taccuini di trincea di Ungaretti... E finiamola con il Risorgimento in *redingote* di Plombières o in sella sui cavalli di Teano; facciamo una storia di uomini. Il peto come metafora dell'unità di un popolo può dare fastidio soltanto ai retori. (*Un brontolio di controfagotto*)

Non so se sono riuscito, signore e signori, a togliere di mezzo qualche pregiudizio, del resto comprensibile dato l'argomento che stiamo trattando. Lo spero. E in proposito, passando di palo in frasca (perché vado a braccio, l'avete capito), mi permetto di farvi osservare che non a caso io ho chiesto al nostro tecnico del suono, che ringrazio per la collaborazione, di evitare rigorosamente il ricorso a qualsiasi tipo di sonorità troppo esplicita. Sarebbe stato facile, forse divertente ma volgare. Non siamo più alla Belle Époque, quando il *Tout-Paris* impazziva per Monsieur le Pétomane. Mozart mi è sembrato più adatto per trasferire il nostro tema sul piano del confronto culturale, se così posso esprimermi. Senza rozze ambiguità. Più di Beethoven, di Wagner. (*Secchi, isolati, scelti per la loro onomatopeica allusività, il tema della Quinta e misure della Cavalcata delle Valchirie. Invitando all'ascolto*) L'imbarazzo auditivo sarebbe rimasto. No, meglio Mozart, così straniato... Voi non potete non sapere, del resto, che Wolfgang Amadeus Mozart, disinibito e giocoso com'era, non si privava del piacere - perché è un piacere, vogliamo finalmente riconoscerlo? - di dare libero corso ai suoi spiritelli corporali, come argutamente li chiamava. Calma, non c'è niente di dissacrante in quel che dico. Oh, lo so, vi fa specie che il divino Mozart... Mi sembra di sentirvi. «Che cosa vorrebbe insinuare, costui? Che gusto c'è a trascinare un genio nel fango?». Io non insinuo, signori miei; io



Legge quadro sul teatro gli "amatori" si mobilitano

a cura di Chiara Angelini

In primo piano, a fine anno, il disegno di legge sulla Disciplina Generale dell'Attività Teatrale del quale si è discusso a Roma in novembre tra federazioni nazionali e regionali del teatro amatoriale e ad Aprilia, in dicembre nel corso dell'ultimo Direttivo Uilt che ha fissato, tra l'altro, date e luogo (17-18 aprile a Rimini) della prossima assemblea nazionale. L'auspicio è di poter annunciare in quella sede novità positive sul fronte dell'apertura e del riconoscimento da parte delle istituzioni della nostra realtà teatrale. Sull'incontro tenutosi a Roma relazionava Alfonso De Stefano, presidente Uilt Campania.

Finalmente le associazioni del teatro amatoriale cominciano a dialogare. L'occasione è stata data dall'incontro tenutosi a Roma il novembre scorso presso la sede dell'Agis per discutere sul disegno di legge sul teatro. Alla riunione hanno partecipato i rappresentanti di Fita, Tai, Uilt, Fom, Gat, Sipari del Piemonte e Sudtiroler Theaterverband, la Cofas, benché assente, ha aderito all'iniziativa. Preliminarmente si è deciso di costituire una Conferenza del Teatro Amatoriale per confrontarsi e discutere sulle tematiche che interessano le compagnie non professionistiche ed avanzare sollecitazioni e proposte alle istituzio-

ni. Si chiede che nella Legge venga riconosciuto il valore artistico e culturale del teatro amatoriale. Il Parlamento non può ignorare che in Italia, da una stima approssimativa (aspettando che la Siae renda noti i dati ufficiali) esistono più di 4.000 compagnie amatoriali, che coinvolgono circa 60.000 persone in oltre 40.000 allestimenti teatrali annui, a cui assistono circa 6.000.000 di spettatori. Rilevante è, inoltre, l'aspetto economico, se si pensa che il 30% degli incassi Siae del Settore Prosa provengono da compagnie amatoriali e dal relativo indotto, difficilmente quantificabile ma facilmente immaginabile. I dati però devono farci riflettere sulla valenza culturale che il fenomeno

assume. Gli amatori infatti sono presenti sull'intero territorio nazionale, coinvolgono persone che difficilmente avrebbero l'opportunità di esprimersi e manifestarsi, portano a teatro un pubblico non abituato ad assistere a rappresentazioni dal vivo, sono molto attenti alla drammaturgia contemporanea e propongono continue riscoperte delle etnie e delle lingue locali. I maggiori paesi europei dedicano molta attenzione al teatro amatoriale e ne sostengono l'attività mentre in Italia si continuano a trascurare i lavori delle compagnie amatoriali e a considerare il loro "fare teatro" soltanto un momento di facile evasione e di occupazione del tempo libero. Occorre quindi che si recuperi l'ef-

fettivo valore dell'attività teatrale, senza che fuorvianti logiche di settore o peggio ancora lobbies di potere ne mortifichino lo spessore e le prospettive. Gli organismi di promozione teatrale, rappresentativi delle compagnie amatoriali associate, hanno finora svolto un ruolo importante promuovendo la diffusione del teatro e favorendo la crescita della "voglia di teatro". Occorre oggi fare un passo avanti ed iniziare un lavoro comune che, pur salvaguardando la specificità di ciascuna federazione, affronti in maniera unitaria i problemi che assillano il mondo amatoriale e rappresenti la realtà degli "amatori" di fronte alle istituzioni ai vari livelli. Molto dipenderà dalla maturità e dal senso di responsabilità dei dirigenti delle varie associazioni che dovranno favorire un dialogo franco e schietto che faccia emergere idee nuove e una nuova mentalità. Non sarà un cammino facile, ma tutti abbiamo il dovere di creare le condizioni per renderlo percorribile. ■



citavo Apollinaire. Ma ben lo sapeva, lui, quanta voglia di libertà, quanta dignità rivendicata, quanto coraggio nella rivolta contro la stupidità umana possono risiedere in una salutare scorreggia mollata al momento giusto, con determinazione. In tempi cruenti l'anarchia ricorre alle bombe, in tempi meno estremi può bastargli il peto. Per manifestare con onesta chiarezza, ma senza violenza, la propria ostilità verso l'ordine costituito. Che è poi, il più delle volte, il disordine costituito. Completiamolo, il *cogito* cartesiano che avevo adattato al tema di questa conferenza: «Peto, dunque sono libero». Un po' meno condizionato, quantomeno. In questa fase non propriamente esaltante - siamo d'accordo? - della vita del nostro Paese, in cui i maneggi di una minoranza di furbi contro la moltitudine degli sciocchi fanno le veci della vecchia lotta di classe, in cui la destra finge di comportarsi come la sinistra e la sinistra sogna di essere la destra, e quelli che hanno il potere sbattono la maionese del consociativismo per assicurarsi il consenso, se non l'impunità; mentre il dibattito sulle sorti meravigliose e progressive del Paese sfrigola nel tubo catodico delle tribune politiche della Tv, e l'economia si comporta come una perpetua lotteria *Gratta e Vinci* dove chi non ruba non mangia e chi non mangia se ruba finisce in galera; mentre il parlamento funziona come una *slot-machine* scassata che ogni tanto si sveglia a sputare leggi come monete fuori corso; mentre la monarchia teocratica tiene sotto controllo il gregge elettorale con il vangelo degli spot, dei quiz a premi e delle inchieste sul sesso, sui misteri dei servizi deviati e sul ritorno della spiritualità (siamo tutti contenti perché ci fanno sembrare tutti intelligenti e crediamo di partecipare mentre contiamo come il fante di picche); mentre insomma le cose vanno press'a poco così, cioè piuttosto male, e la sola speranza che ci resta è di non trovarci nella sala da ballo del *Titanic* prima dell'istante fatale, sapete voi dirmi che cosa rimane al fante di picche che noi siamo, il cui voto conta meno del peto di un angelo, che si sente come la pecora Dolly clonata dalla televisione, e che tuttavia vorrebbe scampare alla generale stupidità? Sapete voi dirmi che cosa mai possiamo fare se non reagire a tutto questo con un deliberato, perentorio, risentito, lucido peto? (*Di netto, un tema mozartiano ironicamente solenne*)

