

HYSTRIO

trimestrale di teatro e spettacolo

PREMIO HYSTRIO
Il bando 2005

HN

testi

MARI

di Tino Caspanello

Premio Riccione 2003

DOSSIER
TEATRO e UNIVERSITÀ

teatromondo

Stoccolma

New York

Liegi

Parigi

intervista

TONI NEGRI

natieri

biblioteca

danza

critiche

società teatrale

Mantova
Palazzo Te
20 giugno
2 luglio 2005
Arlecchino d'Oro

ARLE CHINO

savary
branciaroli
bonavera
sinigaglia/atir
peccato sia una puttana
circo togni
aterballetto





Viaggio negli Atenei dove si studia teatro: oltre venti corsi di laurea tra Dams, Das, Stars, Stamms per una popolazione di circa ventimila studenti - a cura di Giulia Calligaro



Stoccolma: Strindberg, Cechov e Shakespeare - New York: James Scruggs e Laurie Anderson - Liegi: tra fabbriche e miniere il teatro è politico - Parigi: Delon, Huppert e la Cardinale - di Matteo Tarasco, Alessandra Nicifero, Massimo Marino e Giuseppe Montemagno



Professor Bernhardi: Schnitzler secondo Ronconi - Cèsar Brie - Pro&Contro: Il vuoto di Punzo - Peter Brook a Napoli - Savary racconta il teatro a sua figlia - Cuticchio e Don Giovanni - Spettri: lettera aperta a Massimo Castri - Musicalmania: da Gian Burrasca alla Bibbia tutti insieme appassionatamente.

2 la questione teatrale
Ma il teatro di Sartre è da buttare? - di Ugo Ronfani

6 vetrina
Toni Negri neo-drammaturgo a Parigi - di Filippo Bruschi

8 premio hystrio
Il bando di concorso 2005

10 DOSSIER TEATRO E UNIVERSITÀ

35 exit
Addio a Corrado Pani, Arthur Miller ed Eva Magni - di Domenico Rigotti, Fabrizio Caleffi e Roberta Arcelloni

38 teatromondo

48 DANZA
Effetto Cunningham - di Domenico Rigotti

50 RETROSCENA
Teatro italiano all'estero: finanziamenti europei - di Mimma Gallina

52 teatroragazzi
Gli acrobati kenyani di *Creature* e altri spettacoli - Torino: al via Il Gioco del Teatro - di Carmelo Alberti, Nicola Viesti, Giuseppe Montemagno e Giulia Calligaro

54 nati ieri
Ventunesima tappa nell'Italia dei nuovi gruppi: Teatro Aperto - di Oliviero Ponte di Pino

56 biblioteca
Le novità editoriali - a cura di Albarosa Camaldo

58 critiche

100testi
Mari di Tino Caspanello, Premio Riccione per il teatro 2003-Premio speciale della Giuria "Bignami-Quondamatteo"

106la società teatrale
Tutta l'attualità nel mondo teatrale - a cura di Giulia Calligaro

in copertina: *Un tocco in maschera*, illustrazione digitale di Emiliano Ponzi

...e nel prossimo numero: dossier Pasolini, speciale Premio Hystrio, ritratto di drammaturgo con testo: Roberto Cavosi e l'inedito *Gassosa*, ventiduesima tappa nell'Italia dei nuovi gruppi con il Teatro dell'Argine, anticipazioni sui festival estivi, notizie e recensioni dal mondo teatrale e molto altro...

Ma il teatro di Sartre è da buttare?

di Ugo Ronfani

Nel centenario della nascita di Jean-Paul Sartre (1905-1980), neppure in Francia ci sono state celebrazioni esaustive, men che meno si è manifestata una seria disposizione a valutarlo in prospettiva storica. E invece, poiché continuano anche *sur Seine* le (false) esequie alle defunte ideologie, col rischio di dare sepoltura anche alle idee, lo si è ricordato soprattutto come figura discutibile e discussa. Nel provvisorio e nel disordine attuali hanno scritto e parlato di lui - ancora, a prova che la cultura della guerra fredda resta un iceberg vagante - come di un *mauvais maître*, così dimostrando che al teorico della creazione letteraria come impulso ad assumere concrete situazioni storico-politiche è stato negato perfino il beneficio della buona fede. Ma questo è un altro discorso, che riguarda la scarsa attitudine degli intellettuali a rinnovare il pensiero nel mondo che cambia, la loro propensione a camminare con la testa all'indietro.



Qui vorrei dire piuttosto qualcosa di più circoscritto e specifico, restando in Italia: del centenario sartriano come di un'occasione mancata per tentare una valutazione seria, non più contingente, del suo teatro. Che è stato parte importante della sua opera, una vocazione precoce. Sartre disse in un *entretien* con Bernard Dort che, bambino, già sentiva il bisogno di esprimersi e di comunicare attraverso il teatro: il suo teatro di burattini. Fuori dall'aneddoto Sartre era persuaso che una buona pièce - giusta l'aristotelica catarsi - può sempre scuotere un'umanità addormentata. Da *Les Mouches* (1943, sul tema dell'Oresteia) a *Les Séquestrés d'Altona* (1959, nel vivo della guerra d'Algeria), senza contare adattamenti (*Le Troiane* da Euripide) e sceneggiature, la produzione drammaturgica di Sartre è stata con quella di Camus uno dei capisaldi di quel teatro delle idee che rifondò la scena francese ai tempi dell'occupazione, del collaborazionismo, della Resistenza e della ricostruzione. Ridiventando come in antico una tribuna per dibattere di etica, di filosofia, di politica. Un occhio alla tragedia antica e l'altro al dramma borghese (in *Huis clos*, del '44, l'inferno era una specie di salotto Secondo Impero) Sartre faceva passare attraverso ben congegnati meccanismi del *théâtre à thèse* fine Ottocento l'esistenzialismo di *L'Être et le Néant*, *La Nausée*, *Les Mots* (in questo, non nelle tecniche, consisteva la novità), e manifestava le sue reazioni di intellettuale *engagé* davanti alle situazioni dell'epoca. Così, mentre la Francia si

Tranne la lodevole eccezione della compagnia milanese dell'Arsenale il teatro italiano, stabili compresi, ha ignorato il centenario del drammaturgo di *Il diavolo e il buon Dio* - Evitando di rispondere, come sarebbe stato opportuno, alla domanda sulla validità o meno, oggi, della sua scrittura scenica

avviava ad annunciare con Ionesco e Beckett l'eclissi della ragione davanti all'assurdo, le pièce dell'*engagement* sartriano - *Morts sans sépulture*, *Les Mains sales*, *Le Diable et le Bon Dieu*, *Les Séquestrés d'Altona* - entravano di forza nell'agitato, multiforme dibattito allora in corso sulla pace e la guerra, la decolonizzazione, gli scontri di classe, le origini della violenza, i rapporti fra la religione e il potere. Il Tnp di Vilar, ma anche le sale della *rive droite* dove officiavano mattatori della scena furono, mentre la Francia passava dalla Quarta alla Quinta Repubblica, le ribalte di questo teatro: che era giudicato soprattutto sul piano ideologico.

Sia consentita un'autocitazione, anche perché retrospettivamente fa ammenda di un giudizio troppo schematico che formulai negli anni Settanta. Sostenevo in *Trent'anni di teatro francese* (Pan edizioni) che se la Francia non aveva avuto il suo Brecht ciò era dipeso anche dal fatto, per l'appunto, che nel teatro di Sartre era prevalso il dibattito ideologico, e in quello di Gatti la propaganda, in quello di Adamov le private ossessioni; e che il resto del teatro politico (Bisson, Benedetto, de Goustine, Thévenin, Michel, Atlan, Rezvani, Yacine, Césaire etc.) si era appiattito sulle contingenze politiche. Continuo a credere che in tutto questo ci fosse del vero ma il giudizio - che sembrava voler condannare questa drammaturgia a un oblio piuttosto rapido - era sicuramente influenzato dalle polemiche e dai pregiudizi che, in Francia e altrove, allora inficiavano il dibattito culturale. Quando il teatro dell'impegno di tipo didattico-fondativo cedette il campo agli sperimentalismi del *nouveau théâtre* sulla *rive gauche*, e s'appannò la funzione del Tnp dopo Vilar, la Quinta Repubblica privilegiò i classici della *grandeur* alla Comédie, tornarono di moda le mondanità del Boulevard, il *théâtre des situations* di Sartre concluse la sua parabola ascendente.

Un'occasione perduta

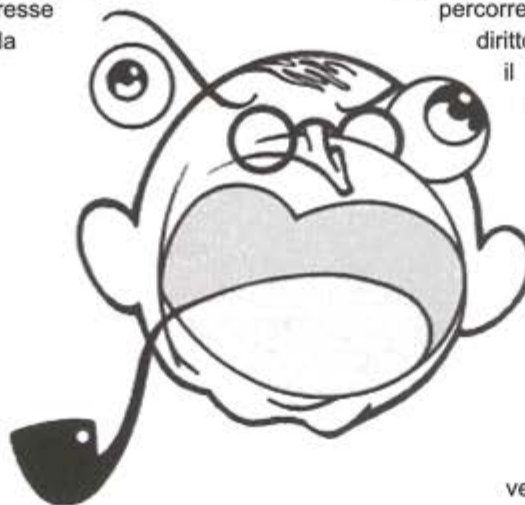
Restava l'opportunità, nel centenario della nascita, di saggiarne la resistenza nel tempo, ma non ci sono state finora molte avvisaglie in questo senso: non in Francia e men che meno da noi. È in corso per la verità a Milano un "progetto Sartre" presso il giovane Teatro dell'Arsenale, una delle poche ribalte metropolitane attente al repertorio francese. Dopo *Le Troiane*, *Il Diavolo e il Buon Dio*: vi si è prodigata la regista Annig Raimondi e le caratteristiche degli allestimenti, pregi e difetti inclusi, sono state una rivisitazione della drammaturgia sartriana senza accademismi, né gabbie ideologiche o politiche, con le coloriture espressionistiche e le deformazioni in grottesco che sono nello stile della giovane compagnia di via Correnti. Questo tipo di approccio ha avuto il merito, io trovo, di saggiare la tenuta del teatro sartriano presso un pubblico giovane, in un certo senso di avviare una "operazione verità" di verifica: merito non piccolo. Reso omaggio all'iniziativa del Teatro dell'Arsenale, è però onesto precisare che il recupero di Sartre nel centenario non ha suscitato nel teatro italiano nel suo complesso l'interesse che oggettivamente meritava. Neppure da parte del teatro pubblico, che pure dovrebbe essere il custode della memoria teatrale e non trascurare l'impegno. Le ragioni di questa disattenzione le conosciamo: scadimento qualitativo del repertorio teatrale, perdita di identità degli Stabili, affannosa ricerca di una audience di derivazione televisiva, crisi della progettazione derivante dalla povertà delle risorse e - causa più generale, male più insidioso e profondo - l'appiattimento della cultura italiana dopo gli astratti furori ideologici del secondo Novecento. Non si vuol dire con questo - al contrario - che il teatro italiano

avrebbe dovuto riscoprire una ortodossia sartriana che non ha più luogo di essere, riproporre le pièce come destinate a durare in un'epoca in cui - caduti i dogmi delle ideologie e, con essi, le loro ragioni di essere nella metafisica, nella morale, nella politica e nella società - regole e valori sono profondamente cambiati. Sarebbe sbagliato credere che dopo il fallimento della società marxista, la trasformazione dei nazionalismi in aree di influenza imperiali, la reincarnazione del colonialismo nel globalismo economico, la neosofistica succeduta al rigore della ragione dialettica, il negativismo della storia e il prammatismo situazionista dei nuovi poteri forti, si possa riproporre l'itinerario sartriano per contrastare la deriva. Ma le ideologie - questo prefabbricato del potere - non sono le idee: e nel teatro di Sartre le idee non mancano, e non tutte sono diventati ferrivecchi della cultura su cui non valga più la pena di discutere.

Temi non scaduti della rivolta

Diciamo - a rischio di semplificare troppo, ma allo scopo di richiamare l'ampiezza della escatologia sartriana - che pronunciare (*Huis clos*) «l'enfer c'est les autres» significa, oggi più che mai, accompagnare le investigazioni e accompagnare i drammi dei rapporti interpersonali, delle guerre psicologiche, dell'alienazione degli individui, della crisi delle comunicazioni istituzionali e fra le persone che stanno minando l'ordine posticcio delle strutture globali. Che dibattere, oltre il conflitto ottocentesco fra laicismo e clericalismo, sulla «morte di Dio» (*Le Diable et le Bon Dieu*) può voler dire anche suggerire quella ridefinizione della questione ontologica liberata finalmente da vincoli teologici, negazioni razionaliste e bardature temporali per accordare su altri piani realtà e mistero, scienza e fede. Che evocare il fallimento di Goetz (ancora *Il Diavolo e il Buon Dio*) nel cercare la sua salvezza rendendo felici gli altri uomini può voler dire, con drammatica ma attuale metafora, diffidare di coloro che promettono la felicità provocando guerre e sciagure. Che fra tanto pacifismo di maniera, incumbente l'arma nucleare, resta forte e temibile (*Les Troyennes*) la beffarda predizione del dio Poseidone dopo la disperazione di Ecuba, sull'umanità che corre alla rovina con le guerre. Che la risposta di Oreste a Giove (*Les Mouches*: «Mai mi piegherò alla tua legge, sono un uomo e ogni uomo deve

percorrere il suo cammino») è l'affermazione al diritto alla libertà per ogni essere umano. E che il suo teatro più politico (oltre i condizionamenti della tremenda partita a scacchi fra le ideologie della guerra fredda: *Morts sans sépulture*, *Les Mains sales*, *Les Séquestrés d'Altona*) ha posto i temi, non scaduti, della rivolta contro il disordine costituito e del rapporto fra violenza e giustizia. Visionario ed eretico davanti alla storia il Sartre che scrive a Garaudy, 1959, che «le marxisme est à faire», quando la lotta di classe si disloca oggi fra aree ricche e povere del pianeta? Cattivo maestro Sartre quando scrive, 1946, *L'Existentialisme est un humanisme*, e ribadisce col suo teatro che *la grande affaire* dell'uomo è preservare, fra certezze ed erro-



In apertura Jean-Paul Sartre e Jean Pouillon ritratti da Cartier-Bresson nel 1946; a lato una caricatura di Sartre; nella pag. seguente Sartre con Simone De Beauvoir.

ri, la propria umanità? Certo: al calor bianco delle lotte di allora Sartre accettò il dogma finalistico dell'utopia marxista, ma in quanto maestro di dialettica, nella sua opera filosofica e nel suo teatro si è sempre sforzato di cercare i cammini della libertà, sostenendo che il positivismo, il razionalismo e il materialismo non gli sembravano strumenti appropriati del "divenire". Tanto che, nella nuova chiesa, egli era sempre stato una individualità solitaria. Ce n'è abbastanza per dire che la rappresentazione teatrale del suo mondo delle idee avrebbe meritato, nel centenario, un riesame serio e approfondito. Se non è accaduto, tanto peggio per il teatro. ■



PRIMA DEL TEATRO

Scuola europea per l'arte dell'attore

XXI edizione • Che cosa ci posso fare, io? • San Miniato (Pisa), 16 giugno/10 settembre 2005

a Mario Luzi

Teatro di Pisa
Accademia Nazionale d'Arte Drammatica
"S. d'Amico"

in collaborazione con
Comune di San Miniato
Fondazione Istituto Drama Popolare

con il contributo di
Ministero Beni e Attività Culturali

scuole partner
Accademia dei Filodrammatici, Milano
Guildhall School of Music and Drama, Londra
Institut del Teatre, Barcellona
Universität der Künste, Berlino
Ecole Nationale Supérieure des Arts et
Techniques du Théâtre, Lione
Real Escuela de Arte Dramatico, Madrid
Statens Teater Skole, Copenhagen
Centro Internazionale "La Cometa", Roma

con la partecipazione di
Accademia Russa d'Arte Drammatica RATI
(già GITIS), Mosca
ACT - American Conservatory Theater,
San Francisco (U.S.A.)
Scuola-Studio del Teatro d'Arte, Mosca

Percorsi nella tradizione teatrale europea
Laboratori internazionali di drammaturgia e scrittura teatrale
Corsi di teatro-scuola e Corsi di avviamento

Docenti Xavier Algans, Wendy Allnutt, Michel Azama, Joan Baixas, Marco Barricelli, Andrea Biagiotti, Luca Biagiotti, Ugo Chiti, Peter Clough, Enzo Cormann, Paulo Duarte, Beth Escudé i Galles, Franco Farina, Agustí Humet, Wyn Jones, Daniela Jordan, Nikolaj Karpov, Francesco Manetti, Lorenzo Mucci, Charlotte Munkso, Luigi Maria Musati, Alessandra Niccolini, Roberto Romei, Maria Shmaevich, Andreas Wirth, Sergey Zemtsov, Igor Zolotovitsky

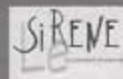
Domande di ammissione entro il 23 maggio

Per il programma dettagliato:
www.teatrodipisa.pi.it/prima/prima.htm

INFO TEATRO DI PISA TEL 050 941104 - 154
primateatro@teatrodipisa.pi.it



Municipio Roma XIII



Comune di Roma
Assessorato alle
Politiche Culturali

teatro del lido

danza musica teatro a Ostia

biglietti
intero 8 €
ridotto 5 €

info
06.56339753
www.teatrolido.it

Ostia
via delle Sirene, 22

una produzione
azienda speciale
PALAEPO



APRILE

ven 1 e sab 2 ore 21 • teatro
Ascanio Celestini
in *Radio Clandestina*

gio 7 ore 21 • poesia
Valerio Magrelli

ven 8 e sab 9 ore 21 • danza
Virgilio Sieni Danza
Messaggero Muto

gio 14 e ven 15 ore 21 • danza
Les Petits Poissons 41

mer 20 ore 21 • musica
Strumentisti
dell'Orchestra Nazionale
di Santa Cecilia
Histoire du Soldat

sab 23 ore 17.30 • teatro
Pino Strabioli
in *I cavoli a merenda*

dom 24 ore 21 • musica
Pianofortissimo Percussion
Ensemble
Tra favola e jazz

ven 29 e sab 30 ore 21 • danza
Suite Danze
di e con **Giada Bevilacqua,**
Elisabetta di Terlizzi,
Paola Lattanzi, Ivana Petito



MAGGIO

dom 1 ore 21 • musica
DGM in concerto

ven 6 e sab 7 ore 21 • mostra
spettacolo
Prima Materia
ITEM – Cinque variazioni
non modali

dom 8 maggio ore 21 • musica
Miles Griffith
e **Tony Pancella Trio**

mer 11 e gio 12 ore 21 • teatro
Marco Baliani in *Tracce*

ven 13 ore 21 • poesia
Uno sguardo su Ostia

sab 14 ore 21
e dom 15 ore 17.30 • teatro
Cantieri Teatrali Koreja *Via*

GIUGNO

mer 1 ore 21 • poesia
Tony Harrison

gio 2 ore 21 • teatro
La Differenza/Three blind mice
The Trackers of Oxyrhincus

da ven 3 a dom 5
Rome Edge Festival



Toni Negri

Ricostruire l'utopia pensando a Brecht e Müller

di Filippo Bruschi

In tutto simile all'immagine che di lui ci hanno trasmesso la televisione o i giornali, Toni Negri mi dà appuntamento all'ombra del Panthéon, all'uscita di uno dei suoi frequentatissimi corsi alla Sorbonne. La sera è mite ed è quasi con naturalezza che scendiamo dalla collina che domina il quinto *arrondissement* ed entriamo in un bistrot. Prima ancora che gli porga la prima domanda, si affretta a dirmi che per lui, questa di *Essaim* (*Sciame*), è stata un'esperienza da profano del teatro, un'avventura in cui è stato «affettuosamente tirato per i capelli».

HYSTRIO - Com'è nato *Essaim*?

NEGRI - Si può dire che tutto sia nato da *Avanti*, uno spettacolo che Barbara Nicolier aveva messo in scena a partire da testi di Gramsci, Pasolini e da *Esilio*, una raccolta di poesie che scrissi prima di partire da Parigi per andare in galera. Ne è seguita una riunione con Barbara Nicolier e gli altri della troupe e la decisione di realizzare qualcosa di più articolato. Comunque anche *Essaim* rappresenta ancora un tentativo embrionale. Nella mia prossima opera, che s'intitola *L'uomo piegato* e sarà pubblicata con *Essaim*, cercherò di abordare le stesse tematiche ma con una maggiore ampiezza.

HY - Perché la scelta del teatro?

N. - Soprattutto quando pedagogico, didattico, il teatro offre una grande possibilità di raffigurare concetti. E quello che ho voluto fare con *Essaim* è stato appunto di raffigurare concetti, desideri, speranze. È molto "spinozista" nell'impianto, anche se i contenuti non lo sono per nulla.

Del filosofo padovano andrà in scena in giugno, al parigino Théâtre de la Colline, *Essaim* in cui, nelle inedite vesti di drammaturgo, affronta il tema della dissoluzione delle ideologie e della ricomposizione di una causa comune per la quale vivere e militare, partendo dall'indignazione del singolo per arrivare alla riscoperta della moltitudine

HY - Veniamo alla storia, di che cosa parla *Essaim*?

N. - È una storia molto elementare. Parla di una persona che spinta da passioni, indignazione, rivolta, si veste da kamikaze e decide di organizzare la sua volontà politica in modo distruttivo e autodistruttivo; segue una fase riflessiva che si conclude con la svestizione dagli abiti di kamikaze e un terzo momento (il testo ha una struttura a tritico: tre atti di tre parti ciascuno) di ricostruzione dell'utopia, pur nella critica dei modelli precedenti di militanza. In realtà *Essaim* si presenta come terzo atto di una trilogia politica.

HY - Appunto. Sul sito del Théâtre de la Colline si legge che *Essaim* può essere concepito come un lavoro di sintesi e continuazione rispetto a *Die Massnahme* di Brecht e *Mauser* di Müller.

N. - Sì, in Brecht, il militante, il singolo accetta di morire per la causa, per il partito; nel testo di Müller assistiamo a una messa in discussione di questo rapporto tra causa politica e martirio; in *Essaim* vi è la riscoperta di una causa per la quale si può vivere, della singolarità all'interno della moltitudine, dello sciame appunto.

HY - Lei si è sempre opposto a una nazionalizzazione della causa rivoluzionaria. Non dobbiamo quindi identificare il suo personaggio come mediorientale.

N. - Assolutamente. La scelta di vestirsi da kamikaze nasce da un'indignazione universale, dalla frustrazione politica che, in un primo stadio, non può che concretizzarsi in una volontà di annientamento. Ma è

un discorso che non si riallaccia certo all'Islam, quanto alla dissoluzione dell'ideologia, intesa come identificazione con il partito, e alla sua ricomposizione come speranza comunista. È un'opera interamente scritta all'interno del movimento altermondialista.

HY - Qual è la scelta finale del suo personaggio?

N. - Nel finale assistiamo a un'apparizione collettiva, sotto forma di coro, che ripete lo schema dell'esodo biblico, e che integra il protagonista all'interno di una passione comune. Si parte dall'indignazione del singolo per giungere alla riscoperta della moltitudine.

HY - È una scelta di solidarietà? Per essere un tantino manicheo, d'amore e non più d'odio?

N. - Recentemente ho parlato di amore come forma rivoluzionaria, ma non certo in modo romantico, quanto come forma associativa così come tutti i materialisti l'hanno intesa. Si può dire che l'iniziale volontà omicida era una scelta autorepressiva.

HY - Due riferimenti drammaturgici importanti: Brecht e Müller.

N. - Brecht ho iniziato a leggerlo da bambino ed era la mia grande passione quando facevo parte del Centro Sperimentale di Padova. Al di là del drammaturgo, Brecht l'ho sempre letto come un grande pensatore politico, uno dei pochi autori che siano sistematicamente citati nelle riviste da me fondate o a cui ho partecipato, da *Quaderni Rossi* fino ad oggi. Ciò detto, rimane ancora legato a una concezione partitica ormai superata. In Müller, al di là di una scrittura che giudico splendida, quello che mi ha sempre colpito è la capacità di smontare il teatro didattico in un teatro interiore. In Müller ci sono delle intuizioni straordinarie su quello che è e sarà il postmoderno. Nel meraviglioso *Filottete*, per esempio, ci sono delle riflessioni veramente premonitrici sulla trasformazione dello Stato e della ragion di Stato, su come il cittadino e il "guerriero" possano ormai confrontarsi con la nuova realtà politica.

HY - Va a teatro? Che genere di spettacoli ama?

N. - Vado spesso a teatro, ma sono uno spettatore *sui generis*, soggetto a rotture di attenzione, che spesso mi fanno perdere il filo di quello che sta succedendo sul palco. Ultimamente ho fatto un'ottima esperienza con Edward Bond (*Si ce n'est toi*, sempre al Théâtre de la Colline), mentre non mi è piaciuto *Baccanti* alla Comédie Française. Più in generale amo molto il teatro di boulevard e l'opera, e quindi Shakespeare.



Per saperne di più

Essaim andrà in scena al Théâtre de la Colline, che lo produce insieme al Théâtre Vidy-Lausanne E.T.E., dal 3 al 25 giugno, per la regia di Barbara Nicolier e l'interpretazione di Evelyne Didi. Per informazioni: Théâtre de la Colline, tel. 0033(0)144625252, www.colline.fr

Preferisco il teatro d'attori a quello di regia. Quando vivevo a Roma in libertà vigilata, potevo andare solo agli spettacoli del sabato pomeriggio del Teatro Argentina, all'epoca in cui era diretto da Martone, e devo dire che li trovavo un po' pesanti...

HY - E durante la sua giovinezza quale teatro andava a vedere?

N. - Da ragazzo andavo a vedere tutto quello che passava da Padova, spettacoli assai eterogenei: da Ruggeri che recitava i *Dialoghi* di Platone a Benassi che faceva Anouilh. Ogni tanto facevo un salto a Milano dove assistetti a *Morte di un commesso viaggiatore* e ad altre regie di Visconti: tutte quelle cose che facevano parte del bagaglio del ragazzo intelligente degli anni Cinquanta e Sessanta (ride, *n.d.a.*). A quei tempi vivevo molto all'estero e il mio primo Brecht fu *Madre Courage* messa in scena da Vilar a Chaillot.

HY - Ricorda alcune pièce messe in scena dal Centro Sperimentale di Padova?

N. - Il primo fu *Murder in the cathedral* di Eliot. Con Zorzi lavorammo molto sul teatro di Ruzante. Ecco, uno dei miei punti di riferimento è certamente Ruzante. Credo di sapere la *Moscheta* a memoria. Uno dei miei drammaturghi preferiti, anche se non ha mai scritto nulla per il teatro, è certamente Rabelais. Non posso poi dimenticare Machiavelli, non solo pensatore che anticipa Spinoza e Marx, ma anche autore della *Mandragola*.

HY - Ha pensato di proporre il suo testo a qualche teatro italiano o qualcuno si è fatto avanti per domandarglielo?

N. - No, no, in Italia sono il cattivo maestro, il mostro! Mai! Mai! Mai! *Impero* è arrivato dopo tre, quattro anni e solo perché aveva riscosso un successo mondiale.

HY - Il *Nouvel Observateur* l'ha definita il nuovo Marx...

N. - Non sono responsabile delle sciocchezze dette dagli altri.

HY - Tra passato e presente: cosa resta del Movimento?

N. - A quei tempi, tra il Sessantotto e l'omicidio Moro, l'Italia era all'avanguardia e molte istanze "sane" dell'attuale altermondialismo si trovavano già nel Movimento italiano, che è stato un eccezionale laboratorio di orizzonti, il primo tentativo di andare oltre il comunismo organizzato, molto più di quanto avvenne in Francia o in Germania. Non è un caso che destra e sinistra siano d'accordo nel non voler ricostruire la storia di quel periodo. Per me sono stati gli anni i più belli della mia vita. ■

In apertura, Toni Negri e, a lato, una caricatura realizzata da Giorgio Forattini.

BANDO DI

Il Premio alla Vocazione per giovani attori, giunto con crescente successo alla settima edizione, si svolgerà il 16, 17 e 18 giugno 2005 a Milano. Il Premio è destinato a giovani attori entro i 30 anni, allievi o diplomati presso scuole di teatro ma anche autodidatti, che dovranno affrontare un'audizione di fronte a una giuria altamente qualificata composta da direttori di Teatri Stabili, pubblici e privati, e registi. Il Premio consiste in due borse di studio da € 1550 ciascuna per i vincitori del concorso (una per la sezione maschile e una per quella femminile) e in una borsa di studio di perfezionamento intitolata a Gianni Agus. Anche quest'anno il concorso avverrà in due fasi: una pre-selezione riservata a giovani aspiranti attori autodidatti o comunque sprovvisti di diploma di una scuola istituzionale di recitazione; e una selezione finale per chi frequenta o si è diplomato in accademie o scuole istituzionali.

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

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

IL BANDO PER LA SELEZIONE FINALE (16-17-18 giugno 2005, Milano)

La selezione finale, riservata a giovani diplomandi o diplomati di accademie e scuole istituzionali di recitazione, avrà luogo dal 16 al 18 giugno a Milano. Le domande di iscrizione alla selezione finale del Premio alla Vocazione, inoltrate dalle scuole o dai singoli allievi o ex allievi, devono pervenire alla direzione di *Hystrio* (via Olona 17, 20123 Milano, tel. 02.400.73.256, fax 02.02.45.409.483, hystrio@fastwebnet.it) entro il 6 giugno 2005 corredate della seguente documentazione: a) un breve curricu-

CONCORSO

lum, b) una foto, c) l'attestazione di frequenza o il certificato di diploma della scuola, d) la fotocopia di un documento d'identità, e) indicazione di titolo e autore dei due brani (uno a scelta del candidato e uno a scelta fra una rosa proposta dalla Giuria) e di una poesia o canzone da presentare all'audizione. I brani, della durata massima di dieci minuti e ridotti a monologo, possono essere in lingua italiana o in uno dei dialetti di tradizione teatrale. L'ultimo anno di nascita considerato valido per l'ammissione al concorso è il 1975. La quota d'iscrizione è di € 15 per spese di segreteria (da versarsi il giorno dell'audizione). ■

TESTI SCELTI DALLA GIURIA

RUOLI FEMMINILI

- * monologo di Medea sulla condizione delle donne, 1° episodio, da *Medea* di Euripide
- * un monologo qualsiasi dei testi di Aristofane e di Plauto
- * monologo di Lady Macbeth da *Macbeth* di Shakespeare
- * monologhi di Giulietta "La maschera della notte mi nasconde il viso..." o "Correte veloci, cavalli..." da *Romeo e Giulietta* di Shakespeare
- * primo monologo della balia da *Romeo e Giulietta* di Shakespeare
- * un monologo da uno qualsiasi dei testi di Molière
- * monologo di Mirandolina, atto I, scena 9, da *La locandiera* di Carlo Goldoni
- * da *Pentesilea* di Heinrich von Kleist (monologo a scelta)
- * da *Medea* di Corrado Alvaro (monologo a scelta)
- * da *Erodiade* di Testori (monologo a scelta)
- * da *Giorni Felici* di Samuel Beckett (monologo a scelta)
- * da *La morte della Pizia* di Friedrich Dürrenmatt (monologo a scelta)
- * ultimo monologo di Rosaura da *Calderon* di Pier Paolo Pasolini
- * monologo iniziale della Marchesa in *Quartett* di Heiner Müller
- * da *Mi riunisco in assemblea e Arriva la rivoluzione e non ho niente da mettermi* di Umberto Simonetta (un monologo a scelta)
- * da *Decadenze* di Steven Berkoff (monologo a scelta)
- * monologo di Léo dalla scena VI di *Lotta di negro contro cani* di Bernard-Marie Koltès
- * da *Le cognate* di Michel Tremblay (monologo a scelta)
- * da *Le Confessioni* (Hystrio n. 3/1993): *La pescivendola* di Roberto Cavosi

RUOLI MASCHILI

- * monologo del secondo Messaggero o primo monologo di Penteo nelle *Baccanti* di Euripide

- * un monologo a scelta dai testi di Aristofane e di Plauto
- * monologo di Amleto "Se questa troppo troppo solida carne", atto I, scena II, da *Amleto* di Shakespeare
- * monologo di Edmund "Natura, tu sei la mia Dea" da *Re Lear* di Shakespeare
- * monologo finale di Romeo prima di avvelenarsi da *Romeo e Giulietta* di Shakespeare
- * monologo di Mercuzio "La regina Mab" da *Romeo e Giulietta* di Shakespeare
- * monologo a scelta dalle commedie brillanti di Shakespeare (*Molto rumore per nulla*, *La dodicesima notte*, *Sogno di una notte di mezza estate*)
- * monologo di Trofimov nel *Giardino dei ciliegi* di Anton Cechov, finale secondo atto (con Anja) o sottofinale secondo atto (con Gaiev, Lopachin, Liuba, etc.)
- * *Il tabacco fa male* di Anton Cechov
- * da *Cyrano* di Edmond Rostand (monologo a scelta)
- * da *L'uomo dal fiore in bocca* di Luigi Pirandello (monologo a scelta)
- * monologo di Moritz in *Risveglio di primavera* di Franz Wedekind
- * da *Filottete* di Heiner Müller (monologo a scelta)
- * monologo "L'Uomo nell'ascensore" da *La missione* di Heiner Müller
- * un monologo a scelta di Salieri dall'*Amadeus* di Peter Shaffer
- * da *In Exitu* di Giovanni Testori (monologo a scelta)
- * da *Top Dogs* di Urs Widmer (monologo a scelta)
- * da *Le Confessioni* (Hystrio n. 3/1993): *Una svista* di Aldo Nicolaj, *La Porcilaia* di Ugo Chiti; *L'imperfezionista* di Manlio Santanelli (un monologo a scelta)





DOSSIER

teatro



Viaggio negli atenei italiani dove si studia teatro

Oltre venti corsi di laurea in teatro, tra Dams, Das, Stars, Stamms, per una popolazione di circa 20.000 studenti: dopo la primogenitura bolognese, la riforma Moratti nel 2001 ha costretto le facoltà di Lettere a fare i conti e a riconoscere nello spettacolo l'ancora di salvezza degli studi umanistici. Ma è davvero il *business* del futuro o uno specchietto per le allodole? E mentre in queste sedi cade progressivamente la barriera tra materie letterarie e scientifiche, ci si chiede che cosa diventerà lo studio del teatro quando non ci saranno più i testimoni della radice letteraria, da cui è sorto negli anni '50 presso la cattedra romana di Giovanni Macchia

a cura di Giulia Calligaro

e università

a colloquio con Ferruccio Marotti

Come il teatro si è conquistato la



di Roberta Arcelloni

Ora, di corsi di laurea in spettacolo, se ne trovano di tutti i tipi. Ma arrivare all'università e restarci a pieno diritto non è stato facile: tanti gli ostacoli generati da una diffidenza antica verso il mondo della scena. E anche adesso che, in virtù della riforma, quasi ovunque in Italia si possono intraprendere studi teatrali, le risorse restano poche

Da quando mostrava agli studenti del Dams di Bologna i filmati sul teatro balinese e chiamava a esibirsi, nella piccola aula ricavata in un bel palazzo storico del centro, fra le prime sedi della sezione teatro, una bellissima danzatrice Orissi, Ferruccio Marotti non è molto cambiato. Sempre rotondo, stesso capello riccio, arruffato e abbondante, ora certo non più nero come un tempo, stessa barba lunga e folta che si rastrella spesso con le dita della mano. Già le mani, o meglio le unghie, anche quelle, mentre parla, continua come allora a tormentarsele. E anche la sua energia da triestino

voluta da Mussolini nel 1935

Centro Teatro Ateneo

Il Teatro Ateneo è l'unico teatro esistente in un'università italiana ed è stato costruito nel 1935 come Teatro dei Gruppi Universitari Fascisti o Teatro della Gioventù Italiana del Littorio. Nel 1981, nasce il Centro Teatro Ateneo, un organismo interfaccoltà, che, con finalità di ricerca e di promozione della cultura dello spettacolo, organizza laboratori, seminari, convegni, mostre, pubblicazioni e, dal 1987 al 1995, cura le stagioni teatrali del teatro, che, dopo oltre trent'anni di silenzio, riprende così la propria attività di teatro pubblico. Fin dalla sua istituzione, ne sono stati presidente Agostino Lombardo e direttore Ferruccio Marotti. L'obiettivo del Centro è di affiancare all'attività didattica accademica un insieme di iniziative che consentano a tutti gli studenti - a prescindere dalla Facoltà di provenienza - di avvicinarsi al mondo dello spettacolo attraverso una conoscenza diretta del fare e del vedere teatro, nonché quello di promuovere la ricerca sull'interazione fra il teatro e le nuove tecnologie audiovisive multimediali. Hanno tenuto qui seminari, fra gli altri, Eduardo De Filippo, Jerzy Grotowski, Dario Fo, Peter Stein, Anatolij Vasil'ev. Nel 1995 l'attività viene sospesa, ed il numero di laboratori e seminari ridotto, per gli ostacoli posti dall'allora rettore Tecce. «Io ho posto allora resistenze dure, pesanti che hanno portato anche a scontri giudiziari. - dice Marotti - Ho subito un processo penale da parte del rettore perché aprivo il teatro la sera senza permesso. Il giudice per le indagini preliminari ha poi dato il non luogo a procedere nei miei confronti. Ma naturalmente la vicenda è stata devastante per l'attività del Centro». Al teatro viene tolta l'agibilità e sono drasticamente diminuiti i

fondi. «Dopo che è tolta l'agibilità - prosegue Marotti -, per riaverla bisogna ricostruire il teatro. Sono riuscito ad avere dal Ministero lavoro pubblici, attuale ministero delle infrastrutture e per i trasporti, cinque milione di euro e dovrebbe partire una gara. Ora abbiamo un nuovo rettore che ama il teatro, Renato Guarini. Ha promesso di aiutarmi a far partire questa gara e a ristrutturare il teatro. Spero di vedere il teatro sistemato prima di andare in pensione». ■

UNIVERSITÀ LA SAPIENZA DI ROMA

Sede - Arti e scienze dello spettacolo, Facoltà di Scienze umanistiche; Università di Roma La Sapienza. Indirizzo del Dipartimento, via delle Scienze, 3. Info: 06-49914118; sito: www.dass.uniroma1.it

Data di nascita - Arti e Scienze dello Spettacolo prende avvio nel 2001 insieme al Dipartimento di Arti e scienze dello Spettacolo (Dass) che ha radici nell'Istituto del Teatro, fondato nel 1954 da Giovanni Macchia: primo istituto universitario in Italia dedicato all'insegnamento della Storia del teatro e dello spettacolo. Nel 1985 l'Istituto del Teatro e dello Spettacolo della Facoltà di Lettere e l'Istituto di Scienze dello Spettacolo della Facoltà di Magistero si fondono nel Dipartimento di Musica e Spettacolo diretto da Ferruccio Marotti. Nel 1997 il Dipartimento di Musica e Spettacolo confluisce temporaneamente nel Dipartimento di Italianistica (che aggiunge allora la parola Spettacolo), per staccarsene infine con la riforma.

Indirizzi - Tre i curricula: Teatro e arti performative, Cinema, Arti e tecniche dello spettacolo digitale.

Titolo di studio - Diploma di Laurea in Arti e scienze dello spettacolo. Diploma di laurea specialistica in Saperi e Tecniche dello Spettacolo teatrale, cinematografico, digitale.

Principali insegnamenti - Storia del teatro e dello spettacolo, istituzioni di regia, istituzioni di regia digitale, metodologia e critica dello spettacolo, teoria e storia della scenografia, teoria e tecnica dell'attore, drammaturgia, storia delle teorie teatrali, antropologia sociale, fondamenti di psicologia per le arti e lo spettacolo, psicoterapie teatrali, legislazione dello spettacolo, produzione e gestione dello spettacolo, semiotica dello spettacolo.

Principali docenti - Silvia Carandini, Paola Colaiacomo, Luciano Mariti, Ferruccio Marotti, Sandro Portelli, Orio Caldiron, Antonino Colajanni, Clelia Falletti.

Laboratori e altre attività - Fra quelli in corso quest'anno: Il teatro e drama contemporanei in Polonia, Arti e Scienze dello Spettacolo, Il training dell'attore e il potenziamento della memoria, dell'apprendimento e della creatività, Memorie di un attore.

Direttore del Dipartimento - Silvia Carandini.

Alla facoltà di Lettere esiste anche un Corso di laurea in Letteratura, musica e spettacolo. Info sul sito www.disp.let.uniroma1.it/lms

laurea



(classe 1939), stranamente flemmatica, sembra non essere diminuita. Basta dare un'occhiata alla sua biografia per capire che ha operato moltissimo e in direzioni diverse. Dopo avere scritto su Craig, Appia, avere curato poderosi volumi dedicati alla Commedia dell'Arte, dopo essersi occupato di rito e teatro e aver realizzato film di studio sulla civiltà teatrale balinese, è approdato con entusiasmo alle nuove tecnologie digitali, ed è ora responsabile nazionale di un programma di ricerca, dal titolo forse un po' pomposamente tecnico "Ricerche avanzate sulla digitalizzazione delle immagini cinetiche come strumento di ricerca sullo spettacolo". È a lui, uno dei primissimi allievi di Macchia, da trentacinque anni

In apertura di dossier, un'illustrazione digitale di Emiliano Ponzi; a sinistra, Mario Apollonio e Giovanni Macchia.

insegnante di Storia del teatro e dello spettacolo alla Sapienza di Roma, dove dirige anche il Centro Teatro Ateneo, che chiediamo di tracciare per grandi linee il percorso degli studi di teatro nella nostra università.

Roma; Giuseppe Flores D'Arcais, pedagogia a Padova, i tre primi a inserire il teatro nell'insegnamento universitario. Anzi ci fu il caso fortuito di Apollonio: per farlo venire a Roma fu immesso appositamente nello statuto dell'Università di Roma

MAROTTI - L'origine degli studi teatrali universitari in Italia, come è da sempre tradizione nel teatro, è spuria. Siamo figli illegittimi. I nostri padri, i padri fondatori del teatro erano importanti docenti di altre aree disciplinari. Furono Mario Apollonio, letteratura italiana a Milano; Giovanni Macchia, letteratura francese a

capolavoro liberty

Palladium: spettacoli non bingo

Sorto nella seconda metà degli anni Venti nell'ambito del piano di rinnovamento del quartiere Garbatella e restituito ai cittadini romani soltanto tre anni fa, il cinema-teatro Palladium, piccolo capolavoro dell'architettura liberty tra le due guerre, nel breve volgere di due stagioni è tornato a rappresentare un punto di riferimento necessario per la sperimentazione e la ricerca in campo teatrale e musicale. La rinascita del Palladium si deve soprattutto all'iniziativa dell'Università Roma Tre che, acquistando e restaurando il vecchio teatro, ormai in abbandono e in procinto di trasformarsi in sala bingo, ha avuto il merito incontestabile di credere in un progetto culturale probabilmente rischioso ma senz'altro affascinante. L'intento duplice e dichiarato è stato quello di dotare il terzo polo universitario di un laboratorio d'arte realmente collegato all'ateneo e ai suoi studenti; ma anche di promuovere uno spazio dedicato a platee sempre più orfane di iniziative di qualità. La stagione in corso offre un programma variegato suddiviso in otto percorsi artistici e culturali (Scienza, Mondo, Cinema, Narrazione, Città, Elettronica, Classica, Cantiere) e contraddistinto da un ventaglio di spettacoli di rilievo. Lo scorso dicembre, il Teatro Stabile di Genova con *Vita di Galileo* di Bertolt Brecht ha inaugurato la stagione e, nello specifico, il percorso *Palladium Scienza*, poi proseguito con lo spettacolo-evento *Variazioni sul cielo* di e con Margherita Hack e Sandra Cavallini per la regia di Fabio Iaquone. Tra gli altri percorsi vanno almeno citati *Palladium Narrazione*, che a dicembre ha ospitato lo spettacolo *Non si muore tutte le mattine* del cantautore Vinicio Capossela e *Palladium Cantiere*, durante il quale, il teatro di Garbatella si trasforma in un vero e proprio laboratorio d'arte, aperto al pubblico e, soprattutto, agli studenti. Attorno ai percorsi e agli spettacoli, il cartellone prevede una serie articolata di incontri e convegni che sottolineano il rapporto stretto e vitale con la struttura universitaria. Tra questi alcuni seminari sul giornalismo e una retrospettiva in più tappe di documenti storici sulla capitale. Il programma completo e varie notizie riguardanti il teatro e il progetto relativo sono disponibili sul sito www.teatro-palladium.it. *Marco Andreoli*

Roma 3

Sede - Università Roma Tre, Collegio Didattico Scienze e Tecnologie delle arti, della musica e dello spettacolo, via Ostiense 234, tel. 06-54577363, e-mail: cdl_dams@uniroma3.it; sito: www.uniroma3.it

Data di nascita - Laurea triennale: 1996/1997, laurea specialistica: 2003/2004.

Titolo di studio - Diploma di laurea in Scienze e Tecnologie delle arti figurative, della musica, dello spettacolo e della moda, lauree specialistiche in Scienze dello spettacolo e della produzione multimediale e in Studi storici, critici e teorici sul cinema e gli audiovisivi.

Indirizzi - Arte, musica, teatro, cinema. Sono inoltre attivi 8 percorsi formativi: drammaturgo teatro; regista coordinatore di teatro; organizzatore teatro; sceneggiatore cinema e televisione; regista-programmista cinema e televisione; organizzatore cinema e audiovisivi; redattore editoriale cinema, televisione e teatro; storico teorico critico.