Auspico dunque, signore e signori, l'avvento di una nuova forma di resistenza passiva. Vale quello che vale, lo so; ma credete voi che siano tempi, questi, di ribellioni eroiche, di sconquassi rivoluzionari? Sicuramente no; è già molto se gli ultimi spiriti liberi non si rassegnano al silenzio. E almeno in privato - nel loro foro interiore, come una volta si diceva - oppongono una qualche resistenza alla mediocrità dei tempi. Onore agli irriducibili del peto, gloria ai guerriglieri della scorreggia! È ora di riconoscere che sono le nostre sentinelle nella notte della ragione. Doveroso considerarli non come individui inferiori, volgari, ma come continuatori dei grandi spiriti ribelli, Socrate, Erasmo, Giordano Bruno, Voltaire, Pietro Micca. (*Ispirato e in crescendo, portato da una musica solenne*) Davanti al video o al giornale con la loro dose quotidiana di guai e di bugie; quando non si sa più che pesci pigliare fra il candidato che promette il Paese di Bengodi e il vuoto della cabina elettorale; quando stacciamo la Tv per andare a dormire e da re del Villaggio Globale ci ritroviamo ad essere atomi vaganti nel nulla di Internet, e ci prende il sospetto che non basti partecipare a una crociera di Ferragosto per essere Cristoforo Colombo, né usufruire di buoni sconto per essere il Re Mida della società dei consumi, e che la felicità non sia nel Totocalcio o nel sedere nudo di una *top-model*; quando nel ripetere le grandi verità del secolo, il messaggio *zen* urlato dal cantautore in cima alla *hit-parade* o la ricetta del grande orgasmo consigliata dalla pornodiva intervistata dal famoso *anchorman*, tendiamo a sentirci (può capitare, in momenti di lucidità) dei pappagalli parlanti della grande chiacchiera universale; quando insomma, per farla breve, intorno a noi impazza la grande *kermesse* della Società dello Spettacolo (l'hanno chiamata così: che spettacolo!); bandiere al vento, grancasse, bestie parianti, re Mida della pubblicità, seguaci del Dalai Lama che vendono incenso, patronesse dell'Unicef per le quali i gioielli, oltre a quelli in cassaforte, sono gli scheletrini dei bambini affamati dell'Africa Nera, editorialisti di regime, domatori di pulci e via discorrendo, allora sia almeno consentito a chi non è d'accordo, a chi vuole scendere dalla nave dei folli, di ricorrere all'ultima arma di protesta che gli è rimasta, la scorreggia! (*Prende fiato dopo la tirata, beve un sorso d'acqua e comincia a raccogliere i*

fogli degli appunti. Mozart in crescendo) Sissignori, credo sia venuto il momento di proclamare il nostro pieno diritto di ricorrere alla scorreggia come a un'arma estrema di protesta. Come sfogo ultimo per non scoppiare. Di considerarla per quello che è, l'esperanto degli spiriti liberi. Se nell'antica Inghilterra si è potuto istituire il supremo Ordine della Giarrettiera, non vedo perché non fondare, da noi, un Ordine del Peto. Mi sembra giusto, in ogni caso, riconoscere agli invitti, irriducibili guerriglieri della scorreggia il diritto di costituirsi in movimento, di fondare un partito se lo desiderano. Il legislatore si metta al lavoro, subito, affinché il peto esca finalmente dal medioevo della clandestinità e sia riconosciuto fra gli strumenti attivi di una democrazia reale. In Italia, in Europa, nel mondo. (*Trionfalmente, Mozart*) Ecco quanto mi premeva dirvi. E grazie per avermi ascoltato con tanta cortesia e compostezza. Nonostante le apparenze, voi avete capito che l'argomento era serio. Adesso meditate, vi prego. Non vi chiedo, oh no!, di lasciarvi andare, uscendo di qui, a manifestazioni di prematuro consenso, di dare segni frettolosi, e concreti, che le mie parole hanno fatto breccia presso di voi. Non vi chiedo tanto. È giusto che prima riflettiate in tutta libertà, per tutto il tempo necessario, prima di decidervi se siete pronti ad arruolarvi in quella che, nel salutarvi, chiamerò la *Rumorosa Armada*. Alla quale auguro tutte le vittorie che essa merita. Buonanotte, signore. Buonanotte, signori. (*Abbandona la scena. Buio in sala, prima che Mozart trionfi in un rumorreggiare di strumenti a fiato, e riappaiano le luci*)

FINE

HYSTRIO

128 pagine
di teatro e spettacolo
tutte da divorare

Dal Gennaio 1999 la rivista
trimestrale **Hystrio** in vendita
presso le librerie
universitarie e Feltrinelli
costa L. 14.000

e l'abbonamento L. 50.000
da versare sul c.c.p.

n. 40692204 intestato a:

Hystrio - Associazione per la
diffusione della cultura teatrale,
via Volturmo 44, 20124 Milano

La redazione di **Hystrio** è in
viale D. Ranzoni 17, 20149 Milano
tel. 02-40073256 fax 02-48700557
e-mail: hystrio@snf.it

AFFRETTATEVI

Spedendo questo tagliando a
Hystrio - Associazione per la diffusione della cultura teatrale
v.le Daniele Ranzoni, 17 - 20149 MILANO
potrete ricevere la collezione di Hystrio 1987-1997 al prezzo speciale
di L. 400.000 anziché di L. 960.000
effettuando il versamento al c.c. n. 40692204 intestato a
Hystrio - Associazione per la diffusione della cultura teatrale
via Volturmo, 44 - 20124 MILANO

cognome..... nome.....
via..... n.....
città..... prov..... cap.....

ca, per i giovanissimi spettatori si sono rappresentati sei lavori scenici ideati per platee maggiorenti ed ora riproposti tali e quali per

loro. Con la consulenza artistica di Rodolfo di Giammarco, sono stati selezionati spettacoli d'autore sulla linea della comicità diverten-

Quarto convegno europeo di Teatro e Carcere

Per un teatro in carcere che "serva" ai detenuti

È stato ospitato a Milano nelle sedi del carcere di San Vittore, della scuola civica "Grassi" e del Piccolo Teatro un convegno europeo, per la presenza di ospiti inglesi, spagnoli e francesi, su Teatro e Carcere. È il terzo promosso dal milanese Ticvin Teatro, all'avanguardia in quest'area di intervento; e in una città come Milano che, nel suo crescere frenetico, sembra poco attenta alle opere di solidarietà umanitaria, l'appuntamento che si son dati operatori sociali, teatranti, registi, docenti, dirigenti di penitenziari e, di presenza o in video, gruppi di detenuti-attori (intorno ad un tema non si capisce perché generico e astratto: "Verso il Duemila, il cammino di un'utopia concreta") merita solida attenzione.