Iscritti - Complessivi 2200. L'accesso al Corso di laurea Dams è in numero programmato. Per l'anno accademico 2004/2005 il numero è stato fissato a 450 per l'immatricolazione al I anno.

Principali insegnamenti - Composizione e tecniche dello spettacolo, coreografia del Novecento, cultura teatrale e cultura letteraria nel Novecento, leggere il teatro, lineamenti di storia della regia teatrale, lineamenti di storia dello spettacolo, panorama del teatro contemporaneo, pratiche dell'attore e pensiero della regia, storia del teatro europeo, teatro e tecnologie digitali, teorie dell'attore

Principali docenti - Lucilla Albano, Paola Bono, Giorgio De Vincenti, Gianpiero, Gamaleri, Stefano Geraci, Linda Germi, Maria Luisa Grilli, Raimondo Guarino, Paolo Marolda, Arturo Mazzarella, Giuseppe Mongelli, Stefania Parigi, Veronica Pravadelli, Franco Ruffini, Giancarlo Sammartano, Nicola Savarese, Gioia, Sebastiani, Giorgio Taffon, Maria Vittoria Tessitore, Anna Lisa Tota, Vito Zagarrio.

Laboratori e altre attività - Moltissime sono le attività pratiche di laboratorio e di stage, tra le altre: assistenza al lavoro di un regista, direzione e leadership, esercitazioni di scrittura, esperienza pratica di messa in scena, festival ed eventi, laboratorio di creazione di impresa culturale, laboratorio di drammaturgia teatrale, laboratorio di montaggio, proiezioni video di teatro, molte di queste sono curate da artisti e persone attive nel mondo dello spettacolo. Tra gli spazi a disposizione, Roma 3 usufruisce del Teatro Palladium.

Presidente del collegio didattico - Arturo Mazzarella.

l'insegnamento di storia del teatro e dello spettacolo. Ma Apollonio - siamo alla fine degli anni '50 inizio '60 - ebbe invece la cattedra di letteratura italiana a Milano. Macchia che allora era ordinario di letteratura francese al Magistero di Roma, che proprio quell'anno passava alla facoltà di Lettere, prese la cattedra di letteratura francese e l'insegnamento gratuito di storia del teatro e dello spettacolo. Io fui fra i suoi primi allievi e appena mi laureai, nel febbraio del '63, Macchia mi mollò subito l'insegnamento di teatro, sempre gratuito, naturalmente.

HYSTRIO - Come mai gratuito?

M. - Perché l'università italiana era fatta

così, cioè esistevano le materie portanti e quelle accessorie. Ancora adesso la situazione degli studi di spettacolo nella nostra università vive di questa singolare situazione. Io ho insegnato a Roma gratuitamente fino a quando non sono diventato ordinario nel 1979, 15 anni gratuiti. Poi dal '72 ho incominciato a insegnare, pagato, a Bologna. Nel '79 hanno bandito un concorso: unico caso, il mio, di un concorso per titoli bandito dall'Università di Roma nel campo dello spettacolo. Da allora non ci sono più stati concorsi. I concorsi si fanno di letteratura greca, non di spettacolo. La situazione degli studi dello spettacolo non è quindi di molto cambiata. Tranne rari, fantasiosi atti "pirateschi" di colleghi molto bravi, come Alonge, che è riuscito a fare una grande operazione su Torino. Anche Bologna, non lo dimentichiamo, è nata dalla volontà di un grecista, Benedetto Marzullo. Per esempio, il nostro corso di laurea in Arte e scienza dello spettacolo, alla facoltà di Scienze umanistiche, copre, diciamo, quasi il 40 per cento del totale degli iscritti alla facoltà, però noi docenti siamo un gruppo ristretto: ci sono io, vecchio ordinario da 25 anni, due giovani colleghi ordinari, due associati e i ricercatori (la mia politica è sempre stata di non volere soldi ma persone, le borse di studio che ottenni poi, per la situazione assurda della legislazione universitaria italiana, si sono man mano trasformate, *ope legis*, in posti di ricercatore). Basti tenere presente che i miei colleghi, professori di archeologia sono 49.

HY - Ma torniamo alle origini.

M. - Dunque, Roma e Milano sono state le prime città ad avere un insegnamento di spettacolo, perché Apollonio, poi, ha avuto anche un incarico di Storia del teatro. Subito dopo è venuta Padova grazie a D'Arcais, che ha chiamato Giovanni Calendoli, critico teatrale all'epoca molto rinomato. Poi c'è stato il fenomeno Bologna. Una cosa singolare: addirittura un intero corso di laurea sul teatro. Marzullo riuscì a far venire a questo primo Dams uomini di teatro come Luigi Squarzina, studiosi come Umberto Eco, grandi architetti come Tomas Maldonado. L'operazione ha avuto l'unico grave limite di essere fatta in una città, che per sua storia, per sua realtà non aveva la possibilità di gestire bene questa opportunità. Nel senso che gli uomini di teatro e di cinema o sono a Roma o sono a Milano. Mi ricordo, per esempio, il fatto un po' assurdo che Squarzina insegnava solo il lunedì di riposo. Giustamente lui non poteva fare altrimenti. Fosse stato a Roma sarebbe stato più presente. Per anni poi si sono attivati insegnamenti di teatro ma sempre come incarichi o affidati a insegnanti di altre materie o a giovani assistenti. Quindi, finalmente, si è aperto anche il cinema, ci fu un primo concorso in cui vinse Chiarini. Bisogna dire che il cinema si è aperto in modo più istituzionale, forse per

ché c'era la grande figura di Chiarini. In teatro la cosa è stata più complessa e dura, a parte la nascita di Bologna, per il resto si è vivacchiato, perché c'è stata una forte resistenza da parte delle facoltà di provenienza, quella di Lettere e di Magistero. Per esempio noi a Roma avevamo un progetto, più volte approvato in facoltà, di fare un corso di studi di teatro e spettacolo che è sempre stato fermato dal rettore, e che poi, invece, è nato a Roma 3, dove non c'era nessuna tradizione specifica di studi. Noi, sia nel campo del teatro sia in quello del cinema, con Mario Verdone, avevamo una buona tradizione decennale. Si aprì invece dal nulla Roma 3, che



Il cinema-teatro Paladium.

per fortuna ha avuto un grande manager come Micciché che è riuscito nel corso di alcuni anni a mettere in piedi un buon corso di studi, soprattutto cinematografico. Mentre, per l'area teatrale, la cosa è stata meno importante. Solo quando, con la recente legislazione, si è potuto attivare, senza più vincoli rettorali, i corsi di laurea abbiamo assistito all'esplosione dei corsi di studi teatrali, legata, quindi, esclusivamente alla riforma. E qui, ancora una volta, c'è stato l'arrembaggio, aree disciplinari in forte crisi, come italianistica, hanno immediatamente sussunto e hanno aperto dei corsi di laurea in letteratura, musica spettacoli, la famosa classe 23, in cui noi ci troviamo insieme alla moda. Si è capito che il mondo dello spettacolo, negli ultimi anni, ha assunto un valore enorme a livello mondiale. Nella graduatoria delle aree di maggiore interesse imprenditoriale, di maggior spesa nel mondo, lo *show business* che vi era entrato al decimo posto, ora è al nono, insieme con l'industria delle armi, l'industria edilizia, moda, prostituzione. Questo è molto significativo, lo *show business* è quello che ha determinato, un po' *oborto collo*, l'apertura al teatro da parte delle università. In più casi si vedono intere facoltà vivere proprio sulle spalle del numero di studenti che

sono nell'indirizzo spettacolo, perché, naturalmente, si deve fare anche l'esame di italiano, quello di storia, di lingua e così via. Alla Sapienza ora abbiamo addirittura due Dams, il nostro, che fa parte di Scienze umanistiche, e che recupera l'antica tradizione passata, e l'altro che in un gesto di amichevole rapina da parte degli italianisti che non avendo al loro corso di laurea più di 40 iscritti, ne hanno ora 600. A Roma dunque abbiamo due corsi di laurea Dams alla Sapienza, uno a Roma 3 e uno a Roma 2. Ben 4 ciascuno dei quali è costretto a mettere il numero chiuso. Noi siamo nell'ordine di 700 iscritti l'anno, senza avere però le risorse necessarie. Perché le scarse risorse a disposizione vanno alle materie che possono vantare i voti nei consigli di facoltà. A noi viene dato solo il minimo indispensabile per sopravvivere.

HY - *Ma che cosa ne è e cosa ne sarà di tutti questi studenti?*

M. - Devo dire, prima di tutto, che la laurea Dams è riconosciuta in ambito letterario umanistico, finalmente possiamo avere dei docenti di scuole medie e superiori che hanno un amore per il teatro, che fanno sentire ai giovani che non tutto è solo poesia, come nella tradizione scolastica italiana, e che ci si può avvicinare alla tradizione scolastica inglese, dove il recitare Shakespeare per lo studente è una cosa normale e dove il recitare il personaggio anziché la poesia, aiuta psicologicamente ed è molto formativo. Tutti questi laureati io credo facciano comunque del bene.

HY - *Ci sono state delle scuole di pensiero relative al modo di concepire lo studio delle discipline teatrali?*

M. - Più che scuole di pensiero diverse c'è

Un po' di storia

Nel 1952 Giovanni Macchia, docente di Letteratura francese presso La Sapienza di Roma, fonda l'Istituto di Storia del teatro. Il gesto segna un passo fondamentale per l'avvio del percorso di autonomia degli studi teatrali universitari. Muta progressivamente anche la prospettiva di studio che, partita dall'analisi letteraria del testo scritto per il teatro, inizia ad interessarsi all'intero evento teatrale. Su questa via si pone anche Mario Apollonio che, nella sede dell'Università Cattolica di Milano, promuove negli stessi anni una vera e propria "pedagogia teatrale" volta a fornire gli strumenti adeguati per una comprensione più profonda del fenomeno-teatro, sia in senso storico metodologico sia in senso di crescita personale. Questa duplice via sarà condizionante per tutto lo sviluppo futuro dello studio del teatro: divengono sempre più fertili le commistioni tra università e teatro attivo, concretizzandosi nella realizzazione di laboratori tenuti da attori professionisti nei vari centri di Teatro-Ateneo. Significative a questo riguardo sono le esperienze di Roma, Padova, Ferrara, Genova e Bologna, quest'ultima rappresentata dal nascente Centro "La Soffitta" diretto da Lamberto Trezzini. Il mutamento metodologico e di approccio agli studi teatrali animerà il dibattito negli anni '60. Nella sede di Padova il pedagogista Flores d'Arcais sostiene l'inserimento nei piani di studio della storia del teatro. Nel 1963 sempre nell'ateneo patavino è attivo un Centro di Studi teatrali diretto già dagli anni '50 da Ludovico Zorzi e Gianfranco De Bosio. Lo stesso Zorzi rese fertili vari atenei ai nuovi studi: quello di Torino, dove era stato inizialmente invitato da Giovanni Getto (su richiesta dell'allora laureando Roberto Tessari) a tenere dei seminari su Ruzante e sulla Commedia dell'Arte con De Bosio e poi quello di Firenze. Negli anni '60 nascono le prime docenze di Storia del teatro e dello spettacolo, inizialmente come liberi insegnamenti, poi come vere e proprie cattedre: quella di Vito Pandolfi a Genova (anno accademico 1965-1966), Mario Baratto a Cagliari, Giovanni Calendoli a Padova, Achille Mango a Salerno (a.a. 1966-1967), Cesare Molinari a Parma (prima tesi nell'a.a. 1967-1968), Alessandro d'Amico a Lecce, Sisto Dalla Palma a Macerata e Ferruccio Marotti a Roma (a.a. 1968-1969), Gian Renzo Morteo e Roberto Alonge a Torino e Nicola Mangini a Venezia (a.a. 1969-1970). Nel 1970 viene fondato il Dams di Bologna: i primi docenti sono gli allievi di Macchia, Fabrizio Cruciani e Claudio Meldolesi, nonché grandi protagonisti della scena come Luigi Squarzina e Giuliano Scabia. Da allora si attende sino alla metà degli anni '90, quando l'esempio viene seguito da Torino, Roma 3 e dall'Università della Calabria. Sarà poi la riforma universitaria di Letizia Moratti (attiva negli atenei dall'a.a. 2001-2002) a costringere le varie facoltà di Lettere a fare i conti con un fenomeno ormai incontestabile: negli anni gli insegnamenti di teatro sono diventati quelli con maggiore attrattiva per gli studenti di materie umanistiche, tanto che, nella riformulazione del percorso universitario in una prima tappa triennale (inizialmente chiamata "laurea-breve" poi semplicemente "diploma di laurea") ed eventualmente in una successiva laurea specialistica biennale, vengono istituiti ovunque specifici corsi di laurea di spettacolo. In pochi anni, e il fenomeno è ancora in crescita, i Dams e affini superano il numero di venti. *Federica Toci*

La sede dell'Università di Roma 3 e, nella pag. seguente, una mappa dell'università romana La Sapienza.



stata una progressione, nel senso che io e i miei collaboratori negli anni '60 abbiamo rivisitato la storia del teatro rifacendoci alla scuola de *Les Annales* francesi, cioè alla ricerca delle microstorie per ricostruire le macrostorie, e poi, soprattutto, abbiamo impostato la ricerca sulla storia materiale e non sulla letteratura. Con accenti diversi, un po' tutti in Italia hanno ripreso questa linea, chi proveniva da italianistica ha privilegiato di più la lettura del testo, chi invece aveva una formazione più pedagogica, ha accentuato l'aspetto dell'analisi psichica. Noi pur essendo figli spuri della

letteratura francese, abbiamo dato quest'impostazione della ricerca sul teatro materiale. No, non ci sono delle contrapposizioni di scuole di pensiero.

HY - Eppure si parla di università che hanno un'impronta grotowskiana, barbiana, per le quali il teatro che si è fatto e che si fa al di fuori di quella visione non esiste.

M. - Questo è un altro aspetto, che non è connesso a un approccio di studi, ma semmai a un riconoscimento di padri, di linee. Anche lo stesso studioso della cosiddetta "scuola di barbiana" poi nel campo degli studi ha un approccio, un orizzonte diverso. Certo, in un momento come questo, di crisi fortissima del fare teatro, credo che un po' tutti abbiamo riconosciuto quello che io, in un convegno agli inizi degli anni '60, cercai di spiegare, generando forti polemiche, cioè che noi continuamo a confondere fra il teatro della borghesia e il teatro. Il teatro è qualcosa che ha accompagnato il genere umano dalle origini, ma che noi abbiamo invece identificato con il teatro della borghesia, che è morto, così come è morta la regia, che è stata il '900 del teatro. Un saggio come Peter Brook non si firma più regista, ma scrive «recherche théâtrale de», afferma una ricerca operativa. Ritenere che Barba sia il teatro oggi, è una scelta vocazionale, individuale e legittima. Anche se non è la mia. Io da decenni sostengo che la parola magica è "e" non "o", cioè che uno può amare Artaud e Brecht, Stanislavskij e i rituali balinesi, non c'è necessità di una scelta di campo.

HY - Quel che spesso attira gli studenti nei corsi di laurea in spettacolo sono i laboratori pratici, i quali, proprio in virtù del loro potere di chiamare nuovi iscritti, si sono moltiplicati, a volte in modo puramente strumentale.

M. - Il teatro si fa e non si vede. Il teatro, che è parte fondante dell'essere umano, lo è non perché uno è spettatore. La divisione fra attore e spettatore è un fatto puramente funzionale, che cambia di epoca in epoca. Oggi io sento che i giovani hanno bisogno di provarsi concretamente, e io sono stato il primo, avendo a disposizione un teatro dagli anni '60, ad aprire questa politica dei laboratori teatrali. Negli anni '70-'80 ho fatto venire Grotowski, Brook, Eduardo, Fo, Stein. Ed effettivamente da lì sono nate anche delle generazioni di teatranti attuali.

HY - Sì, ma oggi a tenere i laboratori non ci sono più figure di quel rilievo e spesso a condurli troviamo degli emeriti sconosciuti.

M. - Questo è il grave rischio, però al fondo l'istinto istrionico è qualcosa di radicato nell'essere umano ed è bello, è giusto esplicitarlo. Nella tradizione anglosassone è l'insegnante normale che fa i laboratori. Anche il cattivo attore dà qualcosa, comunque

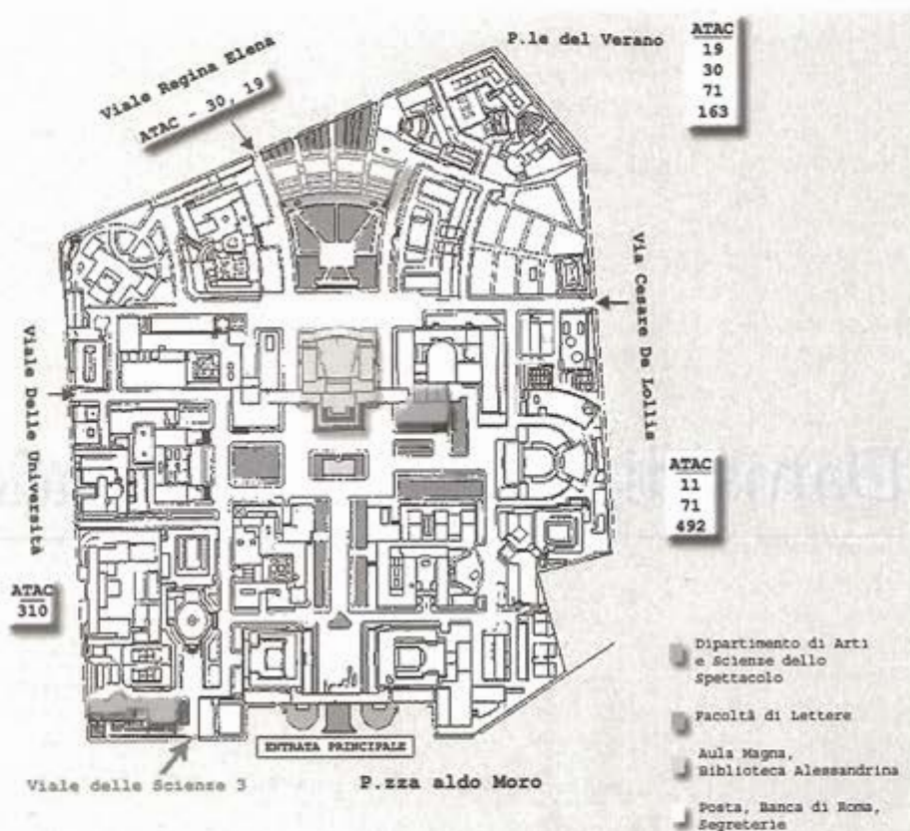
aiuta il giovane a liberarsi. Io da 12 anni faccio fare un laboratorio a un vecchio psichiatra, Ferruccio Di Cori, uno degli inventori, con Moreno, dello psicodramma. Adesso ha 92 anni, viene un giorno alla settimana per due ore e ha aiutato tanti studenti che avevano problemi di timidezza.

HY - Lei può parlare così, ma è stato allievo di Macchia, ha compiuto studi che le hanno permesso di avere un'ampia e ben solida conoscenza della nostra storia teatrale. Oggi abbiamo studenti che fanno la tesi su una propria esperienza personale in un gruppo teatrale di provincia, o su marginali compagnie teatrali che hanno all'attivo pochi anni di vita.

M. - Ma questo dipende dai singoli docenti.

HY - Certo, però questi docenti sono in certi casi figli di una generazione che ha privilegiato in maniera non sempre ponderata lo studio dei materiali, piuttosto che quello letterario. Una situazione che deriva anche dal Dams di Bologna in cui ci si poteva laureare senza avere letto una riga di Pirandello o di Goldoni...