Il teatro nel carcere è, più che "un'utopia concreta", un potente mezzo di rieducazione. Anzi: di autoribilizzazione, se è vero che il teatro conserva l'aristotelica virtù della catarsi, e costringe i detenuti che lo fanno a una ritrovata disciplina del corpo e della mente, a una comunicatività che rompe, o allevia, condizioni di asocialità. A patto però che sia pedagogicamente orientato, che non si limiti a proiettare fuori dal carcere - come spesso avviene, sia pure con l'intento di ammonire la "società libera" - testimonianze di disagio o di violenza, ma ponga *in interiore hominis* nella coscienza dei detenuti-attori, interrogativi, inquietudini, fermenti di un riscatto. Nella ricerca di più corretti equilibri fra società teatrale e istituzione carceraria sta la sfida di questo convegno. Il bilancio - come risulta dalla documentazione esibita e dagli esiti laboratoriali di Ticvin, della ormai famosa Compagnia della Fortezza, della casa circondariale di Voghera, dell'astigiano Teatro Alfieri, del padovano Tam e via dicendo, comprese le dimostrazioni anche dal vivo di gruppi di Madrid, Barcellona, Marsiglia, Birmingham o Cambridge - è confortevole in estensione. Ma si tratta di vedere come lo si fa, questo teatro, da parte di chi e con quali fini; e a questo proposito non tranquillizza il fatto che, in mezzo ai funzionari dell'amministrazione penitenziaria, a operatori teatrali, docenti universitari, insegnanti di recitazione (tutti animati, per carità, da generose intenzioni) pedagogisti e operatori sociali siano in minoranza. Tanto più che non esiste una pedagogia del carcere, e che la bozza di legge per la prosa prossima alla discussione parlamentare ignora la questione. Chi scrive ha insegnato tre anni, in un tempo lontano, in una scuola carceraria, e ha confrontato le sue esperienze con quel grande educatore che fu Piero Malvezzi, autore di un aureo libretto sulla scuola a San Vittore edito da Feltrinelli. Sognavamo manuali e testi specifici che non sono mai stati compilati, e scambiavamo i nostri timidi esperimenti di drammatizzazione fra i detenuti. Oggi si sono fatti grandi passi, ma attenzione: il teatro dei detenuti non deve ridursi ad una esibizione "proibita" giusto per comunicare qualche brivido a spettatori al di qua delle sbarre. Ugo Ronfani

Anche l'edizione 1998 del convegno Teatro e carcere, ospitato a Milano, in ottobre, presso la scuola d'arte drammatica "Paolo Grassi" (ma con l'apertura dei lavori presso la Casa Circondariale di San Vittore), ha proposto una riflessione e un confronto fra il dibattito e le esperienze teatrali condotte in alcune carceri italiane e analoghi lavori realizzati in paesi come la Francia, la Spagna e l'Irlanda. Fra gli invitati, oltre ai politici e ai responsabili delle istituzioni carcerarie di varie città italiane, c'erano anche gli esperti e gli studiosi di teatro e i registi dei gruppi italiani e stranieri (Ticvin Teatro di Milano, Tam Teatro Musica di Padova, Escape Artists di Cambridge, Théâtre de l'Opprime di Parigi, ecc.), che hanno illustrato e discusso gli esiti delle loro attività. Rele sezioni quotidianamente proposte: le tavole rotonde, coordinate dal direttore della "Paolo Grassi" Mario Raimondo, sui temi "Scena e autoindagine", "Il Teatro, il Carcere e l'Europa del Duemila", "Il costringimento e il suo doppio"; la visione di spettacoli proposti dalle stesse compagnie intervenute (presso il Piccolo Teatro Studio) e la proiezione di video e materiali relativi ai lavori realizzati in alcuni istituti carcerari. È stato inoltre possibile confrontare i laboratori condotti nell'area penitenziaria del comune di Venezia con gli esperimenti del regista Matthew Taylor nel contesto politico complesso delle carceri dell'Irlanda del Nord. Giovanna Verma

te ma che stimoli alla riflessione. È commedia comica sul tema della malattia mentale tra i bambini *E fuori nevica*, scritta, diretta e interpretata da Vincenzo Salemme. Per *Sinfonia fantastica*, un maestro della fantasia come Maurizio Nichetti ha guidato i quattro dissacranti professori della Banda Osiris. *Non è vero ma ci credo*, commedia sulla superstizione di Peppino De Filippo, diretta e interpretata da Antonello Avallone. Tra cabaret e teatro, *Kamikaze* di e con Donati & Olesen. S'è inoltrata in un clima da psicodramma burlesco il pilota, interpretato da Bustric in *Atterraggio di Fortuna*. In fine, *Arriva l'ispettore*, libero rifacimento in chiave musical dalla commedia di Gogol, di Mario Moretti, regia e musiche di Stefano Marcucci. Gli organizzatori della rassegna si prefiggono di educare i più giovani, in un clima festivo e familiare, lontano dalla scuola, ad

espressioni teatrali che integrino l'offerta del teatro ragazzi. Nicoletta Campanella

"Emergenza teatro" Popolari a convegno

di Ugo Ronfani

La legge per la disciplina delle attività teatrali, attesa da cinquant'anni, va alla Camera nel testo unificato elaborato in commissione cultura. Dichiarata soddisfazione al convegno "Emergenza teatro" promosso al Circolo della Stampa di Milano dal partito Popolare: ma così com'è la Legge non risponde alle attese del settore, anzi contiene vistose insufficienze e, peggio, i germi di una involuzione centralistica. È perciò urgente utilizzare il tempo che resta

IL CONVEGNO ANNUALE DELLE FILODRAMMATICHE DI ISPIRAZIONE CRISTIANA -

A settembre si è tenuto a Villa Cagnola (Varese) l'annuale convegno delle filodrammatiche di ispirazione cristiana con la partecipazione di un centinaio di rappresentanti delle stesse, operanti in Lombardia e nella Svizzera italiana. Tema del convegno, "L'interpretazione". I lavori hanno avuto inizio con un laboratorio teatrale diretto dal regista Massimo Navone che ha coinvolto i partecipanti in una sperimentazione ricchissima di insegnamenti pratici. Mentre, per le tre serate del convegno, alcune compagnie hanno presentato i propri spettacoli a cui sono seguiti momenti di dibattito e confronto. L'introduzione di don Paolo Zago su "L'interpretazione teatrale: per una rilettura teologica" ha orientato il convegno verso quei valori, non contingenti, cui l'operatore di ispirazione cristiana si deve attenere. Il professor Andrea Bisicchia, docente di Storia del teatro all'Università di Parma, è intervenuto sul tema "Dal testo alla messinscena", portando esemplificazioni e richiami ai testi classici. A conferma del carattere sperimentale del convegno si sono aggiunte la relazione del Maestro Giorgio Jafrate su "L'approccio filodrammatico al personaggio", e l'esposizione delle esperienze di un autore, un attore, un regista e uno spettatore. La partecipazione convinta ed entusiasta di tanti appassionati di teatro consiglierebbe ben altra attenzione da parte della stampa, delle istituzioni e della stessa Chiesa per la forza aggregante e le potenzialità educative e culturali che dimostra di possedere il teatro amatoriale. *Luigi De Tommasi*

Chi sono i maestri dei filodrammatici

di Eva Franchi

Filodrammatici commettono degli errori e hanno dei difetti: è il meno che possa accadere quando si appartiene al genere umano. Ma in questo caso l'imputazione appare tanto facile da diventare sospetta: gli "amatori" leggono troppo poco, vanno di rado a teatro e non sempre (o non tutti) dedicano all'allenamento tecnico la necessaria attenzione. Assegnata la relativa e meritata nota di biasimo sia lecito esprimere qualche perplessità. Punto primo: la lettura. In questo Paese il Teatro è stato bandito dalla stampa e dagli altri media come se si trattasse di cosa immonda o comunque poco raccomandabile. La drammaturgia nazionale contemporanea negli ambienti che contano, è bollata con il marchio del prodotto di scarto, buono soltanto per la spazzatura. La pubblicistica teatrale, notoriamente poco redditizia, è rifiutata dagli editori e sopravvive solo in forza della ferrea, disperata resistenza di pochi, eroici volontari. In questo Paese non esistono biblioteche teatrali razionalmente distribuite sul territorio, e non tutti sono in grado di arrivare al Burcardo di Roma o al Centro Studi di Torino. Che diavolo possono leggere i nostri "amatori"? A chi devono credere e con che fiducia? Chi è disposto a insegnare loro qualcosa - senza strumentalizzazioni - per stimolarli a conoscere, a fare sperimentazione e ricerca? Punto secondo: per un "dilettante" leggere, assistere a spettacoli, allenarsi, significa accostarsi al professionismo con l'intento d'imparare qualcosa. Domanda: chi sarebbero oggi i signori maestri? Sono forse i registi che sprofondano tre, cinque, sette miliardi di pubblico denaro dentro un solo allestimento? È scompar-

sa o sta tramontando, per crudeli ragioni anagrafiche, una straordinaria generazione di attrici ed attori che hanno elargito, anche inconsapevolmente, un altissimo magistero: molti di loro sono nati all'interno dell'esperienza filodrammatica e hanno restituito, ai compagni d'origine, modelli esemplari di rigorosa professionalità. Dove sono i successori? E cosa potrebbero insegnare? Quanto al repertorio è verissimo che i Filodrammatici hanno consapevolmente accantonato la "novità" italiana o straniera, si appoggiano troppo spesso ai testi classici o si rifugiano in vecchi copioni logorati dal tempo e dall'uso. Si fa quel che si può e "chi può" fa quel che gli pare. Sacrosanto. Ma alzando lo sguardo sui cartelloni professionistici in corso d'opera mi trovo - e sono le occasioni più prelibate - nelle blindatissime fortezze di Shakespeare, Goldoni o Pirandello: per il resto approdo, con vetusta allegria, *Chez Maxim* o nel salotto della *Signora Warren*, posti deliziosi, ma non precisamente avanguardistici o rivoluzionari. Pare che le italiche faccende sceniche si configurino in questo modo perché così vuole la legge del mercato. E allora, per cortesia, non buttiamo la croce addosso ai Filodrammatici: la legge del mercato è valida anche per loro. Soprattutto per loro. Perché sono i più poveri, faticano gratis, svolgono un'attività "socialmente utile", ma la pagano di tasca propria. ■

RASSEGNA MACERATESE - La rassegna "Angelo Perugini" promossa dalla compagnia Oreste Calabresi ha realizzato la trentesima edizione nel Teatro Lauro Rossi di Macerata: otto spettacoli in concorso e consue-

ta affluenza di pubblico cordiale e partecipe.

RICORDANDO CAMPANILE - Nel ventesimo anniversario della scomparsa di Achille Campanile la compagnia Città di Pistoia, diretta da Franco Checchi, ha ricordato l'autore con la rappresentazione de *Il tallone di Achille* ovvero *L'autoritratto*, piacevole collage di testi scritti dal celebre umorista. Lo spettacolo è improntato a dinamica corallità. Costumi vivaci. Originali musiche di scena composte da Alessandro Duma.

KUNDERA - La Trappola, gruppo diretto da Piergiorgio Piccoli, ha realizzato la coraggiosa messinscena, al Teatro S. Marco, dell'opera *Jacques e il suo padrone* di Milan Kundera. Il testo, ispirato al romanzo *Jacques le fataliste* di D. Diderot, è l'unica esperienza teatrale dello scrittore boemo che ne autorizza la rappresentazione solo a formazioni amatoriali o a teatri "poveri".

AL CASTELLO - La compagnia Al Castello di Foligno, diretta da Claudio Pesaresi, alterna, con saggezza, un repertorio di severo impegno drammaturgico a testi brillanti di collaudato successo. Dopo la tenebrosa *Maria Tudor* di Victor Hugo, la nuova stagione è stata salutata con l'intramontabile *Spirito allegro* di N. Coward: regia accurata, buona recitazione, convinti applausi del pubblico.

VENETI DOC - La compagnia dialettale Ribalta veneta, diretta da Carlo Vianello, opera da vent'anni per portare al pubblico il teatro di Goldoni e mantenere viva la memoria di Giacinto Gallina, Gino Rocca e altri commediografi veneti del XIX e XX secolo. Ha in repertorio nove commedie sempre disponibili e, nel 1998, ha riscosso i risultati più lusinghieri con *Sior Todero brontolon* di C. Goldoni e *I balconi sul canalazzo* di A. Testori.

dell'iniziativa che allo stato attuale - come riconosce lo stesso assessore alla Cultura Carrubba - non è ancora esaustiva dei bisogni della città.

Intanto, però, s'è messa in movimento una politica di ampliamento e di rinnovamento del pubblico della prosa che presenta almeno due aspetti positivi, perché accosta i meno abbienti al teatro, i giovani in primo luogo e restituisce alla comunità, sotto forma di servizi elargiti, parte dei finanziamenti pubblici ottenuti.

Si parla molto di decentramento culturale: ora, consideriamo per un momento quali benefici effetti sortirebbe la formula "Milano-A-Teatro" «ti finanzia, tu però apri il tuo teatro ai meno abbienti» se fosse estesa nelle altre città italiane, soprattutto nel "deserto teatrale" del Mezzogiorno. Finirebbe lo scandalo, non infrequente anche a Milano, delle prime affollate dai "soliti noti" e delle repliche a platee vuote (tanto piove la manna delle sovvenzioni). Accanto alla promozione pubblicitaria, con costi proibitivi per i teatri medi e piccoli, funzionerebbe un sistema propagandistico, naturalmente efficace, da parte dei nuovi spettatori.

Ai tempi in cui, lasciata la sovrintendenza della Scala, aveva la presidenza dell'Agis, Carlo Maria Badini mi aveva fatto parte del convincimento - quanto mai condivisibile - che il teatro vivrà non reggendosi sulle sovvenzioni, ma rinnovando radicalmente il pubblico. Le statistiche e le iniziative centralistiche come il protocollo Eti-Pubblica Istruzione per il teatro nella scuola confermano che questo rinnovamento tarda a venire. È per questo che il modello "Milano-A-Teatro" merita di essere esteso quanto più possibile. Con una raccomandazione, tuttavia: che nella scelta degli spettacoli gratuiti pre-

valga sempre il criterio della qualità, perché altrimenti si sosterebbero artificialmente, con pubblico non pagante, produzioni mediocri; e si ricadrebbe nell'assistenzialismo. *Ugo Ronfani*

Ricordare e Progettare

Rileggere Prospero per rinnovare la critica

In nome di Giorgio Prospero, critico teatrale, autore e saggista, studiosi, artisti e critici si sono riuniti per un confronto costruttivo alla luce dell'opera di questo grande critico recentemente scomparso all'età di 86 anni, sull'attuale crisi che affligge la critica teatrale.