M. - Io ho condotto in quegli anni una battaglia anti Marzullo, al riguardo. A Bologna si riusciva con tre libri a fare sedici esami. Per ragioni politiche si volevano attirare gli studenti. Ma l'operazione di volere un Dams fu senza dubbio giusta. Oggi è un momento in cui dobbiamo stringere i ranghi (ma è in tutta l'università italiana che si assiste a un abbassamento del livello di studi); però, ripeto, è anche da tenere presente che l'area delle discipline dello spettacolo qui in Italia, se riesce in qualche modo a formarsi, è grazie proprio ai numeri. È doloroso dirlo, ma è così. Ed è chiaro, questo genera dei compromessi. ■



La Facoltà di lettere accolse con sospetto la nascita nel suo seno di questo indirizzo "non ortodosso": per la prima volta, infatti, discipline umanistiche non erano affrontate solo con lo studio letterario, ma si allargavano alla pratica del teatro

di Giulia Calligaro

Chissà se se lo aspettava Claudio Meldolesi, quando ventenne sognava i sogni di tutti quelli che si diplomavano in recitazione all'Accademia Silvio d'Amico, che la sua scena sarebbe stata quella universitaria, i suoi compagni di tournée i giovani, le sue pièce le disquisizioni sul perché continuare a studiare teatro. Quello che è certo è che, se non sul palcoscenico, sull'altra scena è stato da subito un protagonista di razza. Assistente di Giovanni Macchia all'università di Roma prima e professore a Pescara poi, è arrivato a Bologna nel 1979 con un bagaglio pieno di quel fervore che animava le prime cattedre di spettacolo e che aveva visto nel suo maestro Macchia una delle più feconde radici. Dalla stessa pianta, infatti, l'avevano preceduto Cruciani e Marotti, che insieme a lui andavano giorno dopo giorno inventando un nuovo modo per essere umanisti: «La facoltà di Lettere - racconta oggi Meldolesi, agitando la sigaretta tra gli scaffali carichi di libri della sua casa bolognese - guardava con sospetto a questo nuovo indirizzo "non ortodosso", come si diceva, che le stava crescendo in seno, e questo pregiudizio porta conseguenze ancora oggi», erano infatti, quelli, gli anni delle lotte muro contro muro, della strage alla stazione e poco dopo dell'assassinio inspiegato della cattedratica Dams Francesca Alinovi, che per qualcuno ha cambiato per sempre la vita di Bologna. «Ma esi-

incontro con Claudio Meldolesi

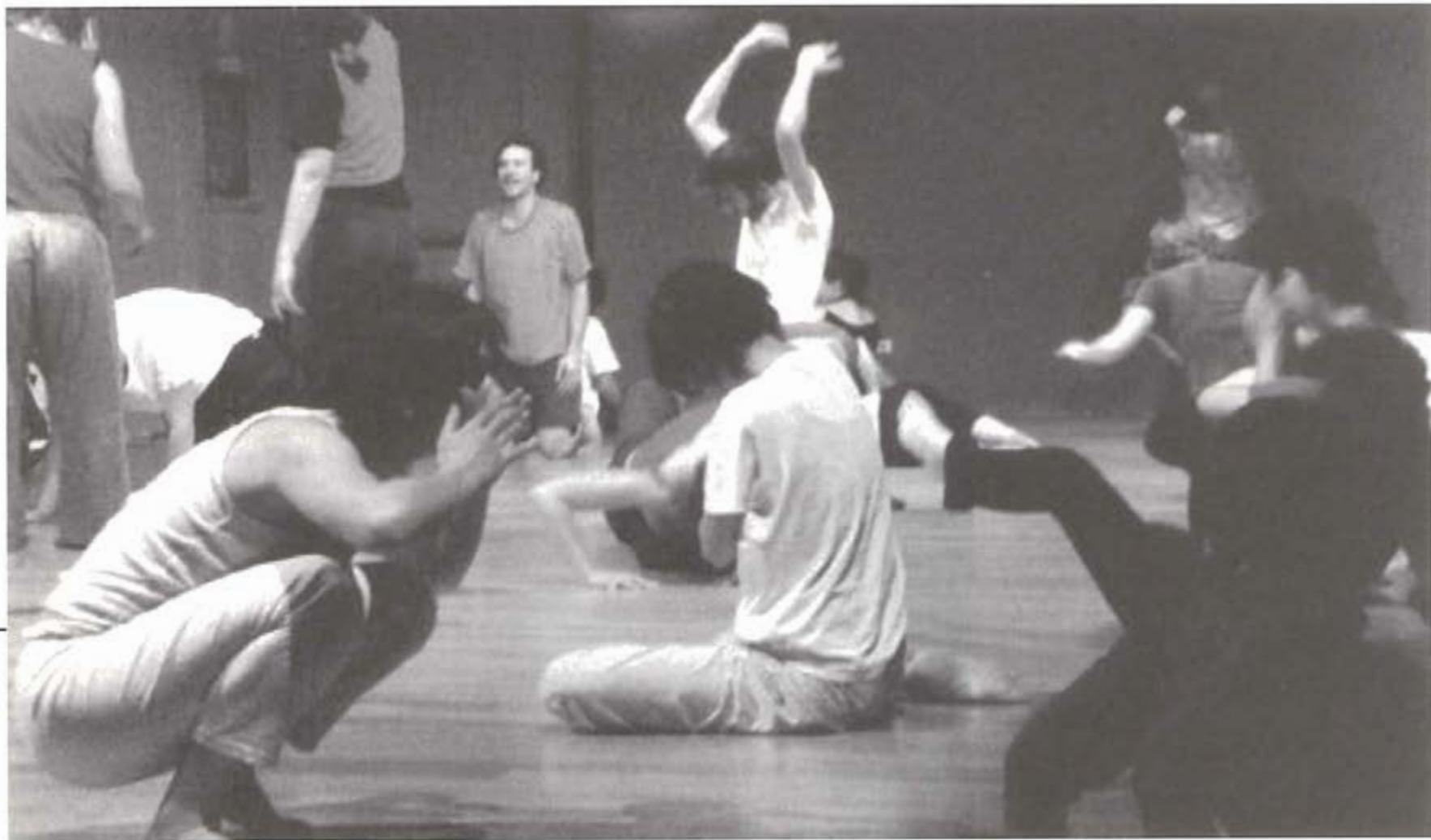
Dams di Bologna: lo scandalo del "fare"

steva anche un fondamento culturale per quel sospetto - riprende -, ovvero il fatto che per la prima volta gli studi umanistici estendevano il loro interesse a esperienze non verbali. E gli studenti aderivano a questa nuova prospettiva con grande entusiasmo, intravedendo una dimensione diversa che non era più centrata sullo studio letterario, del quale si prospettò a un certo punto addirittura l'eliminazione secondo il modello francese, poi per fortuna si è trovato un sodalizio possibile». Più che mai allora gli studenti che si iscrivevano al Dams di Bologna, spesso lottando contro l'angoscia delle famiglie che vedevano in quella scelta una diserzione dallo studio vero e l'inizio di una confusione inestricabile tra arte e università, cercavano un percorso che facesse della creatività non soltanto un doposcuola, pensavano che "fare" fosse importante come "conoscere", e che il loro spazio per l'uno e l'altro fosse proprio quello damsiano: «Abbiamo cercato a lungo - spiega ancora Meldolesi - di distinguere lo studente Dams dall'artista, ma poi ci siamo accorti che avevano ragione loro, e che il Dams fonda la propria peculiarità anche sulla possibilità di avvicinare l'arte avendo per docenti degli artisti, come fu qui da subito con Squarzina e Scabia e come si dimostra ancora oggi nell'annuale Premio Dams, dove si vede che la capacità d'uso delle conoscenze artistiche da parte dei ragazzi raggiunge dei livelli apprezzabilissimi». Oggi, dopo quarant'anni di Dams, naturalmente la rotta è un po' cambiata, il cinema è arrivato a farla da padrone, il model-

lo bolognese è stato ripreso in moltissimi atenei italiani e solo al Ministero ancora non si vuole riconoscere la realtà delle cose e si continua a pensare che studiare teatro non sia fare sul serio, che sia anzi una sorta di eccezione.

Arti e scienze: non dividiamo

Cosa che non aderisce per nulla alla fotografia attuale degli studi umanistici che, anzi, vedono nelle arti visive e nello spettacolo quasi l'unico corso in crescita: «In questo momento - ci affidiamo ancora alle parole del docente bolognese - credo che la proliferazione dei Dams corrisponda a una crisi delle facoltà di Lettere, o perché è crollato il sistema umanistico di riferimento o perché gli studenti mettono in discussione la logica classicista. Quello che è certo è che la divisione manichea tra scienze e arti non regge più e il Dams per primo ha messo il dito nella piaga. Se oggi ci sono oltre venti Dams, tra quelli sorti per tamponare la crisi e quelli un po' più furbeschi, vorrà pure dire qualcosa. Eppure si fa di tutto per ignorare la realtà delle cose, ad esempio non aprendo le porte a queste discipline nelle scuole medie e superiori, dove al massimo vengono chiamati degli attori a fare delle attività complementari, come se fosse lo stesso, ma probabilmente al Ministero è ancora vivo questo pregiudizio, che il teatro e il cinema siano solo patrimonio degli artisti e non materie



degne di uno studio serio, almeno pari alle altre, talvolta con in più l'entusiasmo degli studenti che possono vivere delle loro potenziali passioni nelle ore attive di formazione e non come fuga da queste». D'altro canto per dire la sua il Dams di Bologna ha a proprio favore un numero record di impiegati dopo il primo anno dalla laurea, soprattutto nell'ambito dell'organizzazione e invenzione di eventi, forse anche grazie all'esercizio dell'intraprendenza e della fantasia a cui questo tipo di studente ha dovuto da subito abituarsi. «Anche se, al di là della promozione culturale, uno sbocco che dovrebbe essere naturale, e ancora non lo è, è proprio quello di formare degli insegnanti per le scuole pre-universitarie, affinché questi saperi divengano più naturali, cosa che farebbe un gran bene anche al teatro *tout court*, sia dal punto di vista del pubblico, che sarebbe perciò cresciuto con un'educazione alla visione, sia per quanto riguarda, di conseguenza, la parte performativa, perché non può proliferare il finto teatro se c'è chi controlla». Ed è questo punto uno dei maggiori auspici di Claudio Meldolesi per il futuro: «E insieme mi auguro - conclude accompagnandoci con la galanteria di un uomo venuto davvero da altri sogni - che all'interno delle Facoltà di Lettere possa avviarsi uno sviluppo integrato che non sia né di subalternità di una parte verso l'altra e neanche di ignoranza reciproca. Non serve formare delle specifiche facoltà Dams, bisogna trovare il punto d'incontro tra il presente e la tradizione, altrimenti veramente va perduta la radice profonda da cui questi studi sono sorti che è, anche qui a Bologna, non dimentichiamolo, la passione e la testardaggine di Benedetto Marzullo, un classicista, e quindi un letterato, ribelle». ■

CLAUDIO MELDOLESI insegna dal '79 Drammaturgia al Dams di Bologna. Ha pubblicato vari libri, fra cui *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi* (Sansoni 1984), *Brecht regista*, con L. Olivi (Il Mulino 1989), *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, con Taviani (Laterza 1991).

Dams di Bologna

Sede - Dopo varie peregrinazioni attraverso il centro storico di Bologna, il dipartimento di Musica e Spettacolo ha fissato la propria sede principale presso Palazzo Marescotti-Brazzetti, in via Barberia, 4. L'edificio rinascimentale progettato da Giovanni Beroaldo necessita oggi di un restauro e per un anno il Dams si è trasferito in alcune sedi provvisorie. I laboratori, invece, sono già insediati da due anni nel complesso di edifici dell'ex Macello comunale ristrutturato da Aldo Rossi. Tel. 051.20.920.00; e-mail: info@muspe.unibo.it; sito web: www.muspe.unibo.it Laboratori: via Azzo Gardino, 65/a; tel. 051.20.924.00; e-mail: laboratoridms@muspe.unibo.it

Data di nascita - Il corso di laurea Dams nasce all'interno della facoltà di Lettere e filosofia nell'anno accademico 1970-71.

Titolo di studio - Diploma di laurea triennale in Discipline dell'arte, musica e spettacolo e specialistica in Scienze dello spettacolo e produzione multimediale (suddivisa in Discipline teatrali e in Cinema, televisione e produzione multimediale). Per gli altri curricula sono attive la specialistica in Storia dell'arte e in Musicologia e beni musicali. È presente inoltre un master in Imprenditoria dello spettacolo.

Indirizzi - Il corso si articola in 4 curricula - arte, musica, cinema e teatro - gestiti all'interno di due dipartimenti: quello di Arti visive e quello di Musica e Spettacolo, insieme a altri numerosi dipartimenti ai quali afferiscono altri docenti Dams.

Iscritti - Oltre 6000 complessivi, di cui 1000-1600 matricole all'anno, con prevalenza del curriculum di cinema ma con una buona tenuta per quello di teatro.

Principali insegnamenti del curriculum teatrale - Antropologia dello spettacolo, drammaturgia, drammaturgia pratica, informatica per lo spettacolo, organizzazione ed economia dello spettacolo, storia del teatro e dello spettacolo, metodologia e critica dello spettacolo, istituzioni di regia, storia del teatro moderno e contemporaneo, storia della danza e del mimo, storia delle teorie teatrali, teatri orientali, teoria e storia della scenografia, storia della regia.

Principali docenti - Sono circa 100 gli insegnanti coinvolti nel corso Dams, tra i quali Marco de Marinis, Giuliano Scabia, Claudio Meldolesi, Giovanni Azzaroni, Paola Bignami, Arnaldo Picchi, Sergio Colomba, Eugenia Casini Ropa, Gerardo Guccini, Giuseppe Liotta, Dario Borzacchini, Claudio Longhi.

Laboratori e altre attività - Si ricordano almeno il laboratorio di animazione teatrale, laboratorio di critica, laboratorio di danza, laboratorio di drammaturgia, laboratorio di promozione e ufficio stampa, laboratorio di recitazione, laboratorio di regia, laboratorio di scenotecnica e illuminotecnica, laboratorio di teatro d'animazione, oltre a tutte le attività del Cimes. È inoltre allestita, con la direzione artistica di Marco de Marinis, una vera e propria stagione spettacolare presso il centro "La Soffitta". Bologna è annualmente sede del premio Dams che coinvolge tutti i corsi di laurea italiani di questo tipo.

Pubblicazioni - I periodici teatrali legati al dipartimento sono *Culture teatrali*, rivista semestrale di critica e semiologia del teatro, fondata nel 1999 e diretta da Marco De Marinis, e *Prove di Drammaturgia*, rivista semestrale di analisi del teatro, fondata nel 1995, di cui è direttore responsabile Claudio Meldolesi e direttore editoriale Gerardo Guccini.

Presidente - Presidente del corso Dams: Niva Lorenzini. Direttore del Dipartimento di Musica e Spettacolo: Franco La Polla. Responsabile scientifico del Centro "La Soffitta": Marco De Marinis.



Il padre di tutti i Dams

Quello di Bologna è sicuramente l'ateneo a cui per primo si pensa quando si parla di Dams, la sua storia e la sua tradizione gli consentono oggi una variegatissima offerta formativa teorica e laboratoriale in collaborazione diretta con grandi professionisti del mondo del teatro. Da non sottovalutare, inoltre, il numero record di laureati collocati entro il primo anno dalla conclusione degli studi, a testimonianza di una preparazione ben calibrata sulla richiesta professionale. Di questo e altro parliamo con Marco De Marinis, docente di Storia del teatro e dello spettacolo. De Marinis ha sviluppato gli studi di semiotica teatrale in Italia, si è occupato di questioni metodologiche in *Capire il teatro: lineamenti di una nuova teatrologia* (1994, più volte ristampato) e ha proposto uno sguardo d'insieme sul teatro del Novecento nel libro *In cerca dell'attore: un bilancio del Novecento teatrale* (1999). Di recente ha pubblicato per Laterza *Visioni della scena, teatro e scrittura*.

HYSTRIO - Quando e come è nato il vostro corso di laurea in spettacolo?

DE MARINIS - Il Dams nasce agli inizi degli anni '70 all'interno della facoltà di Lettere dalle ceneri del centro interfacoltà Limet, animato da professori quali Luciano Anceschi ed Ezio Raimondi, grazie all'opera di Benedetto Marzullo, un grecista che inaugura questo tipo di insegnamenti. Nell'anno accademico 1970-71 diventa un corso di laurea sperimentale, che viene poi ufficializzato nel '71-'72. All'inizio l'Istituto di comunicazioni e dello spettacolo, che faceva capo a Umberto Eco, legava insegnamenti tra loro molto diversi, che poi negli anni '80 sono stati riorganizzati autonomamente nell'Istituto di comunicazioni e nell'Istituto di spettacolo. Quest'ultimo nell'83 è diventato Dipartimento di musica e spettacolo.

HY - Come si è evoluto?

D.M. - Il cambiamento più evidente è quello che è seguito alla riforma delle università del 2002, per la quale il corso di studi quadriennale di Lettere, seguendo le altre facoltà, è stato ripartito nel famoso, o famigerato, tre più due, senza ben definire quanto del quadriennio precedente dovesse confluire nella laurea più breve. Noi siamo riusciti, con grandi sforzi, a comprendervi quasi tutto l'iter di studi quadriennale e ora abbiamo avviato la laurea specialistica, ma si tratta di riforme fatte senza alcun finanziamento supplementare agli atenei,



In apertura, una classe di studenti in prova; nella pagina precedente, Claudio Meldolesi e, a lato, l'ingresso del Dams bolognese.

quindi spesso solo pretestuose; per cui anche nel biennio specialistico noi, come tutti, dobbiamo utilizzare gli stessi docenti del triennio. C'è però la garanzia della grande tradizione della scuola bolognese, perciò l'indice di gradimento da parte degli studenti è rimasto negli anni sempre molto elevato.

HY - Qual è la vostra filosofia formativa?

D.M. - Il Dams bolognese è coevo alla riforma degli studi teatrali degli anni '70 e a questi è abbastanza allineato, per cui ci interessa il testo-teatro non peculiarmente come testo letterario. Inoltre nel tempo ci siamo decisamente indirizzati meno verso l'antichistica, specializzandoci invece molto sul Novecento. Naturalmente parlo di un corso di studi in cui la varietà didattica è tale e talmente professionalizzata che c'è comunque possibilità di ritagliare percorsi molto diversi, tutti di livello eccellente. Ci interessano invece meno gli studi sulle nuove tecnologie, il digitale eccetera...

HY - Qual è il vostro fiore all'occhiello?

D.M. - In questo momento, quindi dato per scontato quanto già assodato nel tempo, credo sia sicuramente il nuovo spazio laboratoriale che consente agli studenti di misurarsi direttamente con il mestiere dello spettacolo, grazie anche alla qualità di queste attività didattiche che sono parte integrante della formazione bolognese.

HY - E cosa non funziona?

D.M. - Per le nostre dimensioni certamente la scarsità di risorse economiche, umane e logistiche. Almeno quest'ultimo problema si risolverà tra un anno con la conclusione dei lavori a Palazzo Marescotti

HY - Quali sbocchi offrite per il futuro?

D.M. - A Bologna possiamo vantare il 63,6 per cento di laureati collocati nel mondo del lavoro entro il primo anno (contro il 56,5 per cento di tutta la facoltà di Lettere e il 60,3 per cento di tutto l'ateneo). Questo grazie soprattutto all'intraprendenza dei ragazzi che si organizzano in cooperative o portano avanti i contatti aperti durante gli studi, ma dobbiamo anche pensare a questo dato nella buona corrispondenza tra il Dams e le richieste di mercato. Durante la formazione, infatti, attiviamo tirocini con vari enti (tra gli altri l'Arena del Sole, Teatri di Vita, la Cineteca, associazioni musicali), inoltre già all'università si può fare pratica in due riviste teatrali e in vari settori dell'organizzazione degli eventi spettacolari, per poi trovarsi pronti a occupare posti di pubbliche relazioni, ufficio stampa, direzione artistica e via dicendo. Il "damsiano", inoltre, si trova bene anche nelle nuove formule di lavoro, sia dal punto di vista dell'invenzione di figure professionali sia di formule contrattuali, poiché da sempre ha dovuto lavorare in questo modo, in qualche modo precorrendo i tempi. Un'altra piccola parte, infine, scopre qui dei talenti e poi li sviluppa nelle sedi idonee, perché naturalmente resta in parte vivo il malinteso damsiano tra diventare artista o studioso di teatro, ma in genere poi la differenza si comprende in entrata e chi non ha gli strumenti per lo studio cambia strada. In generale io penso che il Dams italiano dia degli strumenti culturali e pratici che non offrono le scuole affini europee: importante sarà non disperdere questo patrimonio per imitare gli esempi meno buoni d'oltre confine. ■

Idee in Soffitta

Una fitta trama di sguardi assedia le arti sceniche lungo i corridoi dell'Ateneo bolognese, e il Dams sigla itinerari educativi per lo sguardo conciliando una memoria storica teatrale non solo in una qualificata dimensione di studio, ma anche mutuando prospettive dai moti in divenire della scena contemporanea. All'interno del Dipartimento di Musica e Spettacolo il dialogo fra riflessione teorica, didattica ed esperienze maturate sul palco gravita intorno al Centro di promozione teatrale "La Soffitta", diretto da Marco De Marinis, e al Cimes (Centro di Musica e Spettacolo), sotto la responsabilità del professor Gerardo Guccini, poli che assecondano e orientano la strategia formativa del corso di laurea. Alla diciassettesima edizione, la stagione proposta dalla Soffitta, da gennaio a maggio, è oggi uno dei cartelloni più intensi della città di Bologna, e si conferma fra gli esiti più rilevanti della politica culturale dell'ateneo. Dagli esordi, in via sperimentale nel 1988, passando per l'inaugurazione ufficiale l'anno seguente grazie all'intesa fra Ateneo e Provincia, e attraversando la città, dallo storico teatro di via D'Azeglio al recente polo artistico della Manifattura delle Arti, in sinergia con Arena del Sole - Teatro Stabile di Bologna, La Soffitta percorre teatro, danza, musica e cinema. In locandina progetti articolati in spettacoli, incontri, laboratori, convegni, secondo una formula che fa convergere diversi punti d'osservazione su percorsi artistici selezionati fra noti ed emergenti, nazionali e internazionali. Numerose le proposte teatrali per il 2005, incrementate nonostante la precarietà delle risorse economiche, per una stagione che attraversa generi e generazioni, da Fanny & Alexander, Lenz Rifrazioni, Laminarie, Scimone e Sframeli, all'indagine su Pasolini attraverso la scena e lo schermo. Dallo sguardo all'azione, il Cimes formula proposte operative e pedagogiche rivolte agli studenti, con una gamma di laboratori condotti da operatori del settore. Per il teatro, non sono mancate collaborazioni illustri, e nella schiera di insegnanti figurano Martinelli, Paolini, Baliani, Celestini, Delbono o la Valdoca. Esito naturale, a valorizzare il potenziale creativo di studenti e neolaureati, il 2002 ha inaugurato l'annuale Premio Dams, concorso nazionale per cinque sezioni - Arte, Cinema, Musica, Teatro e Discipline comuni - che sonda e premia tanto l'aspetto artistico-performativo, quanto quello critico-scientifico. *Valentina Bertolino*



La geografia del teatro all'università

Il Dams torinese cresce da antiche radici, annovera alcuni tra i maggiori studiosi del campo e offre una formazione variegata e internazionale. Per aiutare l'inserimento nel mondo del lavoro, di recente ha inaugurato una corsia di studi multimediali, il Multidams, incentrata su spettacolo e media: consente di essere forse meno artisti ma più realisti. Ne parliamo con il presidente del corso di laurea, Roberto Alonge, professore di Storia del teatro rinascimentale e di Istituzioni di regia teatrale. Tra le sue principali pubblicazioni si ricordano *Scene perturbanti e rimosse. Interno ed esterno sulla scena teatrale* (Carocci, 1996), *Luigi Pirandello* (Laterza, 1997), *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento* (Laterza, 2002), *Il teatro di Massimo Castrì* (Bulzoni, 2003) e *Donne terrifiche e fragili maschi. La linea teatrale D'Annunzio-Pirandello* (Laterza, 2004). Con Guido Davico Bonino ha diretto la *Storia del teatro moderno e contemporaneo* (Einaudi). Di recente ha pubblicato, sempre per Carocci, *Mirra l'incestuosa: uno studio tra testo, fonti e messa in scena, partendo da Ovidio, Alfieri, Adelaide Ristori e Ronconi*.

HYSTRIO - *Quando e come è nato il Dams torinese?*

ALONGE - Come Dams nasce all'interno della Facoltà di Scienze della formazione - caso unico in Italia - nel 1996, ma le sue radici sono più antiche. Il Magistero torinese vantava, infatti, già dal 1970 l'insegnamento di Storia del cinema, di cui era titolare Guido Aristarco, e Storia del teatro con Ludovico Zorzi. Nel '82 arrivai anch'io. All'ombra di tale modernità, che ancora non aveva accolto la Facoltà cugina di Lettere e filosofia, c'era naturalmente un preside illuminato, nella persona di Guido Quazza. Nel 1984 il Dipartimento di Spettacolo fu fuso con quello nascente a Lettere (i nomi dei protagonisti letterati in questo caso sono quelli di Davico Bonino e Rondolino), condizione che permane tutt'oggi. Nel 1996, però, in seguito alla riforma Moratti, io ho portato avanti qui il corso di laurea Dams, dove la sua tradizione era più forte.

HY - *Come si è evoluto?*

A. - Dopo il numero chiuso imposto il primo anno, il corso



Pierre Clementi in *Partner*, regia di Bernardo Bertolucci (foto tratta da: Enzo Ungari, *Scene madri di Bernardo Bertolucci*, Milano, Ubulbri, 1982).

Torino: dal Dams al Multidams

di laurea ebbe grande successo, con oltre 3000 iscritti complessivi fino al 2004. Ora vige lo sbarramento di 300 iscritti all'anno, anche perché notavamo che erano molti i casi di abbandono. La preferenza va a cinema, solo un quarto degli iscritti segue l'indirizzo teatrale. Inoltre molti meno sono quelli che proseguono con la laurea specialistica.