La manifestazione sostenuta dai familiari di Prospero attraverso Drama Studio, dall'Associazione nazionale dei critici di teatro (Anct), dalla Siae rappresentata dal vice direttore generale Franco Regoli, e dalla partecipazione nominale del quotidiano *Il Tempo* di cui Prospero fu titolare per circa cinquant'anni, si è articolata in un convegno e due spettacoli ospitati dal Teatro Piccolo Eliseo di Roma. Sono intervenuti Ugo Ronfani, presidente dell'Anct, il quale ha comunicato la decisione dell'associazione critici di predisporre, con il promesso intervento del Dipartimento dello Spettacolo un volume antologico sul lavoro critico di Giorgio Prospero del quale ha ricordato la fedeltà all'Associazione; Marcantonio Lucidi, responsabile dei progetti speciali per l'Accademia d'arte drammatica "Silvio D'Amico", ha posto l'accento sul problema del linguaggio della critica teatrale; studiosi quali Franca Angelini, titolare della cattedra di Letteratura teatrale all'Università "La Sapienza", che nello specifico dei saggi di Prospero su Verga,

Pirandello e D'Annunzio, ha individuato le chiavi di lettura per una nuova concezione del Novecento italiano; Marica Boggio, autrice, segretario della Siad, che ha collocato Prospero «tra la scena del mondo e il mondo della scena», Andrea Porcheddu, collaboratore Eti, che ne ha descritto i percorsi critici attraverso gli autori italiani degli ultimi venti anni e Giorgio Serafini, critico, regista, nipote di Prospero e attento conoscitore della sua opera, in particolare di quella drammaturgica, nella quale si è addentrato, passo dopo passo, al ritmo dei ricordi. Alla drammaturgia di Prospero poco rappresentata, quasi dimenticata, hanno restituito la libertà della vita scenica due spettacoli. Il primo *Vendetta trasversale* (Premio Fava '93) è uno dei più felici punti d'incontro fra sarcasmo e tragedia della nostra drammaturgia contemporanea. Lo stesso Serafini ne ha diretto la regia, intessendo ad arte i fili sottili che legano ai dubbi di Amleto ed all'inetitudine di un antieroe del Novecento il protagonista, un Don Giovanni rampollo di una famiglia "d'onore" (alquanto smidollato nell'interpretazione di Gino Nardella), che grazie alla sua pavidità si svincola, col rapido passo della fuga, dalla nobile eredità letteraria del suo nobile predecessore ed, al contempo, dal suo destino di bersaglio della vendetta trasversale mafiosa, lasciando che la violenza si ritorca sulla mafia stessa, vittima dei suoi rituali incarnati con seriosità beffarda da Mario Prospero nella parte del Generale capomafia. Ancora Mario Prospero, accanto alla brillante Paola Lorenzoni e all'incisivo Andrea Buscemi, qui anche regista, ha concluso la manifestazione con *Ecco la prova*, atto unico del 1963, nel quale Giorgio Prospero si diletta nello smasche-

ramento degli stereotipi dialettici e dell'inconsistenza della giustizia italiana con un processo-farsa, dove l'evidenza della prova si perde nel compiacimento teorico di tesi dimostrative. Una realtà della prevaricazione e della corruzione che Prospero, nei sessant'anni della sua attività aveva combattuto con tenace impegno civile. *Emanuela Muzzi*

Cagliari coglie la sfida del Sud

Molto interessante l'incontro "Patrimonio Sud", promosso a Cagliari da Cada Die Teatro, - un gruppo di grande energia che ha dato forma e vita, con coraggio e intelligenza, ad un funzionale spazio teatrale agile, interdisciplinare, frequentato da molti giovani - dedicato al teatro nel Sud. Giancarlo Biffi, tra i fondatori di Cada Die, regista del gruppo, ha ricordato che, nella prospettiva federalista è necessario attrezzarsi in tempo; il teatro della contemporaneità sarà il futuro teatro di tradizione, il Sud deve creare occasioni d'incontro e far circolare i propri spettacoli in tutto il territorio nazionale. Massimo Lanzetta ha ripercorso le tappe di formazione del Teatro dei Sassi di Matera, intrecciando storia personale, visioni della realtà sociale, incertezze del quadro politico, dimostrando come sia in effetti ancora essenziale, malgrado tutto, trovare un senso al proprio fare teatro. La nascita del gruppo attivando alcuni laboratori, con grande partecipazione di giovani, il contributo Eti per la prima delle residenze, la collaborazione, spesso ardua, differenziata, con gli enti locali, le sinergie con altri gruppi del Sud. E Carlo Bruni, nel ricordare le tappe del Kismet, ha messo in luce il valore del radicamento nel teatro.

Francia si commemora Leopardi. A fine novembre è andato in scena al Théâtre du Rond-Point (ex Renaud-Barrault) *Giacomo il prepotente* (*Giacomo le tyrannique*) di Giuseppe Manfridi nella traduzione di Huguette Hatem. A curare la regia, le scene e i costumi è stato Antonio Arena, protagonisti Anne Brochet, Denis Lavant, Fabienne Lucheti, Brontis Jodorowsky e Graciela Cerasi. In concomitanza con lo spettacolo, oltre a una serata dedicata alla poesia di Leopardi (in italiano), sono state fatte due letture di teatro italiano contemporaneo (in francese): *Il Maresciallo Butterfly* di Roberto Cavosi e *Veronica Franco, meretrice e scrittrice* di Dacia Maraini.

PREMI E CONCORSI

TEATRO TOTALE - Il Centro nazionale di drammaturgia, diretto da Alfio Petrini, bandisce la terza edizione del premio nazionale di drammaturgia "Teatro Totale" per opere fondate su un sistema di segni. Sono ammesse opere complete, da presentare entro il 31 maggio del prossimo anno, o sinossi da completare durante uno stage, da presentare entro il 30 aprile. La giuria è composta da Ugo Ronfani (presidente), Giovanni Antonucci, Maura Del Serra, Giovanni Fontana, Paolo Guzzi, Cesare Milenese, Alfio Petrini. La premiazione è prevista il prossimo ottobre. Per informazioni: Segreteria del premio, tel. 06/9719141, Centro nazionale di drammaturgia, tel. 06/6555936.

UNDER "ANTA" - Il premio di drammaturgia "Oddone Cappellino", promosso dal Festival delle Colline Torinesi e dal comune di San Raffaele Cimena, bandisce

una concorso per autori che non abbiano ancora quarant'anni. I lavori, inediti e della durata massima di sessanta cartelle, devono prevedere un massimo di cinque personaggi e pervenire entro il 30 aprile. Del testo vincitore verrà data lettura drammatizzata durante il festival, quindi verrà inserito nel catalogo Outis-Centro nazionale di drammaturgia contemporanea per essere proposto a compagnie di livello nazionale per una messinscena. Informazioni: Festival delle Colline Torinesi, tel. e fax 0118127551, Isabella Lagattolla, cell. 0368/3495641.

PREMIO VIGNOLI - L'Associazione Atelier di creatività indice il concorso "Giorgia Vignoli" per opere teatrali incentrate su un personaggio femminile. Termine per la presentazione delle opere è il 30 marzo '99. Il testo prescelto dalla giuria - formata da Mario Chiocchio, Gino Landi, Ilaria Lucari, Nuccio Messina, Ugo Maria Morosi, Marzia Ubaldi, Cristina Vignoli e Raffaella Vignoli - verrà presentato in lettura scenica al teatro di Gradisca. Tel. 040/302334.

PREMIO VALLECORSI - Scade il 20 gennaio il termine per partecipare al Premio Vallecorsi. Il concorso, per opere teatrali, prevede l'assegnazione di dieci milioni al primo classificato e la pubblicazione del testo sulla rivista *Hystrio*. Informazioni presso la Segreteria del Premio, tel. 0573/3701.

PREMIO SALERNO - La quarta edizione del Premio "Enrico Maria Salerno" ha visto vincitrice l'opera *Venditori*, di Edoardo Erba. Il premio è stato assegnato da una giuria composta da Laura Andreini Salerno, Fabio Cavalli, Siro Ferrone, Luciano Meldolesi, Carlo Maria Pensa, Franco Quadri, Ugo

Ronfani, Aggeo Savioli. Il testo è stato rappresentato a Castelnuovo di Porto in occasione dell'attribuzione, con la regia di Toni Bertorelli.

HANNO DETTO

«Dario Fo è il mio modello, ma non dovrebbe mettere la sua credibilità post-Nobel al servizio del caso Sofri, che è giusto, ma ci sono già i manifesti, le petizioni. Io da Fo mi aspetto che trasmetta passione, cultura e energia ai giovani teatranti». ANTONIO ALBANESE, *Corriere della Sera*

«Inutile illudersi: siamo merce anche noi comici. Potevamo stare sulla riva del fiume consumistico a osservare, invece abbiamo voluto buttarci dentro. Non vogliamo fare moralismi, né sociologia. A proposito di Scatafascio

avrei potuto chiedere un programma senza spot, né telepromozioni e il risultato sarebbe stato di diventare la supermercata. Invece sono entrato nell'ipermercato. Non è più la resistenza, ma la sopravvivenza». PAOLO ROSSI, *Corriere della Sera*

«Per me è il Teatro l'autore dello spettacolo, non chi ha scritto il testo. Con tutto il rispetto per i testi. E neppure, io credo, il teatro è "per" lo spettatore, ma è "in presenza" di esso; non è "a servizio", non "racconta una storia", e tuttavia per fair play una traccia bisogna darla allo spettatore sennò impazzisce. Non abbiamo messaggi da comunicare. Nella nostra epoca tutti vogliamo comunicare, ma come si vede i media sono spazzatura. E non sappiamo ascoltare. Perché abbiamo fretta. Le prove di uno spettacolo, ad esempio, durano pochissimo». JERZY GROTOWSKI, *Corriere della Sera*

Sport e teatro in scena ad Anghiari

Si è svolto ad Anghiari (Ar) nell'ottobre scorso il convegno "Drammaturgia dello sport. Gli interpreti della scena sportiva", ideato e coordinato da Siro Ferrone e promosso dalla rivista *Drammaturgia* e dal Dipartimento di Storia delle Arti e dello Spettacolo dell'Università di Firenze. Atleti, scrittori, studiosi e giornalisti si sono riuniti nel bellissimo Teatro dei Ricomposti per svelare e raccontare il mistero teatrale che si nasconde all'origine di ogni impresa sportiva. Gianni Mura ha intrecciato sul filo di una memoria a tratti surreale le storie di Marco Pantani e Giovanni Trapattoni. Il rapporto tra movimento, linguaggio e memoria nella prassi teatrale e nello sport è stato invece il tema affrontato da Israel Rosenfield della New York University. Mentre del cervello e del suo mondo ha parlato Lamberto Maffei della Scuola Normale Superiore di Pisa, soffermandosi sulle diverse forme di intelligenza e in particolare su quella motoria. Jean-Claude Carrière ha affascinato il pubblico descrivendo il rituale che precede, accompagna e segue un combattimento di Sumo. Nei tre giorni della manifestazione numerosi sono stati gli interventi. Tra gli sportivi hanno partecipato Giovanni Trapattoni, Nino Benvenuti, Franco Ballerini, Novella Calligaris, Cino Ricci, Giulia Staccioli e Andrea Zorzi. Folta anche la presenza di giornalisti e scrittori, fra i quali Gianni Clerici, Rino Tommasi, Franco Arturi, Emanuela Audisio, Franco Cordelli, Manlio Santanelli ed Edoardo Erba. Piccole ma significative performance teatrali hanno poi materialmente unito i due temi portanti del convegno, sport e teatro: i video surreal-demenziali di Riccardo Pangallo, il "vero-finto" folle ipercinetico di Claudio Misculin, *La boxe secondo Opera Comique* e gli allenatori solitari di Thomas Trabacchi e Claudio Sorrentino in *Nella solitudine dei campi di pallone*. C.C.

cuzione del testo di Mario Lunetta *Gigantografia* musicato da Stefano Braccio – consente alcune riflessioni conclusive che, per un primo bilancio, sono qui sotto riportate, anche come indicazioni per le attività future.

1) La Vetrina andava ben oltre la rivisitazione delle cosiddette avanguardie storiche, Futurismo e Dadaismo; tuttavia le due stimolanti serate futuriste programmate nel corso della rassegna (*Soirée Futurdada*, *Piedigrotta* di Cangiullo) hanno confermato che la lezione del Futurismo resta fertile di indicazioni ancora valide: particolarmente perché la confluenza, nella simultaneità dell'evento spettacolare, dei vari codici espressivi (parola, gesto, mimica, rumore, musica, immagine) già prefigurava nel primo Novecento la natura del Teatro Totale, in tutta l'attuale ricchezza e varietà dei suoi segni.

2) Nel momento in cui il Futurismo, sdoganato dalle ipoteche politiche, si ripropone all'attenzione degli studiosi e di un pubblico anche giovane, sembra dunque di dover raccomandare una sua riproposta che tenga anche conto, in sede di esecuzione, dei possibili nuovi contributi forniti dalle tecnologie e dai *media* del secondo Novecento.

3) Le testimonianze dal vivo o in video di *performers* da altri paesi hanno consentito di conoscere alcuni risultati fra i più attuali di una sperimentazione multicode che, quando non indulga nelle forme ormai ripetitive e statiche dell'*happening* anni Sessanta, coniuga il *nonsense*, la scrittura automatica, il nihilismo e l'assurdo ottenuti con le tecniche delle ripetizioni gestuali, le provocazioni visive e sonore ricavate da una frequentazione *cold* del Teatro della Crudeltà, l'uso scenico della Pop Art, della Optical Art e delle

transavanguardie americane. Queste performance hanno dato anche conto, soprattutto quella dei polacchi Kazmierczack e Smigielska, di un abbastanza rilevante distanziamento dagli stati percettivi ed emozionali del pubblico (in questo è consistita la loro "provocazione") e, per contro, della introduzione di indicazioni e riferimenti di segno simbolicamente politico.