HY - *Qual è la vostra filosofia formativa?*

A. - Sicuramente, pur nella varia e vasta offerta di insegnamenti, c'è una predilezione per lo studio storico del teatro, a cui poi ciascuno porta le proprie passioni: il professor Perrelli quella per il teatro nordico, Tessari innesta spunti anche di esoterismo, Livio analizza l'attore ma anche l'avanguardia, Pontremoli il teatro sociale, Mastropasqua l'antropologia di stampo vernantiano, Bianchi è un americanista, io studio il rapporto tra psicoanalisi e teatro.

HY - Qual è il vostro fiore all'occhiello?

A. - Credo sia proprio la grande varietà di proposte.

HY - E cosa non funziona?

A. - La stessa cosa: la varietà. Ho l'impressione che i ragazzi non siano in grado di gestirla e di usufruirne al meglio.

HY - Quali sbocchi offrite per il futuro?

A. - Abbiamo attivato una rete di tirocini con i principali enti teatrali, dallo Stabile al Regio, all'interno dei quali lo studente può trovare una collaborazione lavorativa spaziando dall'attività giornalistica (critica, ufficio stampa) all'attività di creazione, progettazione, programmazione, organizzazione e promozione di spettacoli e di eventi culturali. L'idea è però che chi si iscrive non abbia ben chiaro cosa vuole fare

o abbia in mente una professione genericamente artistica, attirato più dalle etichette e dalle immagini di cui si nutre che da un progetto concreto. Proprio per rendere più concreta e fruibile la formazione Dams, abbiamo attivato anche l'indirizzo multimediale, il cosiddetto Multidams, che permette poi l'impiego in attività che utilizzino i nuovi media. ■

La scommessa delle nuove tecnologie

Il cosiddetto **MultiDams**, vale a dire il corso di studi in Multimedialità e Discipline dell'Arte, della Musica e dello Spettacolo, è divenuto realtà a partire dall'anno accademico 2000/2001, in seguito all'attuazione del Decreto Ministeriale 509 del 5 novembre 1999 riguardante l'autonomia universitaria. Si tratta di una laurea triennale, che appartiene alla classe dei titoli accademici inerenti le arti figurative e dello spettacolo. Il MultiDams, infatti, non è che la costola più innovativa del Dams di Torino, pensata in primo luogo quale spazio d'incontro tra le tradizionali discipline dello spettacolo e della storia dell'arte e le moderne tecnologie. Non a caso, uno dei requisiti necessari per divenire studente del MultiDams consiste nel nutrire un particolare interesse non soltanto verso il teatro, il cinema e la musica e verso le loro reciproche relazioni, ma soprattutto nei confronti delle più recenti applicazioni della tecnologia informatica. Interesse che, dopo i tre anni di studio previsti, dovrebbe garantire ai neo-laureati in MultiDams un accesso facilitato nel mondo del lavoro, anche grazie ai tirocini formativi nel settore pubblico o privato previsti obbligatoriamente dal corso di studi. Allo scopo di mantenere sempre uno stretto contatto con la peculiare realtà per affrontare la quale il MultiDams prepara i suoi studenti, è stato, inoltre, costituito un *board*, formato da un gruppo di esperti nel campo della multimedialità, del marketing e della formazione. Esso rappresenta una sede privilegiata di confronto per la discussione di progetti, di percorsi e di ipotesi di sviluppo del corso di studi. Il MultiDams, poi, partecipa dal 2002 al progetto *CampusOne* della Conferenza dei rettori universitari italiani (Cru) in qualità di corso di laurea *Campus-like*: un'adesione che avrà come esito l'attestazione di uno standard di qualità. Allo stesso fine, il MultiDams è entrato a fare parte anche del progetto regionale "Lauree professionalizzanti". Un legittimo desiderio di novità che, tuttavia, speriamo non vanifichi le conquiste metodologiche e contenutistiche ottenute negli scorsi decenni dalle discipline dello spettacolo che, non dimentichiamolo, sono entrate con fatica all'interno dell'università italiana. *Laura Bevione*

Dams di Torino

Sede - Dams di Torino, presso Facoltà di Scienze della Formazione, Via S. Ottavio, 20, 10100 Torino. Tel. 011.6706111/6702479-2141; e-mail: dams@unito.it; sito: www.unito.it

Data di nascita - 1996. È l'unico Dams italiano nato in seno alla Facoltà di Scienze della Formazione (ex-Magistero).

Titolo di studio - Diploma di laurea (triennale e laurea specialistica) in Discipline dell'arte della musica e dello spettacolo.

Indirizzi - Artistico, musicale, teatrale, cinematografico, multimediale (Multidams).

Iscritti - Circa 3000. È previsto numero chiuso di 300 nuovi iscritti l'anno, previo test d'ingresso.

Principali insegnamenti - Oltre al curriculum teatrale tradizionale che prevede corsi di istituzioni di storia del teatro, istituzioni di regia, organizzazione ed economia dello spettacolo e degli eventi culturali, drammaturgia, multimedia e teatro, storia del teatro rinascimentale, teatro di ricerca, forme del teatro contemporaneo, storia dell'arte e dell'attore, antropologia teatrale, storia della danza e del mimo, letteratura teatrale comparata, sono presenti i curricula di teatro classico (di cui sono specialistici gli insegnamenti di drammaturgia classica, teatro e mito, archeologia e iconografia teatrale), teatro educativo e sociale (teatro d'animazione, teorie e tecniche del teatro d'animazione), teatro internazionale (a sua volta suddiviso in storia del teatro nordamericano, inglese, russo e shakespeareano).

Principali docenti - Roberto Alonge, Gigi Livio, Roberto Tessari, Ruggero Bianchi, Franco Perrelli, Fernando Mastropasqua, Alessandro Pontremoli.

Laboratori e altre attività - Laboratori di traduzione teatrale (dal greco e dal latino), laboratorio di musica per le immagini, drammaturgia. Sono inoltre presenti spazi per il teatro applicato, una fornitissima mediateca (in convenzione con il Teatro stabile di Torino e con il Centro regionale universitario per il teatro). Dal curriculum di teatro internazionale è sorto inoltre il Centro studi spettacolo nordico, diretto da Franco Perrelli, che si fa promotore di numerose iniziative.

Pubblicazioni - *Il castello di Elsinore* (quadrimestrale e numeri monografici annuali) e *Angelo di fuoco* (semestrale di studi pirandelliani).

Presidente - Roberto Alonge.

Milano1: il teatro come rito

Università Cattolica

Sede - Università Cattolica del Sacro Cuore, Largo Gemelli, 1 - 20123 Milano, tel. 02.72341-72342288; Stars di Brescia, Via Trieste, 17, 25121; e-mail: info-bs@unicatt.it; sito: www.unicatt.it.

Data di nascita - Nel 1979 nasce a Milano il Corso di laurea in spettacolo concretizzando una tradizione inaugurata nei primi anni '60 dal filologo Mario Apollonio, primo docente italiano di Storia del teatro. Nell'anno accademico 1999/2000 nasce il vero e proprio Dams, che nel 2001/2002, dopo la riforma, diviene un corso di laurea di primo livello chiamato Stars (Scienze e Tecnologie delle Arti e dello Spettacolo, sede di Brescia). Nel 2003/2004 è stata inoltre attivata anche la laurea specialistica in arti, spettacolo e produzione multimediale.

Titolo di studio - Diploma di laurea di primo livello in Letteratura e arti (Lettere moderne), in Teatro, cinema, video e ritualità (Scienze dei beni culturali), in Cinema, teatro, eventi culturali (Linguaggi dei media) a Milano; Scienze e tecnologie delle arti e dello spettacolo a Brescia. Diploma di laurea specialistica in Teoria e tecniche della comunicazione e Scritture e arti (Milano), Arti, Spettacolo e produzione multimediale (Brescia). È stato inoltre attivato un nuovo corso triennale interfacoltà tra Economia e Lettere di Economia e gestione dei Beni culturali e dello spettacolo.

Indirizzi - Oltre agli indirizzi sopraelencati, allo Stars di Brescia vi sono un curriculum di Ideazione e produzione televisiva, cinematografica, radiofonica, multimediale, uno di Ideazione e produzione teatrale, drammaturgica, musicale e per lo spettacolo, uno di Ideazione e produzione nell'organizzazione artistica e uno

L'ingresso dell'Università Cattolica di Milano.

Mette radici alla Cattolica di Milano l'insegnamento più antico di storia del teatro, inaugurato da Mario Apollonio. Oggi la fisionomia del corso di laurea in spettacolo difende un'idea precisa di teatro come rito collettivo che mette in contatto con valori alti. Ce lo spiega Anna Maria Cascetta, professoressa di Drammaturgia alla Cattolica dal 1979, presso la stessa università dal 2002. I suoi ambiti di interesse spaziano dalla tragedia antica a Grotowski, dal Barocco a Beckett. Tra le sue pubblicazioni citiamo *Invito alla lettura di Testori* in due volumi, (Mursia, 1983), *Miti al femminile e ossessione del nulla nella drammaturgia italiana del Novecento*, in *Fantasma*

di Giornalismo a stampa, radiofonico e televisivo.

Iscritti - Allo Stars gli iscritti del corso di laurea di primo livello sono 490, è previsto un numero programmato per un massimo di 180 matricole. A Milano si sommano circa altri 600 iscritti.

Principali insegnamenti - Caratterizzano l'indirizzo teatrale: storia del teatro e dello spettacolo, storia del teatro greco e latino, storia e forme del culto e della ritualità, teatro sociale, cultura classica e forme della rappresentazione, teorie del teatro, istituzioni di regia teatrale, storia della regia teatrale, teoria e tecniche delle arti performative e dello spettacolo, storia del teatro musicale, drammaturgia, antropologia del teatro.

Principali docenti - Anna Maria Cascetta, Sisto Dalla Palma, Claudio Bernardi, Maria Pia Pattoni, Roberta Carpani, Guido De Monticelli, Giulia Innocenti Malini.

Laboratori e altre attività - Sono attivi laboratori di teatro sociale, scrittura drammaturgia, drammaturgia classica, teatro di narrazione e drammaturgia dell'esperienza, dizione e recitazione, realizzazione scenica, laboratorio di voce, canto, movimento; teatro e danza. Al Dipartimento di Scienze della comunicazione e dello spettacolo è connessa anche l'attività dell'Osservatorio sulla Comunicazione, centro di ricerca autonomo dell'Università Cattolica, fondato nel 1975, che organizza corsi di teatro e allestisce spettacoli. All'Università Cattolica di Brescia è affidata la direzione scientifica di Crucifixus - Festival di Primavera, la più importante rassegna italiana di teatro sacro medievale e rinascimentale.

Pubblicazioni - Nasce alla Cattolica la collana *Media, spettacolo e processi culturali* presso la casa editrice Vita e Pensiero. Presso gli stessi tipi viene edita la rivista quadrimestrale di studi *Comunicazioni sociali*, che raccoglie numeri monografici affidati alle singole aree di ricerca.

Direttore - Francesco Casetti; Anna Maria Cascetta è invece la responsabile della sezione teatro.

femminili nel castello dell'inconscio maschile, (Costa & Nolan, 1996) e il manuale *Elementi di Drammaturgia*, (Isu Università Cattolica, 2000), *Il tragico e l'umorismo. Studio sulla drammaturgia di Samuel Beckett* (Le lettere, 2003).

HYSTRIO - Quando e come è nato il vostro corso di laurea in teatro e spettacolo?

CASCETTA - L'indirizzo teatrale della Cattolica è il più antico d'Italia, esprimendo l'eredità del primo insegnamento in questo senso tenuto qui da Mario Apollonio e dai docenti raccolti intorno alla Scuola Superiore di giornalismo e mezzi audiovisivi (attualmente Alta Scuola di comunicazioni sociali che opera nell'ambito della formazione universitaria di eccellenza), fondata sempre da lui nel 1961. Negli anni '70 questo insegnamento trova il suo braccio attivo nel Centro di Ricerca Teatrale e alla fine degli anni '70 - c'ero anch'io - diventa un vero e proprio indirizzo di laurea. Mentre nell'anno accademico 1999/2000 nasce il Dams a Brescia, che successivamente, nel 2001/2002, diviene un corso di laurea di primo livello chiamato Stars (Scienze e Tecnologie delle arti e dello spettacolo), dal 2004 sviluppato, così come è accaduto per i corsi di laurea milanesi, anche in un biennio specialistico.

HY - Come si è evoluto?

C. - Dal punto di vista dell'appetibilità, c'è stato da subito un buon afflusso, mantenuto poi nel tempo, sia a Brescia, sia, e soprattutto, a Milano, con vocazione forte verso il teatro oltre al cinema. Dal punto di vista organizzativo, come dicevo, si sono andati via via definendo vari indirizzi che configurano, per dirla sinteticamente, un'anima storiografica, teorica, tecnica, pratica e gestionale a Milano, un'anima versata verso il teatro sociale e sacro a Brescia.

HY - Qual è la vostra filosofia formativa?

C. - Data anche la solidità della tradizione dei nostri studi teatrali, l'impronta estetica della Cattolica, come fu già quella di Apollonio, è fondata sulla matrice rituale del teatro: ovvero un teatro concepito come luogo di meditazione corale e di interrelazione tra un gruppo

e la parola scenica. In questo senso l'antico e certe espressioni teatrali contemporanee e post-artaudiane si incontrano e ci interessano allo stesso modo.

HY - Qual è il vostro fiore all'occhiello?

C. - Direi che diamo garanzia di un'idea alta ed esigente del teatro. Un teatro non superficiale, non ridotto a puro spettacolo.

HY - E cosa non funziona?

C. - Dobbiamo trovare un'amalgama migliore tra i vari indirizzi e piani di studio.

HY - Quali sbocchi offrite per il futuro?

C. - Tutti quelli possibili per studiosi e operatori dello spettacolo: organizzazione di eventi, *dramaturg*, teatro-terapia, editoria, giornalismo, agenzie pubblicitarie; oltre, naturalmente, agli ambiti della ricerca e dell'insegnamento. Io, valutando un po' l'incremento della richiesta giovanile per questo tipo di studi, credo che siano nuovi saperi utili a leggere il presente e utili anche a fecondare i vecchi oggetti del sapere. Bisogna però fare attenzione a non tradire l'anima umanistica su cui sono sorti originariamente i Dams, ma farla interagire. ■

È di scena la tragedia "alla greca"

Il laboratorio di Drammaturgia antica della Cattolica di Milano è nato per passione e certamente è la passione a farlo procedere a lungimiranti passi. Quella di Elisabetta Matelli, ricercatrice in retorica classica e curatrice delle lezioni e dei progetti del laboratorio, e quella dei ragazzi che, provenienti da varie facoltà - umanistiche e non - dell'ateneo di Largo Gemelli, la seguono dal 2002. Finalità: lo studio filologico dei testi e delle rappresentazioni dell'antica Grecia, che poi si trasforma puntualmente in uno spettacolo, interpretato dai ragazzi con l'ausilio di attori professionisti. «Credo nell'importanza pedagogica di unire un gruppo di giovani con l'intento di una rappresentazione comunitaria - spiega la stessa Elisabetta Matelli -, per dare evidenza al fatto che i drammi antichi sono ancora capaci di entusiasmare, d'interrogare e provocare l'umana esperienza e portare conferma all'idea (troppo spesso dimenticata nelle scuole e nelle Università) che per comprendere appieno un testo teatrale sia necessario superare la lettura puramente "letteraria" per scoprire il sottotesto che fuoriesce solo con la prospettiva di una rappresentazione». Ecco, dunque, che le attività del primo laboratorio si sono concluse nel giugno 2003 con la rappresentazione della *Medea* di Euripide al Teatro dell'Arte di Milano e in seguito in altre sedi; il secondo, condotto in collaborazione con Eleonora Rocconi della Facoltà di Musicologia di Cremona e il Maestro Carmelo Crucitti, sono state indagate le parti corali e musicali dell'*Oreste* di Euripide, per arrivare a un saggio finale che ha proposto una possibile interpretazione delle parti musicali di questa tragedia entro una cornice narrativa. Lo scorso giugno, con la collaborazione del professore Ezio Savino e dell'attore-regista Adriano Iurissevich, è stata poi rappresentata l'intera tragedia *Oreste*, mentre lo scorso dicembre attori professionisti hanno accolto studenti del laboratorio nelle parti corali del *Dyscolos* di Menandro al teatro Filodrammatici di Milano, per le quali sono state utilizzate maschere recuperate da reperti archeologici di Lipari del III secolo a.C. Perché la principale peculiarità di questo piccolo, ambizioso, laboratorio è proprio quella di recuperare alla rappresentazione le fonti originarie, raccolte tra frammenti di manoscritti, iconografia, vasellame, descrizioni fonetiche e musicali e tutto ciò che avvicina all'originale del teatro antico. Un'idea che, in controtendenza con tante scorciatoie attualizzanti, stuzzica quanto meno la curiosità. ■



Al contrario di altri atenei qui rappresentati, quello milanese non è specificamente conosciuto per il teatro, tuttavia, per numero di iscritti, è una delle realtà più attive. Numero che ha fatto tanto più scintille da quando, nel 2004, è nata la laurea specialistica. Tra le peculiarità del corso, il dialogo con i maggiori teatri cittadini, come il Piccolo e la Scala. Ce lo presenta Paolo Bosisio, professore ordinario di Storia del teatro e dello spettacolo e direttore delle strutture per lo spettacolo dal vivo dell'ateneo. Bosisio ha dedicato al teatro tutta la sua vita professionale, accostandolo da differenti angolazioni e conducendo significative e differenziate esperienze pratiche e di ricerca. Tra i suoi ambiti di interesse, spiccano gli studi su Carlo Goldoni e Carlo Gozzi. Ha inoltre pubblicato *Teatro dell'Occidente. Elementi di storia della drammaturgia e dello spettacolo teatrale* (Led 1996) e ha curato il *Dizionario di teatro Zanichelli* (1998), *Il teatro di regia alle soglie del terzo millennio* (Bulzoni, 2001), *Storia della regia teatrale in Italia* (Mondadori, 2003).

HYSTRIO - Come e quando è nato il corso di laurea ad indirizzo spettacolo all'università di Milano?

BOSISIO - Nel 1987 è stato inaugurato l'insegnamento di Storia del teatro e dello spettacolo, affidato al sottoscritto, primo docente di tale disciplina nella storia della nostra facoltà. Iniziali reticenze e sospetti dei docenti delle tradizionali discipline portanti della facoltà (il teatro si sa è sempre stato visto di cattivo occhio dalla cultura ufficiale...) sono state superate proprio dal fatto che a insegnarlo era chiamato un giovane professore che da anni operava in facoltà insegnando letteratura italiana. Il successo della disciplina, attesissima dagli studenti, è stato immediato e molto rilevante.

HY - Come si è evoluto?

B. - Il numero iniziale di iscritti alla disciplina era di qualche centinaio all'anno (mediamente 240-250). Il numero si è costantemente incrementato fino a raggiungere oggi il livello di 600-700 per la disciplina principale, Storia del teatro e dello spettacolo, a cui si sono aggiunte negli anni altre discipline del settore. Il grande sviluppo è coinciso con l'inaugurazione del nuovo modello di corso universitario triennale, entro il quale sono stati creati due specifici percorsi di studi teatrali: uno entro il corso di laurea in Scienze dei beni culturali e uno entro il corso di laurea in Scienze umanistiche per la comunicazione. E la verità oggi è che nella facoltà di Lettere e Filosofia della Statale di Milano il blocco teatrologico è quello più frequentato e più ambito fra tutti. Nello scorso ottobre 2004 abbiamo inaugurato il corso di laurea biennale in Scienze dello spettacolo e della comu-



In queste pagg. alcuni spettacoli degli studenti della facoltà milanese.



Milano2: una facoltà che cresce sul teatro

nicazione multimediale e abbiamo avuto al primo colpo 100 iscritti, tanto da piazzarci secondi fra i vari corsi di specializzazione della nostra Facoltà. Le richieste provengono, oltre che dall'interno, da molte università milanesi e italiane (anche dal vecchio Dams di Bologna!). Per l'anno prossimo abbiamo anche richieste dall'estero.

HY - Qual è la vostra filosofia formativa?

B. - L'impostazione della mia scuola è eminentemente storica, ma ci apriamo a contributi diversi (per esempio sul versante del cinema non mancano simpatie, da me non condivise, per la semiologia).

HY - Qual è il vostro fiore all'occhiello?

B. - Il fatto che accanto a docenti tradizionali impieghiamo alcuni fra i maggiori artisti: a insegnare regia oggi è Cesare Lievi che ha preso il posto di Gianfranco De Bosio; scenografia Leyla Fteita della Scala. Anche i nostri laboratori, tenuti da artisti o specialisti, sono a loro modo abbastanza unici.

HY - Cosa non funziona?

B. - Mancano i fondi, in passato abbiamo sofferto molto dell'ostilità dichiarata e miope del precedente preside professor Conca, filologo bizantino per cui teatro e teatranti sono da considerarsi gentaglia. Un preside del genere può bloc-

care per anni il lavoro di una squadra.

HY - Quali accessi al mondo del lavoro permette questo tipo di studi?

B. - Attraverso i molti stage e i rapporti privilegiati con i grandi teatri che operano a Milano, ma anche con strutture televisive, pubblicitarie, radiofoniche e cinematografiche, apriamo ai nostri giovani notevoli possibilità di accesso al mondo dello spettacolo. ■

Università Statale di Milano

Sede - Storia delle arti, della musica e dello spettacolo, Università Statale di Milano, Via Noto, 6, 20122 Milano, tel. 02 86452346; sito: www.unimi.it

Data di nascita - Laurea triennale 2001, laurea specialistica 2004.

Titolo di studio - Laurea triennale in Scienze dei beni culturali, curriculum Storia e conservazione dei beni teatrali, cinematografici e televisivi; Laurea triennale in Scienze umanistiche per la comunicazione, curriculum Teorie e metodi del linguaggio e della comunicazione per lo spettacolo. Laurea specialistica in Scienze dello spettacolo e della produzione multimediale.

Indirizzi - Teatrale e cinematografico.

Iscritti - Circa 600.

Principali insegnamenti - Storia del teatro e dello spettacolo, storia del teatro contemporaneo, Istituzioni di regia, drammaturgia, direzione delle strutture per lo spettacolo dal vivo, organizzazione ed economia dello spettacolo dal vivo, storia del teatro inglese, francese, russo, tedesco, spagnolo, storia sociale dello spettacolo, storia della critica dello spettacolo, storia della scenografia, iconografia teatrale, estetica dello spettacolo.

Principali docenti - Paolo Bosisio, Alberto Bentoglio, Cesare Lievi, Leila Fteita, Maurizio Porro, Maddalena Mazzocut, Raffaele de Berti, Elena Degrada.

Laboratori e altre attività - Sono attivi laboratori di arti della scena, elementi di gestione e organizzazione dello spettacolo teatrale, didattica e comunicazione del teatro, teorie e tecniche per l'animazione teatrale, luce in scena: teorie e tecniche dell'illuminazione a teatro, arti e tecniche circensi aperti ciascuno a 30 partecipanti, aperta invece a 150 partecipanti è la settimana del teatro curato da Paolo Bosisio a Gargnano. Per quanto riguarda i tirocini, vigono convenzioni con gli enti milanesi quali: Teatro alla Scala, Piccolo Teatro di Milano, Teatro Libero, Teatro Franco Parenti, Teatro del Buratto e con Fondazione Mantova Capitale Europea dello Spettacolo.

Pubblicazioni - *Tess*.

Direttore - Dipartimento di Storia delle arti, della musica e dello spettacolo: Gianfranco Fiaccadori; responsabile sez. spettacolo e corso di laurea specialistica in scienze dello spettacolo: Paolo Bosisio.

Genova: nati dal mondo del teatro

L'insegnamento di spettacolo dell'università di Genova nasce direttamente da una costola del teatro: la passione critica e pratica di Vito Pandolfi, da cui è cresciuta una tradizione di studi che ha sempre tenuto vicino allo studio la prassi. Un settore in grande sviluppo al Dams di Imperia, nato dall'università di Genova nel 2002, è inoltre il teatro sociale e dedicato ai disabili, per il quale la stessa amministrazione comunale si è fatta committente. Ce lo spiega il professor Eugenio Buonaccorsi, docente di Storia del Teatro e dello Spettacolo e presidente del Dams di Imperia, che è stato tra i fondatori del Teatro della Tosse e direttore artistico del Teatro dell'Archivoltò; ha scritto testi teatrali, tra le sue più recenti pubblicazioni ricordiamo: *L'arte della recita e della bottega*, sul teatro dell'Ottocento e *Govi. Storia di un grande attore del teatro italiano*.

HYSTRIO - Quando e come è nato il corso di laurea in spettacolo?

BUONACCORSI - Il primo insegnamento di spettacolo a Genova si deve a Vito Pandolfi, uno studioso e critico che veniva dall'Accademia Silvio d'Amico e che fu anche direttore del Teatro Stabile, dunque già dall'origine la sezione di spettacolo della facoltà di Lettere genovese fu strettamente legata al mondo del teatro praticato. Lui restò a Genova dal '64 al '73 quando morì, dopo di che subentrò io. Allora insegnavamo insieme cinema e teatro, poi, con l'arrivo di Roberto Trovato, le due cattedre furono divise.

HY - Come si è evoluto?

B. - Gli insegnamenti sono cresciuti e si sono articolati in



un indirizzo di laurea di Spettacolo che nel 2002 ha dato origine al Dams, con sede a Imperia. Questo sia perché le richieste erano molte, sia perché era un terreno fertile per creare un'università in stretto rapporto con la città com'è, ottimamente, oggi.

HY - Qual è la vostra filosofia formativa?

B. - Essendo noi un Dams di "seconda generazione" rispetto a quelli che già vantano molti anni di esperienza, cerchiamo di fare tesoro degli errori degli altri, inoltre dobbiamo tenere conto di essere in una città di provincia. Quindi abbiamo cercato di collegare un'anima teorica, di matrice essenzialmente storicistica e critica, a un'anima fortemente pratica che si apre alla città in interazioni continue. Ad esempio un filone che a Imperia è molto sentito è quello del teatro sociale e del teatro per disabili: noi collaboriamo con l'amministrazione, che a sua volta ci sostiene in vari modi, con l'azienda sanitaria e con terapeuti e pedagogisti per fare attività pratiche aperte a tutti. La seconda cosa che ci caratterizza è la massima «si impara facendo», perciò abbiamo organizzato ciascun corso tenendo conto sia della teoria che della pratica.

HY - Qual è il vostro fiore all'occhiello?

B. - Credo sia proprio questa flessibilità verso la prassi che fa sì che non si considerino i laboratori come un doposcuola ma come un'immediata applicazione di

Dams di Genova

Sede - Università di Genova, Facoltà di lettere e filosofia, Dams, Via Nizza, 8, 18100 Imperia, tel. 0183.666568; sito: www.imperia.unige.it.

Data di nascita - Il corso di laurea Dams nasce a Imperia nel 2002, dalle radici dell'insegnamento iniziato a Genova nel '64 da Vito Pandolfi.

Titolo di studio - Diploma di laurea triennale in discipline dell'arte, musica e spettacolo, laurea specialistica in Scienze dello spettacolo.

Indirizzi - Teatro e cinema in un unico curriculum.

Iscritti - Nasce a numero chiuso (120 iscrizioni), ora si è spontaneamente assestato sui 130 nuovi iscritti annui, per un n. complessivo di 350 studenti.

Principali insegnamenti - Storia del teatro e dello spettacolo, tecnica scenografica e illuminotecnica, animazione teatrale (anche con sezioni teatro ragazzi e teatro per disabili), poetiche teatrali, drammaturgia, teatro e nuove tecnologie, scenografia, istituzioni di regia, danza.

Principali docenti - Eugenio Buonaccorsi, Roberto Trovato, Giuseppe Fiorato, Cristina Valenti, Annamaria Monteverdi, Elvira Bonfanti.

Laboratori e altre attività - Ogni insegnamento prevede anche attività pratica.

Presidente - Eugenio Buonaccorsi.

quanto si è appreso.

HY - E cosa non funziona?

B. - Dobbiamo ancora realizzare quella che era l'idea di partenza sottesa a questa sede di Imperia, ovvero quella di un Dams residenziale, con possibilità di alloggio per studenti e professori. È stata realizzata una foresteria

per i professori, ma non per gli studenti che comunque vengono qui da tutta la Liguria e dal basso Piemonte. Anche se ora l'amministrazione si sta muovendo.

HY - Quali sbocchi offrite per il futuro?

B. - Tutti i posti che stanno a monte della realizzazione sulla scena di uno spettacolo. L'organizzazione, l'ufficio stampa, l'ideazione, ecc. In questo senso abbiamo attivato rapporti di stage con tutti i teatri genovesi (Teatro della Tosse, Teatro Cargo, Teatro della Corte). Ma naturalmente un laureato Dams può anche lavorare come operatore culturale nelle amministrazioni comunali e, visto il peso che diamo a questo indirizzo, nel teatro d'animazione e di recupero per i disabili. ■

Lo stemma dell'Università di Genova e, in basso, un'incisione della sede della facoltà.



Firenze e Prato: la storia e la prassi

Un insegnamento di grande tradizione, quello fiorentino, che ha mantenuto la vocazione storico critica inaugurata da Ludovico Zorzi. E mentre Firenze mantiene alta la bandiera degli studi tra '500 e '600, è nato a Prato un nuovo corso di laurea per la progettazione e la produzione di eventi spettacolari. Così la scelta si amplia tra teoria e prassi. Ne parla Siro Ferrone, docente di Storia del teatro e dello spettacolo e studioso di primo piano della Commedia dell'Arte. Ferrone ha all'attivo la promozione di ricerche nel settore citato e la pubblicazione di fonti e materiali. Fra i suoi libri, *Attori, mercanti, corsari: la commedia dell'arte in Europa tra Cinque e Seicento* (Einaudi, 1993), *Carlo Goldoni. Vita, opere, critica, messinscena* (Sansoni, 2001); ha curato l'edizione Marsilio de *Gli Innamorati* di Carlo Goldoni (2002).

HYSTRIO - *Quando e come è nato il vostro corso di laurea in spettacolo?*

FERRONE - Alla fine degli anni '60 fu incaricato dell'insegnamento di Storia del teatro Ludovico Zorzi che veniva dall'università di Torino. Alla sua morte sono subentrato io, mentre a Magistero lo stesso insegnamento veniva attivato da Cesare Molinari. Alla fine degli anni '80 Magistero e Lettere diedero origine a un unico Dipartimento di storia delle arti e dello spettacolo, mentre nel '90 è nato anche il nostro dottorato di ricerca. Intanto l'organico era cresciuto e consentiva maggiori articolazioni. Nel 2001 è poi nato proprio il corso Dams a Firenze e il corso Pro.ge.a.s. (Progettazione e gestione di eventi e imprese dell'arte e dello spettacolo) a Prato, che dopo un triennio si sono sviluppati anche in due lauree specialistiche. Dal punto di vista degli studenti c'è stato fin dalla sua origine, un forte richiamo verso questo settore di studi.

HY - *E poi come si è evoluto?*

F. - Lo sviluppo di nuovi percorsi all'interno di Lettere ha ovviamente un po' smorzato le iscrizioni ai corsi di laurea in spettacolo. Mi riferisco ad esempio alla laurea in Scienze delle comunicazioni, e di recente anche cinema ha superato numericamente teatro che fino a due anni fa aveva mantenuto il primato, ma credo che questo rispecchi dei cambiamenti che vanno al di là dall'università. Il corso di laurea di Prato, invece, se non avesse il numero chiuso a 120 iscrizioni annue, avrebbe molte richieste, questo forse perché è più pragmatico e vicino al mondo del lavoro. C'è inoltre un forte calo dalla laurea triennale alla specialistica: molti si fermano al primo gradino.

HY - *Qual è la vostra filosofia formativa?*

F. - Il Dams è un'educazione al mondo dello spettacolo di tipo storico-culturale, basata molto sulla storia e soprattutto su quella dei secoli alti, con particolare attenzione al '500 e '600, meno sul contemporaneo. Il Progeas di Prato è invece un percorso di studi che presta immediata attenzione al mondo del lavoro, con tendenza alla contaminazione con discipline più empiriche di tipo giuridico ed economico. Si basa cioè più sull'uso dei contenuti dello spettacolo che sui contenuti stessi.

HY - *Qual è il vostro fiore all'occhiello?*

F. - Per Firenze direi il gruppo docenti, composto, quello di teatro, di sei persone perfettamente integrate per coprire tutti gli aspetti della formazione, nonché il dottorato, molto qualificato. Si pensi che sei nostri dottori di ricerca lavorano oggi all'università e altri occupano posti di rilievo. Per Prato la sua flessibilità e l'elevata professionalizzazione.

HY - *E cosa non funziona?*

F. - Prato è nuova, dunque anche molto funzionale logisticamente, per quanto potrebbe avere degli aggiustamenti di rotta formativa, Firenze invece ha carenze negli spazi e nelle risorse umane amministrative, ma forse ho individuato per il prossimo futuro una nuova sede per il Dipartimento in cui ci sarebbe anche un teatro per le nostre attività.

HY - *Quali sono poi gli sbocchi lavorativi?*

F. - Prato ha la sua vocazione già scritta nel nome del corso, Firenze è più generalista ma più radicata nella tradizione umanistica, per gli studenti di quest'ultima il futuro dipenderà anche da quanto l'Italia vorrà puntare sulle arti e sullo spettacolo. Durante il percorso di studi noi comunque già diamo accesso a tirocini nei maggiori enti teatrali regionali (cito per esempio La Pergola e Il Metastasio) e nazionali, con la speranza che poi proseguano in vere attività lavorative nei settori della critica, dell'ufficio stampa e dell'organizzazione culturale. ■

Dams di Firenze e Progeas di Prato

Sede - Storia delle arti e dello spettacolo, Via della Pergola, 48/56, 50121 Firenze, tel. 055.240294; sito: www.disas.unifi.it. Progettazione e Gestione di eventi e imprese dell'arte e dello spettacolo, Piazza Ciardi, 25, 59100, Prato, tel. 0574.6024; sito: www.prato.unifi.it

Data di nascita - Il Dams di Firenze nasce nel 2001 come il Pro.ge.a.s. (Progettazione e gestione di eventi e imprese dell'arte e dello spettacolo) di Prato, il primo mette radici nell'insegnamento inaugurato da Ludovico Zorzi alla fine degli anni '60.

Titolo di studio - Laurea di primo livello in Discipline dell'arte, musica e spettacolo (corso triennale a Firenze), laurea di primo livello in Progettazione e Gestione di eventi e imprese dell'arte e dello spettacolo (triennale a Prato), sviluppate rispettivamente nelle lauree specialistiche Storia, critica e produzione dello spettacolo e Produzione spettacolo, musica, arte e arte tessile.

Indirizzi - Dams triennale: arti, cinema, musica e teatro, specialistica: teatro e cinema. Progeas specialistica: teatro, cinema e televisione, arte, arte tessile, antropologia e etnomusicologia.

Iscritti - Prato complessivamente 400, con numero chiuso di 120 matricole annue, Firenze 600 complessivi.

Principali insegnamenti - Firenze: letteratura teatrale italiana, storia del teatro francese, storia del teatro inglese, antropologia culturale, storia del teatro e dello spettacolo, metodologia e critica dello spettacolo, teoria e storia della scenografia, iconografia teatrale, istituzioni di regia, storia delle teorie teatrali, drammaturgia; Prato affianca a queste discipline economia e gestione dello spettacolo, diritto pubblico per le arti e lo spettacolo, telematica dello spettacolo.

Principali docenti - Siro Ferrone, Cesare Molinari, Sara Mamone, Renzo Guardanti, Stefano Mazzoni, Teresa Megale, Cristiano Ciappei.

Laboratori e altre attività - Seminari di critica teatrale in tutte e due le sedi, a Prato laboratorio di produzione, che nel 2004 ha realizzato *Il re bello* di Roberto De Simone, su libretto di Siro Ferrone.

Pubblicazioni - *Drammaturgia* rivista on line, annali dipartimento Dams.

Presidente - Franco Piperno a Firenze, Siro Ferrone a Prato.

Venezia



Sede - Università di lettere e filosofia Ca' Foscari, Corso di laurea in Tecniche artistiche e dello spettacolo (Tars), ex Scuola Palladio, Giudecca 373/f, 30123 Venezia, tel. 041.2346411; e-mail: palladio@unive.it; sito: www.venus.unive.it/palladio. Dipartimento di Storia delle Arti e Conservazione dei Beni Artistici "Giuseppe Mazzariol", Palazzo Querini, Dorsoduro 2691, 30123 Venezia, tel. 041.2346211.

Data di nascita - Il corso di laurea triennale è attivo dal 2002/2003. Precedentemente (a.a.1998/1999) era istituito l'affine diploma universitario come laurea breve all'interno del corso di laurea in Conservazione dei Beni Culturali. Sempre nel 2002/2003 ha avuto avvio il corso di laurea specialistica. Da quest'anno è stato inoltre attivato, afferente alla Facoltà di Lingue, il Corso di laurea Lasc (Lingue, Arti, Storia, Civiltà) a numero chiuso, a indirizzo artistico storico moderno in lingua.

Titolo di studio - Diploma di laurea in Tecniche artistiche e dello spettacolo (triennale), Diploma di laurea in Scienze dello spettacolo e della produzione multimediale (specialistica).

Indirizzi - Laurea triennale: discipline musicologiche, discipline delle arti e dello spettacolo, discipline scientifiche e applicate. Laurea specialistica: discipline dello

spettacolo e multimediali, discipline musicali, semiotica e scienze della comunicazione.

Iscritti - Complessivamente (triennale e specialistica) 440. Non c'è numero chiuso.

Principali insegnamenti - Critica teatrale, elementi di storia dei generi teatrali popolari, elementi di storia della danza e del mimo, storia dello spettacolo medievale e rinascimentale, storia del teatro e dello spettacolo, drammaturgia e storia della drammaturgia, esegesi biblica del teatro religioso, storia della regia teatrale.

Iuav: architetti del teatro

Esse pareva cosa semplice orientarsi tra i vari corsi di laurea di spettacolo sorti in seno alle facoltà di Lettere, Scienze della Formazione, Lingue straniere e Beni culturali, fa certo caso a sé la facoltà di Architettura di Venezia che, nella sua nuova sezione di Design e Arti, ha intrapreso una strada particolare di avvicinamento allo spettacolo che, grazie alla docenza di alcuni grandi artisti internazionali, promette un futuro non solo nella preparazione dell'evento teatrale ma anche nella sua creazione. Il corso prevede sia una laurea triennale in Arti visive e dello spettacolo, aperto ai diplomati della scuola secondaria superiore, che fornisce una preparazione di base, sia una laurea specialistica in Scienze e tecniche del teatro. Quest'ultima, diretta da Walter Le Moli, offre un percorso formativo destinato alla preparazione sia di registi e scenografi teatrali, sia di operatori specializzati nei campi della drammaturgia, della direzione di palcoscenico e del coordinamento organizzativo teatrale. Il corso di laurea è a numero chiuso (massimo 50 studenti per anno, mentre per il triennio sono 120) e a tempo pieno. Gli insegnamenti sono articolati in laboratori sperimentali (di regia, di scenografia e di informatica) e in corsi teorico-critici frontali, con attenzione nuova verso i campi dell'economia e del diritto, della sociologia e dell'antropologia, della psicologia e della semiotica, dell'estetica e delle storie e filosofie delle arti. Tra i docenti segnaliamo almeno Mauro Avogadro, Valerio Binasco, Francesco Bonami, Romeo Castellucci, Luigi Dall'Aglio, Daniele Del Giudice, Oberdan Forlenza, Franco La Cecla, Walter Le Moli, Margherita Palli, Dominique Pitoiset, Luca Ronconi. Info: 041.257 1323; e-mail: design.arti@iuav.it; sito: www.iuav.it.

L'ingresso dell'Università Ca' Foscari e lo stemma della facoltà veneziana.



Principali docenti - Carmelo Alberti, Antonio Attisani, Maria Ida Biggi, David Bryant, Fabrizio Borin, Adriana Guarniri, Giovanni Morelli, Paolo Puppa.

Laboratori e altre attività - l'Ateneo ha attivato stage e tirocini adeguati alle attività formative richieste dal corso di studi, con pertinenze di riferimento ai corrispondenti profili professionali, anche personalizzati.

Direttore - Presidente del corso di laurea in Tecniche artistiche e dello spettacolo: Carmelo Alberti; direttore del dipartimento: Paolo Puppa.

Trieste

Sede - Università di Trieste, Facoltà di lettere e filosofia, Dipartimento di italianistica-linguistica-comunicazione-spettacolo, via del Lazzaretto Vecchio, 8, 34100 Trieste, tel. 040.5587111; e-mail: dams@units.it; sito: www.univ.trieste.it

Data di nascita - La laurea triennale è nata nel 2002/2003, mentre è stata inaugurata quest'anno la laurea specialistica.

Titolo di studio - Diploma di laurea (triennale e laurea specialistica) in Discipline dello spettacolo.

Indirizzi - Teatro, moda, cinema.

Iscritti - Iscritti complessivi 220, non c'è numero chiuso.

Principali insegnamenti - Storia del teatro, drammaturgia, istituzioni di regia, teatro d'animazione, organizzazione ed economia dello spettacolo, teoria e storia della scenografia, tecniche della recitazione, filmologia, teorie e tecniche del linguaggio radiotelevisivo, storia e tecnica della fotografia, storia del costume e della moda, progettazione e realizzazione della moda.

Principali docenti - Silvana Monti, Paolo Quazzolo, Roberto Nepoti, Antonio Calenda, Ulderico Manani.

Laboratori e altre attività - Laboratori di teatro, di cinema, di moda. Sono inoltre attive convenzioni didattiche con la Fondazione Teatro Lirico Giuseppe Verdi, Teatro Stabile del Friuli-Venezia Giulia, La Contrada-Teatro Stabile di Trieste, Rai-Sede del Friuli-Venezia Giulia, Cinemazero, Maremetraggio, Cappella Underground.

Presidente - Direttore di dipartimento: Rienzo Pellegrini; presidente Corso di laurea in discipline dello spettacolo: Silvana Monti; coordinatore del corso: Paolo Quazzolo.

tica dello spettacolo (mutuato da Scienze della formazione), filmologia, cinematografia documentaria, storia della musica moderna e contemporanea, teorie e tecniche del linguaggio cinematografico/teorie e tecniche del linguaggio radiotelevisivo.

Principali docenti - Anna Laura Bellina, Mario Brenta, Gian Piero Brunetta, Cristina Grazioli, C. Alberto Minici-Zotti, Giorgio Tinazzi, Elena Randi, Rosa Maria Salvatore, Fernando Trebbi.

Laboratori e altre attività - Storia delle maschere, arte attorica, etnomusicologia.

Pubblicazioni - *Quaderni Dams* editi da Esedra.

Direttore - Dipartimento e sez. spettacolo: Giorgio Tinazzi.

Arezzo

Sede - Università di Siena, Facoltà di Lettere II (sede di Arezzo), Corso di laurea in musica e spettacolo, Viale Cittadini 55, Il Pionta, Arezzo; e-mail: caretti@unisi.it; sito: www.unisi.it/letterearezzo/musicaspettacolo.

Data di nascita - Laurea di primo livello nel 2000, laurea specialistica nel 2003.

Titolo di studio - Diploma di laurea triennale in Musica e spettacolo; diploma di laurea specialistica in Lingua e cultura italiana, curriculum in Letteratura e spettacolo.

Indirizzi - Teatro e spettacolo, musica, cinema e fotografia.

Iscritti - 150 circa, non sussiste numero chiuso.

Principali insegnamenti - Storia del teatro e dello spettacolo, storia della danza e del mimo, teoria e storia della scenografia, storia del teatro francese, informatica multimediale per le discipline dello spettacolo, teatro e regia televisiva, storia del costume di scena, scenografia, storia della fotografia di spettacolo.

Principali docenti - Laura Caretti, Vito Di Bernardi, Andrea Martini, Andrea Chegai, Paola Bertolone, Ferdinando Abbri.

Laboratori e altre attività - Laboratorio teatrale (centro stabile di ricerca). Laboratori annuali con operatori dello spettacolo di danza, cinema, montaggio, musica elettronica, musica jazz, etnomusicologia etc. Stage esterni convenzionati con: ArezzoWave, Ente Lirico (Arezzo), Maggiodanza (Firenze), Fondazione Toscana Spettacolo (Firenze), Festival delle Nazioni (Città di Castello), Festival di Spoleto, Biennale Cinema (Venezia).

Pubblicazioni - Il Corso di Studi si avvale della collaborazione stabile con la Scuola Europea di Studi Comparati *Synapsis* (Pontignano, Università di Siena-Bertinoro, Università di Bologna), che pubblica annualmente i *Quaderni di Synapsis*.

Direttore - Laura Caretti.

Padova

Sede - Università degli Studi di Padova, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di laurea in Discipline dell'arte musica e spettacolo, Palazzo Maldura, Via Beato Pellegrino 1, 35137 Padova, tel. 049.8274906; e-mail: spettacolo@unipd.it; sito: www.maldura.unipd.it/ddlcs.

Data di nascita - Anno accademico 2001/2002 laurea triennale, a.a. 2004/2005 laurea specialistica. L'insegnamento di teatro mette però radici negli anni '60, con Giovanni Calendoli presso la facoltà di Lettere. A metà degli anni '70 è poi sopraggiunto Umberto Artioli.

Titolo di studio - Diploma di laurea Dams, laurea specialistica in Scienze dello spettacolo e della produzione multimediale.

Indirizzi - Arte, musica, spettacolo.

Iscritti - Complessivi 1200.