4) La Vetrina, ancora, ha permesso di constatare che, a parte il ricorso frequente alle sonorità dell'elettronica, sono ancora da esplorare le possibilità offerte dagli apporti delle nuove tecnologie, in particolare dall'uso dei computer nelle elaborazioni iconiche, presente nel lavoro di Cavallo e Di Scipio e in *Gigantografia* di Lunetta, ma tuttora incompleto in altre parti della rassegna: come se, paradossalmente, una parte della nostra avanguardia dovesse ancora prendere coscienza delle potenzialità espressive dei nuovi mezzi; da qui deriva il nostro suggerimento di spingere anche in questa direzione il lavoro futuro del Centro.

5) Il nostro auspicio è, in conclusione, che le esperienze e le proposte suggerite dal Centro "Teatro Totale", ed esposte nei tre giorni della Vetrina, diventino - attraverso stages, attività laboratoriali e confronti con le altre realtà teatrali - occasioni di approfondimento e rinnovamento.

Tale auspicio si estende anche alle aree degli audiovisivi: si può sperare che le molteplicità dei segni innovativi proposti dalle avanguardie multicode agiscano negli ambiti della radiofonia e della televisione, per gradualmente superare l'affliggente banalità dei loro linguaggi, ed incoraggiando pratiche di percezione ed utilizzo, più individualmente creative,

da parte dei fruitori dei *media*. (a cura di Ugo Ronfani)

DALL'ITALIA

LE PAROLE DIPINTE - Insolita iniziativa interdisciplinare curata da Ugo De Vita, in collaborazione con Università degli Studi di Roma "Tor Vergata", Conservatorio di Musica S. Cecilia, Accademia Nazionale d'Arte Drammatica "S. D'Amico", Accademia di Belle Arti di Roma. Tra novembre e marzo, appuntamenti al Teatro Flaiano in Roma per leggere: *Il diario di un genio* di Salvador Dalí, *La mia vita* di Carlo Carrà, *Poesie* di Paul Klee. Interpreti: Laura Betti, Lucia Poli, Elisabetta Pozzi. N. C.



TÉ LETTERARI - Prima che si apra il sipario, ogni venerdì pomeriggio, al romano Teatro Vittoria, letture integrali di testi della letteratura italiana. Da Calvino a Boccaccio, da Verga a Pirandello, da Gadda a Carolina Invernizio: scelte e commenti a cura di Marcello Teodonio, lettura di Gianni Bonagura. N. C.

NOVITÀ DI STAGIONE - Presso la Sala Testaccio di Roma Antonio Archina e Paolo Gatti hanno presentato, per la stagione '98-99

numerose iniziative: una programmazione con dieci compagnie che rappresenteranno testi comici inediti, un concorso di scrittura teatrale (i dieci migliori lavori verranno pubblicati dalla Edup, casa editrice dell'Università Popolare) e La Casa del Teatro, una nuova accademia teatrale i cui corsi comprendono insegnamenti di recitazione, scenografia, critica teatrale, scrittura drammaturgica, radiodramma, fonica e illuminotecnica, organizzazione teatrale. Informazioni al numero 06/5755482. S.M.

TEATRO E SCUOLA - Molto fumo, dopo il protocollo sul teatro e la scuola della PI e dell'ETI, ma poco arrosto. Saluto con piacere, perciò, la pubblicazione *Educare al Teatro*, coordinato dalla docente dell'università Cattolica di Milano Laura Granatella e pubblicato da La Scuola di Brescia. Uno strumento per passare ai fatti, finalmente. U.R.

GEMELLAGGIO DRAMMATURGICO - A settembre sono state presentate le letture sceniche delle opere commissionate per la XXVIII edizione del Premio Candoni-Arta Terme diretto da Franco Quadri: *Nel tempo insolito* di Sonia Antinori, *Coming up* di James Martin Charlton, *5 X Una* di Enrico Luttmann e *Anatema* di Giordano Raggi. A fine novembre, l'inglese International Playwriting Festival di Croydon ha ospitato due opere italiane tradotte per l'occasione e "scoperte" proprio grazie al Premio Candoni. Si tratta di *5 X One* di Luttmann e *Marathon* di Edoardo Erba.

LANG NEOLAUREATO - L'università di Ferrara ha conferito la laurea *honoris causa* a Jack Lang. *Lectio Doctoralis "Théâtre pour l'Europe de l'an 2000"*.

a Cascina per iniziativa di Fondazione Sipario Toscana e Platea toscana. Novità di questa edizione la sperimentazione produttiva comune tra Crest, Ruota Libera, Fondazione Sipario Toscana di cui si è assistito a un primo risultato.

Teatro e scuola al meeting di Rimini

Avere fra quattordici e vent'anni e recitare Brecht e Wilder non per esibirsi davanti alle grandi platee o per bussare a sovvenzioni statali. Passare da un'aula scolastica a un palcoscenico per vivere in proprio una storia, dare corpo alla parola, uscire da solitudini adolescenziali e, con la maschera della rappresentazione rivelarsi a se stessi e comunicare. Muovendo da questo bisogno di espressione diffuso ma misconosciuto (scarsi i riferimenti al rapporto scuola-teatro nel progetto di legge per la prosa, scoordinate le attività previste dal protocollo ministeriale per il Teatro Ragazzi); il Meeting '98 di Rimini, svoltosi in agosto, aveva incluso in programma il concorso Techne. Che è una selezione nazionale di gruppi giovanili non professionali selezionati in prima istanza in video e poi, per tre opere finaliste esaminati da una giuria. Avendo fatto parte della giuria, dalla mia *full immersion* nel "planeta del teatro giovane", in mezzo a entusiasmi da stadio, ho tratto alcune osservazioni. La prima. Fare teatro è sicuramente, per il giovane, un'attività socializzante attraente come un gioco della finzione che prolunga l'infanzia, efficace come una ginnastica congiunta del corpo e dello spirito: non astrusa, perciò, la proposta di uscire dal solito volontariato didattico per introdurre il teatro come materia scolastica. Seconda osservazione. L'entusiasmo e la gioia (frammisti,

s'intende, al trac dimostrato da tutti i partecipanti al Premio Techne) hanno provato che, anche a livello individuale, recitare è una forma di psicoterapia per arrivare alla "conoscenza del Sé". Terza osservazione. Visto che si va facendo un gran parlare sulle ragioni per cui i giovani respingono il libro (non soltanto per loro colpa), diciamo allora che il teatro, costringendo chi lo fa a "incarnare" un testo, è sicuramente una forma di "lettura totale", di immersione nella natura più segreta di un'opera. Gli adolescenti dell'Istituto tecnico di Forlì che, rappresentando *La sensale di matrimonio* di Wilder, hanno rivissuto col candore di ragazzi di provincia il mitico *Hello Dolly* hollywoodiano con la Streisand e Matthau, gli adolescenti del liceo di Mortara che affrontando il Brecht giovanile di *Tamburi nella notte* hanno interrogato i fantasmi della guerra 1914-18, dello spartachismo e dell'espressionismo tedesco, e i liceali di Sarno che hanno buttato all'aria i vecchi stilemi della Commedia dell'Arte trasponendo le maschere di Benavente nella commedia *Los intereses creados*, non dovevano e non sono stati giudicati da noi (sarebbe stato assurdo) per i livelli di professionalità raggiunti. Essi sono stati anzi apprezzati proprio nei momenti in cui hanno insieme, fraternamente in libertà, scoperto il teatro e con il teatro un po' della vita: avvertimento al troppo pedanti che, volendo insegnare il teatro, lo spogliano della sua magia e lo allontanano dai giovani. Ugo Ronfani