Principali insegnamenti - Storia e critica del cinema, storia del teatro e dello spettacolo, storia della drammaturgia, storia e tecnica della fotografia, metodologia e cri-

Gli altri, in breve

Ferrara - L'insegnamento di teatro è stato inaugurato a Ferrara nel 1987 da Daniele Seragnoli. Dopo la riforma è stato attivato un corso di laurea specifico in spettacolo e nell'anno accademico 2004/05 ha preso il via anche la laurea specialistica in Arti performative e comunicazione multimediale, divisa nei curricula Spettacolo, musica, arte e comunicazione e Project manager dei media audiovisivi digitali. L'idea è quella di formare in maniera specifica sia studiosi dello spettacolo che andranno poi a coprire i ruoli di ideazione, stampa e critica, sia organizzatori, che abbiano competenze nei settori giuridici e economici. Info: tel. 0532.293416; sito: www.unife.it.

Pisa - La cattedra fu istituita alla fine degli anni '60 presso il corso di Lettere e poi in quello di Lingue. Attualmente è attivo un corso di laurea in Cinema, musica e teatro, di cui è responsabile il professore Lorenzo Cuccu. Il corso è articolato in tre curricula differenziati che comunque prevedono un gruppo di attività formative comuni: cinema e immagine elettronica, musica, teatro come drammaturgia e come spettacolo. La didattica è rappresentata da corsi (articolabili in moduli annuali, semestrali, trimestrali), da seminari, da laboratori e da stage e attività di tirocinio che consentono di avviare i contatti lavorativi. Oltre al triennio, funziona una laurea specialistica. Info: tel. 050.587243; sito: www.lettereold.hummet.unipi.it.

Macerata - Presso la sede di Osimo (An) è attivo il corso di laurea in Mestieri della musica e dello spettacolo (Management degli spettacoli musicali). Il corso fornisce, oltre a una formazione giuridica ed economica di base, anche conoscenze della cultura musicale e letteraria italiana ed europea e competenze per l'organizzazione e la gestione operativa di eventi e manifestazioni nell'ambito musicale e teatrale. Principali sbocchi professionali: attività professionali in qualità di agenti e consulenti artistici nei settori della musica e dello spettacolo; funzioni di organizzazione e gestione degli eventi nell'ambito di istituzioni pubbliche o private che curano spettacoli teatrali e musicali. Biennio specialistico: Comunicazione linguistica e teatrale. Info: tel. 0733.2581; sito: www.unimc.it.

Lecce - Presso la facoltà di Beni culturali, è possibile frequentare il Corso di laurea in scienze e tecnologie delle arti figurative, della musica, dello spettacolo e della moda (Stamps). Il nuovo indirizzo di studi propone un curriculum che intende fornire non solo una preparazione di base e una adeguata conoscenza degli strumenti critici per quanto attiene le conoscenze storiche, ma anche e soprattutto una formazione in grado di fare acquisire conoscenze specifiche dei procedimenti tecnico-pratici sia attraverso attività di laboratorio e tirocini, sia attraverso i contatti diretti con le più aggiornate esperienze produttive. Il corso, infatti, si propone di formare nuove figure professionali, ad esempio quella dell'operatore della produzione teatrale e

cinematografica, o dell'esperto nel campo della moda, o ancora del critico e studioso di cinema, o anche dell'esperto in tecnologie multimediali. I laureati possono inoltre accedere al biennio specialistico in Comunicazione linguistica e teatrale. Info: tel. 0832.291111; sito: www.unile.it.

Arcavacata di Rende (Cosenza) - Il corso di laurea Dams della Calabria ha anticipato la grande diffusione di questo tipo di studi, inaugurando nel 1995 l'inizio del boom. Da subito si è presentato con una grande varietà di insegnamenti: oltre a storia del teatro e dello spettacolo, metodologia e critica dello spettacolo, istituzioni di regia, drammaturgia, iconografia teatrale, organizzazione ed economia dello spettacolo e storia delle teorie teatrali. La tradizione affonda, infatti, alla metà degli anni '70, quando fu attivato il primo insegnamento di storia del teatro. È attualmente, sotto la direzione *ad interim* del professore Franco Crespini, il maggior bacino del sud Italia. Info: tel. 0984.494547; sito: www.unical.it.

Inoltre...

Si può studiare teatro nelle altre facoltà di Lettere di **Roma** (www.uniroma2.it), a **Napoli** alla Federico II (www.unina.it) e all'Orientale (www.ivo.it), dove è ordinario Claudio Vicentini ed è attivo il corso di laurea specialistica in Produzione multimediale, artistica e dello spettacolo; a **Salerno** (www.unisa.it) che ha attivato alla fine degli anni '60 l'insegnamento di teatro sotto la docenza di Achille Mango e Rino Mele, a **Palermo** (www.unipa.it) dove funziona il corso di laurea in Scienze e tecnologie dell'arte, dello spettacolo e della moda e la specialistica in Scienze dello spettacolo e della produzione multimediale; a **L'Aquila** (www.univaq.it) dove, sotto all'ordinariato iniziato dagli anni '80 da Ferdinando Taviani, è possibile seguire sia il corso di laurea triennale in Storia, scienze e pratiche della musica e dello spettacolo sia quello di laurea specialistica in Studi teatrali; a **Bergamo** (www.unibg.it) presso la facoltà di Lingue e letterature straniere, a **Bari** (www.uniba.it) dove il professore Giovanni Attolini attivò la cattedra di spettacolo dal 1974, a **Cagliari** (www.unica.it) che fu la sede di Mario Baratto dal 1966 e che ospitò tra gli altri Guido Davico Bonino e Gigi Livio, e ancora a **Parma** (www.unipr.it), sede originaria di Cesare Molinari e ora di Luigi Allegri, a **Catania** (www.unict.it), a **Trento** (www.unitn.it), a **Cassino** (www.unicas.it), a **Pavia** (www.unipv.it), dove il corso di laurea o specialistica in spettacolo è in via di realizzazione. ■

Pierre Clementi in *Partner*, regia di Bernardo Bertolucci (foto tratta da: Enzo Ungari, *Scene madri di Bernardo Bertolucci*, Milano, Ubilibri, 1982).



pratiche pedagogiche

Insegnare a comporre teatro

di Renata Molinari

Insegnare drammaturgia in una scuola d'arte drammatica comporta una costante, reciproca domanda fra allievo e docente sul teatro che si vuole fare e proporre: a quale teatro si formano gli allievi, quali gli strumenti necessari per conoscerlo, capirlo e realizzarlo. Una volta accettata la realtà di una scena evidentemente plurale, non solo nello scorrere del tempo, ma nella complessità del presente, la drammaturgia si presenta come terreno di indagine privilegiata delle diverse modalità e possibilità della rappresentazione, ma anche e soprattutto come messa a fuoco attiva degli strumenti per individuare e comporre i nuclei elementari di azione (e relazione) che fondano teatro, e lo rendono riconoscibile al di là delle poetiche e delle teorie, delle diverse circostanze e condizioni di fruizione. È difficile per me parlare di drammaturgia e pedagogia, al di fuori di una relazione operosa in cui il teatro è allo stesso tempo luogo della formazione e obiettivo della stessa. In questa relazione operosa che è sempre simulazione di opera o gioco drammatico, più che esercizio di scrittura, e trasformazione di trame più che racconto di generi, la posta non è solo la trasmissione di una competenza specifica; è più un contagio di domande che una consegna di risposte. Inevitabilmente opere, biografie e teorie si intrecciano in questo percorso. Così non posso negare e negarmi lo stupore di un approdo drammaturgico - e di insegnamento della drammaturgia - per chi, come me, è cresciuto teatralmente negli anni Settanta, quando, per un'intera generazione dire (e fare teatro) significava pensare al corpo, alla sua memoria arcaica e individuale, ai suoi riflessi nella società che lo accoglieva e generava. Testimonianza e trasformazione erano i fondamenti allora di una "drammaturgia esposta", che non osava ancora riconoscersi e darsi regole di genere, attrezzarsi con tecniche di composizione e strutture oggettivamente lavorabili, ma già sapeva disegnare la precisa rete di relazioni che rende mobile e attivo il "sistema delle presenze" nella scena che vogliamo. Da quella prima "esposizione" è emersa e continua ad emergere, ad ogni interrogazione d'opera e di autore, prima la scrittura, scrittura scenica, scrittura di azioni, poi la parola; prima i motori d'azione, poi il racconto. Come organizzare su queste traiettorie gli studi necessari a svelarle e a renderle efficaci? All'inizio è il racconto del teatro: storia, di generi, di autori, testi e condizioni dello spettacolo. Poi l'educazione al fare, disciplina d'arte e di relazioni, condizioni del mestiere; su tutto la ricerca delle domande necessarie e pertinenti e la tenace messa a punto di strumenti per dare "risposte in azione" a tali domande. Così la drammaturgia, come il suo insegnamento, si definisce sempre più nel-

L'esercizio della drammaturgia rafforza la consapevolezza del teatro, non del teatro in generale, ma del teatro che vogliamo

l'analisi, nell'esercizio del testo, ma soprattutto nell'individuazione nella ricerca delle relazioni che lo mettono in movimento, dei meccanismi e dei processi che ne segnano l'efficacia. Alla base è una pratica: mi piace continuare a definirla "drammaturgia dell'esperienza". Come organizzare in una forma drammaturgicamente coerente le informazioni, il surplus di sapere che si sviluppa in

ogni lavoro teatrale, nel tempo delle prove, nel training quotidiano, nell'evidenza della scena. Il sistema delle presenze è la visione che sottende questa pratica: drammaturgia in progresso, che si basa e cerca di rendere visibili i fili fra esperienza e opera, presente di spettatore e percorso di autore. Scrittura cercata e indagata, nella sua accezione di "scrittura seconda", a sottolineare la dominante della composizione sul miraggio dell'invenzione. Più semplicemente: per me insegnare drammaturgia è la maniera di ripercorrere nel lavoro di gruppi sempre nuovi e spiazzanti, un'esperienza di trasformazione vissuta dentro il teatro, alla ricerca di una scena coerente per ogni presente in divenire. Indagare i legami fra produzione drammaturgia e crisi della società, trasformazione delle storie e riscritture di vite, come suggerisce Heiner Müller. Immagini, immagini in movimento per definire un laboratorio di drammaturgia, tappa fondamentale nel mio percorso verso la pedagogia. Nella oscillazione fra autore e *dramaturg* il laboratorio di "scrittura seconda" prende le mosse dalla drammaturgia d'attore. Un laboratorio di drammaturgia per attori, meglio con attori, o più semplicemente per agire teatro, comporre - scrittura e azioni - nella forma teatro. Presupposto del laboratorio e domanda di fondo che percorre l'esperienza è il rapporto fra lavoro d'attore e scrittura drammaturgia. Scrivo lavoro d'attore ma penso al suo sapere, una particolare qualità del pensiero teatrale che procede per azioni e per azioni sviluppa condivisione e consapevolezza. Racconti d'attore, racconti del proprio fare e punti d'azione, a partire da un testo narrativo o drammatico per sviluppare un immaginario coerente e condivisibile, un'immaginazione attiva e coerente dentro una struttura formale che renda possibile il racconto per azioni. Si tratta di un percorso pedagogico e di ricerca formale basato sullo scambio di saperi e sull'individuazione di nuclei di ricerca che accomunano drammaturgia d'attore e scrittura scenica. Una sorta di autopedagogia nella quale «quel particolare atto di conoscenza» che è la forma (come ci insegna Grotowski) consente di disciplinare i contributi e renderli attivi dentro un processo compositivo. Ecco, composizione è il termine che più in questo momento mi sembra provocare la riflessione e la pratica pedagogica all'interno del processo di formazione teatrale. Non so se si possa insegnare drammaturgia, a essere drammaturghi, ma sono convinta che l'esercizio della drammaturgia rafforza la consapevolezza del teatro; non del teatro in generale, ma del teatro che vogliamo. ■

RENATA MOLINARI insegna Drammaturgia alla Civica Accademia di arte drammatica "Paolo Grassi" di Milano ed è stata docente all'Università Cattolica di Milano.



scomparso a 69 anni



CORRADO PANI attore irrequieto dai molti incontri

di Domenico Rigotti

Adesso che ci ha lasciato, quando forse avrebbe avuto ancora molto da donare allo spettatore, torna alla mente quel suo viso da bel tenebroso che negli anni Sessanta, protagonista di un'importante serie di sceneggiati televisivi, aveva conquistato il pubblico femminile. Torna alla mente quella sua voce non così preziosa, certo, come quella di Salvo Randone e però personalissima, morbida e aspra al tempo stesso. Capace di ammaliarci, come quando, appena l'anno scorso, affrontò nelle arene estive per poche sere lo shakespeariano *Il mercante di Venezia* (fu la sua penultima interpretazione, e già il male lo stava divorando) e ci regalò uno Shylock di segno interessantissimo, che usciva dalla tradizione. Tormentato e al tempo stesso pieno di una sua dignità umana, che conservava all'angolo della bocca una sua piega amara come il segno di una sottile malinconia, che dovette accompagnarlo negli ultimi tempi della sua vita intensa e movimentata di attore. Appassionato e grande, anche se non arrivò, e per fortuna sua e nostra, a esser vero divo. Il suo talento, del resto, l'aveva sempre, o perlomeno spesso, rivelato soprattutto dentro personaggi apparentemente ripiegati su stessi, complicati e difficili, in possesso di molte verità. Non veniva da una famiglia di teatranti, Corrado Pani, il quale benché romano di nascita (classe 1936) aveva nelle vene il sangue generoso e schietto di un popolo antico come i suoi "nuraghe": quello sardo. Ma il suo battesimo artistico arriva improvviso e in modo curioso: l'allora famoso Padre Rotondi, suo insegnante, lo porta alla Radio Vaticana dove gli fanno interpretare il ruolo di Gesù bambino. Il suo primo lavoro alla Rai è invece *Vita col padre e con la madre* con la regia di Guglielmo Morandi che pochi anni dopo passerà sempre con lui anche sul video. Dopo un anno all'estero per

diporto, nel '55, la prima "cosa seria". Debutta in teatro in *Tè e simpatia* di Anderson, accanto la Villi, Tieri e Ronconi, per la regia di Squarzina, il suo primo maestro. La sera del debutto ha il primo importante incontro per la sua formazione d'attore: quello con Luchino Visconti venuto per offrirgli una scrittura. Come attor giovane si discosta alquanto dal manierismo con cui il ruolo era stato fino ad allora inteso, e, così forte e muscoloso, si avvicina per tipo ai personaggi alla Marlon Brando. Visconti se ne compiace e sotto la sua regia Pani nel '57, ventunenne, interpreta (e conquista in un lampo il pubblico) il personaggio del giovane Rodolfo in *Uno sguardo dal ponte* di Arthur Miller (un destino che la sua morte sia avvenuta a distanza di pochi giorni dall'autore che gli portò grande fortuna). Sempre col grande regista lombardo sarà poi ne *L'Impresario delle Smirne* di Goldoni. Presto per lui arriverà anche la popolarità più vasta che regala il piccolo schermo. Appare ne *L'isola del tesoro*, *Il mulino del Po*, *Il caso Mauritius*. Soprattutto gli porta la fama, e il fanatismo delle teenager, il personaggio del giovane e tormentato Dmitrij nel dostoevskiano *I fratelli Karamazov*, al quale quasi vent'anni dopo ritornerà a teatro diretto da Luca Ronconi ma nel ruolo dell'anziano padre Fedor. Sul versante privato, fu quello il momento della sua breve ma intensa *love story* con Mina, conosciuta negli studi Rai romani. *Liaison* che in anni di ancora ipocriti perbenismi susciterà scandalo a causa di un precedente matrimonio dell'attore e da cui nascerà il figlio Massimiliano. Nel frattempo per il *play boy* Corrado Pani, che a lungo sognò di poter portare sulla scena *Il grande Gatsby* di Fitzgerald (fu uno dei suoi rimpianti), si moltiplicano anche le apparizioni sul grande schermo (Visconti fra gli altri gli offrirà una piccola parte in *Rocco e i suoi fratelli* e una grande successo popolare otterrà, ma più avanti nel 1965, nella parte dell'amante indigeno nel filmetto che non farà storia *Bora Bora*). Dopo essere stato con Visconti entrerà al Piccolo Teatro di Milano per recitare con Strehler nel *Gioco dei potenti* di Shakespeare e poi a ancora ne *Le baruffe chiozzotte* di Goldoni dove si cala nel chioggiotto dei pescatori perché gli era facile apprendere i dialetti. Dopo la parentesi milanese sarà con lo Stabile di Torino interpretando, sempre con immedesimazione critica e appena un margine di emotività, come gli aveva insegnato Visconti, *Come vi piace*, *Il mercante di Venezia* (ma nel personaggio questa prima volta del giovane Bassanio) di Shakespeare, *Il gabbiano* di Cechov e *Peer Gynt* di Ibsen per la regia di Trionfo, con il quale già aveva preso parte nel '70, a Genova, al *Puntilla e il suo servo Matti* di Brecht. Quando lascia lo Stabile torinese il suo curriculum pur densissimo è destinato ad ampliarsi ulteriormente. La sua avventura artistica lo porta verso altri e interessanti incontri: con De Bosio è in *Venezia salvata* di Otway, con Enriquez in *Il Vangelo secondo Borges*, con Zanussi in *Giulio Cesare*. Sarà con Ottavia Piccolo in *L'avventuriero e la cantante* di Hofmannsthal e accanto alla Malfatti in *Chi ha paura di Virginia Woolf?* di Albee. Negli anni Novanta Ronconi lo vuole nel *Re Lear* dove si distingue per la sua interpretazione del Matto, e ancora in *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* di Gadda. Solo ora che rimpiangiamo il vecchio leone, l'attore come Kean al quale qualcuno volle incollargli l'etichetta di "genio e sregolatezza", ci accorgiamo di quanto fu ricca di personaggi e di incontri la sua avventura umana e artistica; una gimkana sul palcoscenico italiano e non solo sul palcoscenico, come solo un mancato giocatore di rugby avrebbe potuto compiere. ■

Corrado Pani e Mina in un'immagine degli anni della loro relazione.



morto a 89 anni il drammaturgo americano

IL MONDO di Mr. Miller

di Fabrizio Caleffi

Essere cresciuti ad Arthur o ad Henry è come esser venuti su a Beatles o a Rolling Stones. I figli della *glam* generation dell'altro Miller, Glenn sono passati dallo *swing* da grande orchestra agli assolo di sax per dividersi poi tra morbidi mozartiani del Novecento con propensione spiccata per lisergiche avventure dell'intelletto alla *Lucy in the Sky with Diamond* e *neodandy maudit* insaziabilmente sexinsoddisfatti, perennemente sulle tracce di una *Sweet Lady Jane*. Per trasferire sul piano nazionale il caso Miller e dargli una sia pur minima prospettiva sociopolitica, per un Ragazzo che Come Me amava i Beatles e i Rolling Stones, Arthur era materiale da Fgci ed Henry da extraparlamentari. Il primo, Arthur Miller da New York, è stato il più importante *salesman* del teatro nordamericano nel mondo, il secondo, il guru di Big Sur, California, ha varcato più volte il Tropico del Pudore narrativo, mentre ha fatto *flop* con i suoi modesti tentativi drammaturgici. È da questo punto fermo che parte un bilancio dell'avventura creativa di Arthur Miller (1915-2005), la *Mente* che provò a sposare il Corpo. Di estrazione medio-borghese, subisce in età scolastica i contraccolpi della crisi del '29, riesce comunque ad andare all'università, facoltà di giornalismo, per laurearsi nel '38 e iscriversi al corso di scrittura teatrale del Guild Theatre. Scrive per la radio, vera palestra, non solo negli Usa, per commediografi di talento. A Broadway approda nel '44 con *L'uomo che ebbe tutte le fortune* e non ha fortuna: solo quattro repliche. Ma le critiche

sono buone e nel '47 le cose vanno meglio con *Erano tutti miei figli*: Miller è un polemico *playwright* da dopoguerra. Nel '49 arriva il colpo grosso: *Morte di un commesso viaggiatore*. Willy Loman, il protagonista del sogno/incubo («ad aria condizionata») lo chiamerà l'altro Miller, Henry) americano *on the road*, è una sorta di Lear dei sobborghi. Le repliche a Broadway questa volta sono 742 e arriva il premio Pulitzer: l'ebreo dagli occhiali di corno è in vetta. Nel '53 reagisce al clima della caccia alle streghe con *Le streghe di Salem (Il crogiuolo)*, allusiva tragedia storica ambientata nel 1692 con l'occhio al presente, metodo Manzoni/*Promessi Sposi*. Passano due anni ed è la volta di *Uno sguardo dal ponte*, cioè uno sguardo sugli italiani passionai-tribali alle prese con un mondo nuovo da conquistare (vedi Cuomo, Giuliani, De Lillo, De Niro eccetera) e un retaggio d'incesti e rose tatuate. Gli anni successivi, dal '56 al '60, sono gli anni con Marilyn. Dal punto di vista teatrale, producono la discussa pièce *La caduta* del '64, costruita su severe confessioni imbarazzanti. Nello stesso anno va in scena *Incidente a Vichy*, testo robusto sull'occupazione tedesca della Francia, sulle viltà del collaborazionismo e il coraggio di un aristocratico nel quadro della deportazione a scopo di sterminio del Popolo del Libro. Ma Arthur è ancora in sintonia con il teatro del suo tempo? Cerca di regolare il suo orologio drammaturgico tornando all'adolescenza della Grande Depressione con *L'orologio americano* dell'80 e il tema del ricordo è ribadito nell'86 con *Pericolo: Memoria*. Lucido, longevo, creativo, nel '91 rappresenta *Discesa da Mount Morgan* e nel '94 *Vetri rotti*. Ottantottenne, si misura per l'ultima volta con il drago mediatico in *Finishing the Picture*: un film da terminare, ma anche un quadro da completare, come indica la duplicità di senso del titolo, andato in scena al Goodman Theatre di Chicago.