Stampa e teatro a confronto

Serve ancora la critica teatrale? Qual è il rapporto che lega il lettore all'informazione sugli eventi

Torino

Il Gattopardo a puntate con i giovani dello Stabile

Al teatro Carignano di Torino, sera dopo sera, in ottobre e novembre, è stata presentata la lettura integrale del *Gattopardo* di Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Un avvio vellutato, immerso in una penombra assediata dalla luce esterna, dai colori e dagli odori acri e intensi della Sicilia: e subito la lettura, eseguita mirabilmente, ha fatto emergere la bellezza e il turgore di una scrittura ormai classica. Tredici le puntate (riunite in sei appuntamenti pomeridiani) di questa esposizione accompagnata da passaggi recitati e da visioni sceniche a cura del regista, Andrea Battistini. La resa, affidata dal Teatro Stabile di Torino alla propria Compagnia dei Giovani con Sara Bertelà e Alfonso Veneroso fra gli attori, concentra suggestioni efficaci. Animata dagli intermezzi di recitazione, illustrata con costumi di grande finezza ed essenziali elementi scenici di Carmelo Giammello, ha rinnovato il successo raccolto un anno fa dalla lettura di *Guerra e pace* di Tolstoj.

Fra gli appuntamenti di contorno al lungo racconto (anche la gastronomia è presente), uno "Speciale Gattopardo". Un incontro sulla Sicilia di ieri e di oggi con il torinese Giancarlo Caselli e tre siciliani: Padre Ennio Pintacuda, Gioachino Lanza Tomasi, figlio adottivo dello scrittore, e Marcello Sorgi, direttore de *La Stampa*. Mirella Caveggia

scenici? E soprattutto: quanto i quotidiani concedono allo spazio di riflessione sullo spettacolo e come stabilire un dibattito critico con gli spettatori? Domande che sono state poste durante il terzo incontro di "Criticando Criticando", svoltosi al Teatro Astra di Vicenza, promosso dalla Piccioniaia/ Carrara, l'associazione vicentina della stampa e dall'Anct (Associazione nazionale dei critici di teatro). Tema dell'incontro: "I compiti della critica: per il teatro, per il pubblico". Coordinato da Annalisa Carrara, al dibattito erano presenti: Ugo Ronfani, presidente dell'Anct con il vicepresidente e responsabile del ciclo di incontri Valeria Ottolenghi, Cesare Galla, presidente dell'Associazione stampa vicentina, Alfonso Malaguti, presidente dell'Agis Triveneto e Carmelo Alberti, docente di storia del teatro all'università di Venezia.

Presenti in sala molti addetti ai lavori tra critici, informatori teatrali, responsabili di compagnie teatrali e operatori di settore in un dialogo continuo che ha messo a fuoco con illuminati interventi il problema della critica in Italia, specie nel suo radicamento territoriale. Annalisa Carrara ha posto l'accento sulla necessità di far crescere la sensibilità analitica, estetica, verso il teatro del presente. Per Cesare Galla rimane comunque molto alto il livello di attenzione verso il prodotto culturale "teatro" da parte dei giornali locali. Su quest'onda l'intervento di Enrico Marcotti, critico teatrale del quotidiano *Libertà* di Piacenza, che ha parlato dell'etica del critico, presupposto essenziale per avere credibilità, ma anche della necessità di concretezza nel bilanciare spazi per l'informazione e la recensione. Ugo Ronfani ha inve-

ubulibri

le edizioni dello spettacolo

Thomas Bernhard, l'autore più rappresentato dell'anno

Teatro I

*Una festa per Boris, La forza dell'abitudine,
Il riformatore del mondo*
I testi, pp. 228, L. 30.000

Teatro II

La brigata dei cacciatori, Minetti, Alla meta
Introduzione di Eugenio Bernardi
I testi, pp. 204, L. 30.000
appena ristampato

Teatro III

*L'apparenza inganna, Ritter Dene Voss,
Semplicemente complicato*
Introduzione di Eugenio Bernardi
I testi, pp. 208, L. 35.000

Teatro IV

*L'ignorante e il folle, Immanuel Kant,
Prima della pensione*
Introduzione di Eugenio Bernardi
I testi, pp. 200 circa, L. 35.000 circa
Uscita: gennaio 1999

Claus Peymann compra un paio di pantaloni e viene a mangiare con me e altri drammoletti

a cura di Elisabetta Niccolini
La collanina, pp. 112, L. 16.000

Le opere di Derek Jarman

Modern Nature

Diario 1989-1990
I libri bianchi, pp. 320, L. 60.000

A vostro rischio e pericolo

Testamento di un santo
I libri bianchi, pp. 144, L. 28.000

Chroma

Un libro sui colori
I libri bianchi, pp. 128, L. 30.000

Wittgenstein

Il film
pp. 112, ill., L. 33.000

Le opere di Rainer W. Fassbinder

I rifiuti, la città e la morte e altri testi

*Sangue sul collo del gatto,
Le lacrime amare di Petra von Kant*
a cura di Roberto Menin
Postfazione di Peter Iden
I testi, pp. 124, L. 33.000

I film liberano la testa

a cura di Giovanni Spagnoletti
La collanina, pp. 120, L. 15.000

Tutti i film di Fassbinder

a cura di Enrico Magrelli e Giovanni Spagnoletti
I libri quadrati, pp. 192, 152 ill., L. 40.000

Le opere di Heiner Müller

Teatro I

*Filottete, L'Orazio, Mauser,
La missione, Quartetto*
Introduzione di Saverio Vertone
I testi, pp. 134, L. 28.000

Germania morte a Berlino e altri testi

*Vita di Gundling, Germania morte a Berlino,
Hamletmaschine, Medea Material,
La strada dei panzer*
Postfazione di Elisabetta Niccolini
I testi, pp. 148, L. 30.000

Lo stakanovista e altri testi sulla produzione

*Lo stakanovista, Cemento, La battaglia,
Pezzo di cuore, Descrizione di un quadro*
I testi, pp. 144, L. 33.000
novità

Tutti gli errori

Interviste e conversazioni 1974-1989
Postfazione di Gianfranco Capitta
I libri bianchi, pp. 240, L. 42.000

L'invenzione del silenzio

Poesie, testi, materiali dopo l'Ottantanove
a cura di Peter Kammerer
La collanina, pp. 136, L. 24.000

Zurigo cambia il futuro della previdenza.



Esistono due tipi di pensieri: quelli leggeri legati alla spensieratezza, e quelli pesanti legati invece alle preoccupazioni. Zurigo trasforma i pensieri più pesanti in leggeri. Come? Semplice, con Vita Line: una delle sue cinque strutture specializzate. Vita Line è focalizzata sul settore vita;

offre prodotti destinati a tutelare la persona, il reddito della famiglia e a sviluppare piani previdenziali individuali e collettivi. Grazie all'esperienza acquisita in cinquanta paesi nel mondo, Vita Line è in grado di fornire risposte su misura che hanno il respiro di un'esperienza globale.

www.zurigo.it

Un mondo di soluzioni.


ZURIGO