Suo ultimo testo teatrale (1998) *Il mondo di Mr. Peters* (*Mr. Peters' Connections*), portato in scena a New York da Peter Falk e qui da noi da Giorgio Albertazzi. Questa la sua storia. Ecco il suo elogio funebre pronunciato da Pinter: «era un uomo di grande indipendenza intellettuale; integrità e onestà trasudano da ogni sua riga; se l'America non l'ha mai amato molto è proprio per quella sua vena critica inflessibile». L'hanno amato e lo ameranno per sempre gli attori, quelli che hanno la fortuna e il privilegio di essere Willy Loman: abbiamo visto Dustin Hoffman interpretare il protagonista di *Death of a Salesman* e non lo dimenticheremo più. La vicenda umana di Arthur Miller, *bigger than life*, ha avuto un sinistro, significativo epilogo post-mortem. Uscito su Harper's il racconto postumo di Arthur Castori, di straziante autenticità, la figlia Rebecca, per altro ottima scrittrice e regista di un film opera prima decisamente innovativo, ha cacciato dalla casa di Manhattan la compagna del padre, più giovane di lei. Questo per dire che buon sangue borghese non mente: la colpa borghese dei padri ricade dunque sui figli. E l'impaccio *middle class* non ha danneggiato la scrittura di Arthur Miller, ma la sua vita, probabilmente, sì. ■

Scomparsa Eva Magni

Non ce l'ha fatta a raggiungere i cento anni, Eva Magni e, forse non le è neppure dispiaciuto andarsene un anno prima di compiere il secolo. Il palcoscenico era ormai un ricordo lontano, le sue ultime apparizioni in scena risalivano al 1981 in un *Andromaca* di Racine tradotta da Luzi nella regia di Puggelli e due anni prima in *La strana quiete* di

Ho incontrato per l'ultima volta Eva Magni un paio di estati fa, sulla stradina che porta da Portofino al faro. Questa poeticissima Eva più che ottuagenaria mi disse che faceva quotidianamente la gita alla Virginia Woolf e delle gran dame britanniche aveva la statura morale. Di una ragazzina, invece, aveva la statura fisica e lo spirito allegro. Troppo giovane per averla vista in scena, l'ho conosciuta in platea, gentile, augurale presenza a moltissime prime. Altri possono testimoniare inoppugnabilmente del suo valore in scena, fin dai tempi della scomparsa sala milanese di via Durini, dove trionfò con un de Montherland, io voglio ricordare il suo stile di attrice nella vita, un esempio che andrebbe insegnato, invece di tanti, troppi malvezzi e luoghi comuni, nelle accademie. F.C.



Mainardi, regia di Lorenzo Grechi, al Teatro Filodrammatici di Milano. Ma l'addio vero al teatro l'aveva dato ancor prima, insieme al marito, il grande Renzo Ricci, nel 1969 al fianco del quale recitò per l'ultima volta in *La legione d'onore* di Feydeau. Era stato l'incontro con questo attore straordinario a segnare tutta la sua vita teatrale. Da quando lo conobbe, nel '35 (e lo sposerà nel '60)

recitò, infatti, sempre accanto a lui in ruoli di primissimo piano ma in un repertorio che era senza dubbio più adatto al forte temperamento artistico di Ricci piuttosto che al suo, propenso a ruoli introspettivi. Ma, nata a Milano nel 1906, Eva Magni aveva esordito nel '26 nella Compagnia Teatro d'Arte di Roma creata e diretta da Luigi Pirandello nel ruolo dell'attrice giovane in *Sei personaggi in cerca d'autore*. Interpretò poi altre piccole parti in testi sempre dello scrittore siciliano, come *Così è (se vi pare)*, *Il berretto a sonagli*, *Diana e la Tuda* e anche in *Marionette, che passione!* di Rosso di San Secondo. Nel '28 entrò come prim'attrice giovane nella compagnia diretta da Dario Niccodemi, passò poi a quelle di Dina Galli e di Armando Falconi. Nel '33 diede una felice interpretazione di Puck nel famoso allestimento del



Sogno shakespeariano che il regista tedesco Max Reinhardt curò nel giardino di Boboli a Firenze. Poi, lo abbiamo detto, ha inizio il lungo sodalizio con Ricci: trentacinque anni di tea-

tro da Shakespeare a Ugo Betti, da de Montherland a Camus, da Shaw a O'Neill, regista lo stesso Ricci, ma anche Strehler, e Enriquez, per citare solo i maggiori. Con lei, attrice di una grazia antica e un po' lunare, se ne va anche una degli ultimissimi testimoni di un mondo della scena ancora legato, seppure sempre più fievolmente, al teatro all'antica italiana. R.A

In apertura, Arthur Miller e Marilyn Monroe ai tempi del loro matrimonio e, in alto, in una foto recente; in questa pag., a sin., una caricatura di Eva Magni col marito Renzo Ricci disegnata da Onorato e, in alto, una foto di scena di *Tristi amori* di Giacosa, 1958, con Renzo Ricci, Glauco Mauri, Eva Magni e Anna Nogara.



Nell'inverno svedese ci si scalda a teatro

di Matteo Tarasco

A Stoccolma in febbraio fa freddo. Quando tramonta il sole la temperatura scende sotto lo zero di molti gradi. Ma è proprio in quel momento che i sipari dei teatri si alzano e con essi si alza la temperatura, perché una vera e propria febbre teatrale invade la città. Le prime linee di questa influenza scandinava le segna *Platonov* - opera prima che il giovane Anton Cechov scrisse nel 1881 - in scena al Dramaten fino al prossimo maggio. In un mondo di levigate dune di legno, dove il tempo che scorre è segnato da un cielo sempre più blu, si svolge una strana e paradossale festa in maschera. Il maestro di scuola Michail Vasil'evic Platonov arriva nella tenuta di Anna

Dal *Platonov* di Cechov del giovane Karl Dunér ai due testi di Strindberg, *Creditori* e *Camerati*, con la regia rispettivamente di Philip Zanden e di Hilda Hellwig, fino al dirompente *Mercante di Venezia* di Shakespeare messo in scena dal famoso coreografo Mats Ek, la capitale scandinava sta vivendo una stagione teatrale di grande vitalità



Petrovna accompagnato dalla giovane moglie Sasja vestito da indiano Apache. La generale-sa accoglie gli ospiti in abiti clericali: c'è chi si è vestito da orso, chi da cuoco, chi da carcerato, chi da frate. Inutile ricercare nel testo di Cechov queste maschere burlesche, dobbiamo tutto alla fantasia del giovane regista Karl Dunér, alla sua prima messa in scena cechoviana, e all'abilità del costumista Peder Freij. Ci spostiamo allo StadsTeatern, dove va in scena *Creditori* di August Strindberg (fino a maggio) per la regia di Philip Zanden, anche ottimo Adolf. Dopo aver preso un bagno in uno stagno, Adolf e

Gustav si rivestono in attesa di Teckla, l'attuale moglie del primo, la ex del secondo. I due uomini si prendono a pugni, bevono birre che poi lanciano in quinta, fumano e ridono. Ma in realtà non sono più uomini, sono due patetici clown, figure simboliche di una carnevizzazione grottesca del maschio. Come Vladimiro ed Estragone attendono invano il loro Godot, così Adolf e Gustav vedranno arrivare la donna dei loro desideri. Perché nel 1888, dopo *Il Padre* e dopo *Signorina Giulia*, la donna di Strindberg è già emancipata, autonoma, libera. Dunque né il fanfarone vanesio Gustav del bravo Kiell Bergqvist né il debole e buffo Adolf potranno ritrovare l'oggetto del loro amore nella Teckla spocchiosa e sprezzante di Helena Bergstrom, la cui cifra stilistica produce un sorriso tra le lacrime di rara bellezza. Un altro Strindberg, *Camerati*, commedia poco frequentata del 1886, adattamento di una precedente opera intitolata *Predatori*, è al Lilla Scenen del Dramaten. La regista Hilda Hellwig ha eliminato il primo atto, per cui la scena si svolge interamente nella casa-studio parigina dei coniugi pittori Axel e Bertha. L'atmosfera è torbida e

PLATONOV, di Anton Pavlovic Cechov. Regia di Karl Dunér. Scene e costumi di Peder Freij. Luci di Jakob Wilhelmsson. Con Lena Endre, Michael Nyqvist, Nina Fex, Gustaf Skarsgard, Tomas Ponten, Johan Holmberg, Marie Richardson, Rebecka Hemse, Per Mattsson, Erik Ehn, Jonas Bergstrom, Ingvar Kjellson, Rolf Skoglund. Prod. Kungliga Dramatiska Teatern.

CREDITORI, di August Strindberg. Regia di Philip Zanden. Scene e costumi di Peter Holm. Luci di Linus Fellbom. Con Helena Bergstrom, Philip Zanden, Kiell Bergqvist. Prod. Stadsteatern Stockholm.

CAMERATI, di August Strindberg. Regia di Hilda Hellwig. Scene di Jan Lundberg. Costumi di Ann-Margaret Fyregard. Luci di Jan-Erik Piper. Con Thomas Hanzon, Sofia Ledarp, Elin Klinga, Magnus Krepper, Magnus Ehrner, Basia Frydman, Ellen Mattsson, Karin Huld, Erik Ehn, Nanny Nilsson, Margareta Hallin. Prod. Kungliga Dramatiska Teatern.

IL MERCANTE DI VENEZIA, di William Shakespeare. Regia e coreografia Mats Ek. Scene e costumi di Bente Lykke Moller. Luci di Ellen Ruge. Con Malin Ek, Hans Klinga, Bernard Cauchard, Yvan Auzely, Gustaf Skarsgard, Jonas Malmsjo, Jonas Bergstrom, Melinda Kinnaman, Kicki Bramberg, Stina Ekblad, Inga-Lill Andersson. Prod. Kungliga Dramatiska Teatern.

peccaminosa; uomini nudi in posa, uomini ubriachi ed isterici, uomini deboli e tremanti che la regia non manca di condannare con sguardo spietato. Forte nel suo erotismo, la scena in cui Abel - una bravissima Elin Klinga - l'amica di Bertha, in abiti maschili, prima si masturba infilandosi nelle mani le pantofole di Axel e poi lo seduce come farebbe Casanova.

Il sipario col codice a barre

Ma il termometro si fa incandescente al cospetto del *Mercante di Venezia* di William Shakespeare nell'allestimento del Dramaten (fino al 24 maggio) con la regia e coreografia di Mats Ek. Il segno artistico di questo geniale svedese nato a Malmo nel 1947, che ha iniziato la sua carriera con le marionette, per lavorare poi con il Cullberg Ballet, si impone appena si entra in sala: il sipario è infatti un enorme codice a barre, il moderno totem del mercato. Un raggio laser, come quelli che nei supermarket leggono i codici dei prodotti di quotidiano consumo, fa alzare il sipario. Sul

palcoscenico svuotato, campeggiano tre case, una enorme e dorata, una più piccola d'argento e una terza ancora più piccola colore del piombo. E Venezia è fatta. I tre scrigni di Belmonte sono le case di Venezia e viceversa; e queste case, montate su ruote, si sposteranno a formare campi, calli, stanze e palazzi; queste case si ribalteranno e voleranno come i destini di Shylock, interpretato da una donna, la delicata e dolente Malin Ek, attrice dai tratti severi e dalla corporeità elegante. Ogni scena è inframmezzata da danze eseguite dagli stessi attori, al ritmo delle musiche originali composte da

Niko Rohlcke, mistura di ritmi tribali, disco-music e antiche cantate ebraiche. Di grande poesia la storia dell'amore tra Gessica e Lorenzo, raccontata attraverso le gesta atletico-mimiche di due giovani attori-ballerini-cantanti (Melinda Kinnaman e Jonas Malmsjo) che si scambiano parole d'amore danzando nell'aria sollevati da corde invisibili. La Porzia di Stina Ekblad è una donna matura e saggia che forse è invecchiata in attesa del vero grande amore, il giovane e biondo e bellissimo Bassanio, tutto d'oro vestito, che per amore di lei si strappa letteralmente i capelli e si spoglia delle sue sembianze dorate. Una nota a parte merita il Principe di Aragona di Pontus Gustafsson, un torero stanco e malaticcio con lunghi baffi rigidi, accompagnato da due baiadere *en-travesti*, che tra un attacco d'asma e un colpo apoplettico diverte fino alle lacrime i settecento spettatori del Dramaten. Infine, quando Shylock viene battezzato a forza con la testa infilata in un secchio per lavare i pavimenti e i suoi amati soldi piovono sul palcoscenico in un silenzio spettrale, gli spettatori esplodono in un applauso di rara intensità e partecipazione. ■

In apertura, da sin., Melinda Kinnaman, Malin Ek, Jonas Malmsjo e la Kinnaman, interpreti del *Mercante di Venezia* con la regia e coreografia di Mats Ek; in alto la regista Hilda Hellwig.

al National Theatre di Londra

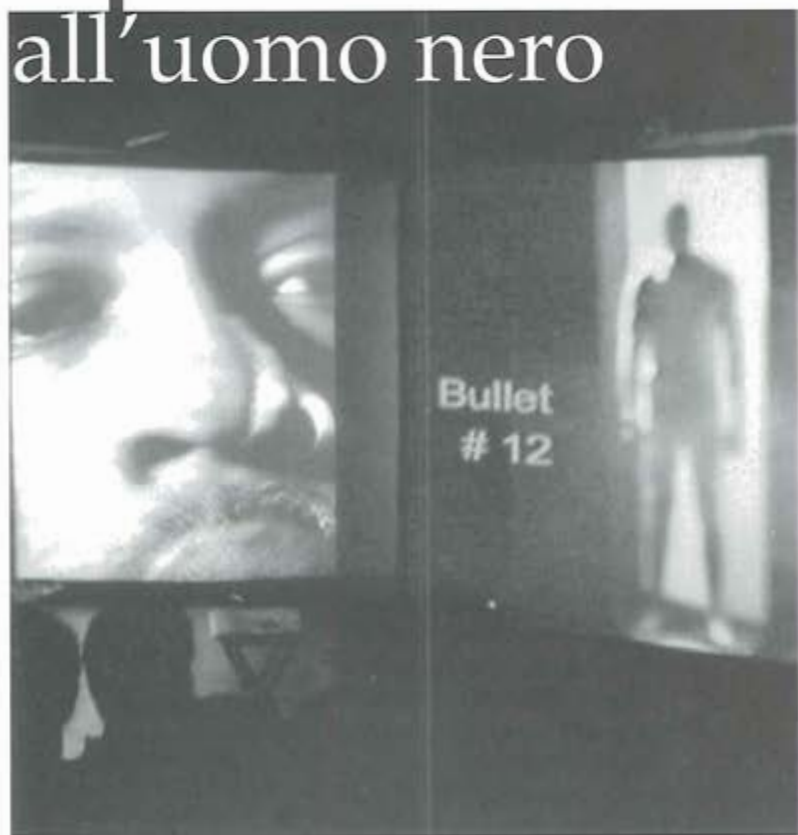
Il sogno di un broker

A DREAM PLAY, di August Strindberg, adattamento di Caryl Churchill e Katie Mitchell. Regia di Katie Mitchell. Scene e Costumi di Vicki Mortimer. Luci di Chris Davey. Coreografie di Kate Flatt. Con Mark Arends, Anastasia Hille, Kristin Hutchinson, Sean Jackson, Charlotte Roach, Dominic Rowan, Justin Salinger, Susie Trayling, Lucy Whybrow, Angus Wright. Prod. National Theatre, London.

Sono le cinque del pomeriggio e gli impiegati e le segretarie hanno fretta di andarsene a casa o al pub a bere una birra, siamo nell'Inghilterra degli anni '50, ma Alfred Greene si addormenta con la testa sulla scrivania e sogna... Non cercate tutto questo ne *Il sogno* di August Strindberg, non lo trovereste, ma questo e molto di più potete trovare nello splendido *A Dream Play*. La Mitchell e i suoi dieci attori (tra i quali va segnalato il poliedrico Angus Wright nella parte di Alfred il broker) hanno giocato con il testo di Strindberg, come Shakespeare faceva con le novelle italiane. Hanno preso ed elaborato, dapprima in collaborazione con la Churchill che ha reinventato il testo e poi alle prove dove l'adattamento-tradimento della drammaturga è stato a sua volta tradito con una rielaborazione scenica che si configura come vera e propria riscrittura. Eppure nulla di più fedele allo spirito di Strindberg poteva essere messo in scena. Il grande svedese riteneva che "allucinazioni, fantasie, sogni" possedessero un "elevato grado di realtà." Gli attori e le attrici (cinque "sosia" di Harriet Bosse, moglie di Strindberg) del National Theatre hanno improvvisato per due settimane scoprendo un dato incontrovertibile di ogni sogno: esiste un soggetto che sogna. Potevano scegliere tra il sogno di Agnes, la giovane figlia del dio che scende in terra per conoscere gli uomini (la bella e brava Lucy Whybrow), il sogno dello scrittore e quello del broker: hanno optato per il sogno di quest'ultimo, del quale hanno ricostruito la biografia con materiali presi dalla vita di Strindberg. Ne è risultato un incubo intrecciato di *fast-forward* (grazie alle splendide coreografie di Kate Flatt) e *flash-back*, di voce-off e luci tagliate come nel cinema degli anni Cinquanta (superba creazione di Chris Davey), e come al cinema lo spettatore non smette mai di chiedersi che cosa accadrà dopo, «come se tutta la vita ti passasse davanti agli occhi l'istante prima di morire», secondo le parole dell'avvocato (il bravissimo Justin Salinger). Strindberg era anche pittore e fotografo (fino a maggio una mostra della Tate Modern Gallery, coprodottrice dello spettacolo, ne documenta tutta la carriera) e amava dire che come scrittore «dipingeva con le parole», anticipando così di due decenni i surrealisti. Ebbene *A Dream Play* è uno spettacolo visionario e surrealista, puro teatro di immagine dove la parola diviene proiezione fantasmatica che lascia storditi e ammaliati. *Matteo Tarasco*

New York

Spara all'uomo nero



Due spettacoli di denuncia che rivelano una nuova direzione della scena newyorkese: *Disposable Men* di James Scruggs, attore-autore afro americano, incentrato sulla violenza che gli stereotipi razziali continuano a generare e *The End of the Moon* di Laurie Anderson, profonda interrogazione sulla percezione del tempo, sulla relazione tra tecnologia e cultura e su come l'una manipoli e influenzi l'altra, nato da un periodo di permanenza alla Nasa dell'artista

di Alessandra Nicifero

In questi ultimi mesi mi è venuto spesso in mente quello che Richard Foreman, durante una conferenza alla Columbia University, aveva dichiarato immediatamente dopo l'undici settembre a proposito dell'impatto dell'evento sulla scena teatrale newyorkese. Ammettendo una certa difficoltà per gli artisti e teatranti a commentarlo, aveva previsto la comparsa di reazioni, o meglio il riconoscimento d'influenze nei lavori futuri, ad una certa distanza temporale. Ed ecco che la previsione di Foreman si va concretizzando. Negli ultimi anni, quello che si percepisce è un cambio di tendenza, una diversa qualità di tono nei lavori più recenti. Per questo motivo ho scelto due performance che mi sono sembrate rappresentative di questo cambio umorale e strutturale in scena. Si tratta di *Disposable Men* di James Scruggs e di *The End of the Moon* di Laurie Anderson. Il primo un autore-attore afro americano, selezionato tra i talenti emergenti in un programma

estivo al The Kitchen nel 2002, la seconda una riconosciutissima artista dell'avanguardia newyorkese sin dai tardi anni Settanta. Il primo ha presentato il suo lavoro in uno dei teatri off-off Broadway, Here Theater, la seconda al Brooklyn Academy of Music, ormai una vetrina-istituzione del teatro internazionale. Entrambi scelgono come strategia drammaturgica quella di raccontare storie in prima persona. *Disposable Men* - scritto ed interpretato da James Scruggs, diretto da Kristin Marting - è un'opera multimediale, con un uso del video non puramente decorativo, ma documentario ed analitico. Lo spettacolo inizia con un prologo in cui il pubblico viene invitato, entrando in sala, ad osservare su tre diversi schermi frammenti cinematografici piuttosto familiari di classici dell'orrore, della fantascienza, di film storici con un'iconografia comune: le vittime, tutti uomini di colore, vengono eliminati nei modi più atroci, come accade ad altri famosi mostri - Frankenstein, King Kong, il lupo mannaro, la mummia. Un primissimo piano di James Scruggs, incastonato in un monitor più piccolo che sta dalla parte del pubblico, osserva e commenta a voce alta quello che accade sugli altri schermi; a volte suggerisce con sarcasmo alle future vittime del video di scappare, di voltarsi, di

prestare attenzione, di difendersi dai finali *splatter* e scontati. James Scruggs, usando la prima persona, interpreta diversi personaggi e, lontano dal voler impartire una lezione di storia, riesce a trasformare la performance in una macchina del tempo che conduce per mano in luoghi alquanto scomodi, fornendo delle chiavi di lettura che aprono mente e cuore: dal periodo della schiavitù, alle processioni del Kkk, dall'uso degli afro americani per sperimentazioni scientifiche, alla brutalità delle forze di polizia. Ricostruisce brillantemente episodi in cui lo stereotipo dell'uomo nero è pregiudizialmente collocato nel ruolo dello stupratore, del mostro, dello spacciatore, del jolly pronto ad intrattenere un pubblico bianco: insomma rappresenta ogni cattivo possibile che mette a repentaglio la calma e sicurezza del bianco, oppure il "semplice" che riesce a suscitare solo ilarità. Ogni episodio prende spunto da eventi reali e viene ricostruito in modo piuttosto efficace dal video che funge spesso da pannello documentario, e con l'uso di oggetti in scena che fungono da ponte di connessione con gli spettatori. Fra gli altri, Scruggs interpreta il cameriere di un immaginario ristorante "massonico" di New York, *Supremacy*, in cui si rimettono in scena situazioni del periodo della schiavitù. Poiché si tratta di una ricostruzione, con l'unico scopo di intrattenere alcuni bianchi nostalgici, i camerieri sono regolarmente assunti e pagati per la loro performance. Come nelle competitive carriere cinematografiche solo i veri talenti sono strapagati e premiati con l'assegnazione dell'interpretazione più difficile: essere linciato di fronte al tavolo del maggior offerente dopo una straziante supplica. Se *Supremacy* risulta improbabile come ristorante newyorkese a tema, si ricorda che in una piccola cittadina nel sud della Georgia per oltre trent'anni era stata riaperta la Lewis Plantation al solo scopo di intrattenere un pubblico bianco. Si era ricreata la vecchia atmosfera delle piantagioni sotto la schiavitù, con gli adulti che, "disciplinati", coltivavano la terra o preparavano da mangiare, mentre i bambini intrattenevano danzando, come solo "loro" riescono a fare. Nella ricostruzione a scopo d'intrattenimento a pagare la quota d'entrata erano i bianchi, mentre gli afroamericani pagavano un prezzo assai più alto: quello di rafforzare stereotipi e fantasie razziste.

Pistole agli spettatori

Verso la fine dello spettacolo agli spettatori sono consegnate pistole di legno con un grilletto che attiva linee laser. Scruggs interpreta questa volta gli ultimi momenti di terrore di Amadou Diallo, un immigrante africano, incensurato e disarmato, brutalmente ucciso da quattro poliziotti in borghese davanti al suo appartamento nel Bronx, nel 1999. Invita così gli spettatori a colpire con le loro pistole laser il corpo nei punti in cui Diallo era stato colpito per ben diciannove volte dai quarantuno proiettili sparati. Scruggs lascia la scena dopo aver disegnato col gesso bianco sul palco la sagoma della vittima ed invita la gente del pubblico a ricordare altri nomi di vittime ingiustamente uccise della polizia. Uno per volta molti spettatori si alzano, pronunciano il nome di un'altra vittima e disegnano la sagoma del cadavere. Il palco si sporca sempre più di gesso e la lista sembra non finire mai. *The End of the Moon* di Laurie Anderson (che si potrà vedere all'Auditorium di Roma il 12 e

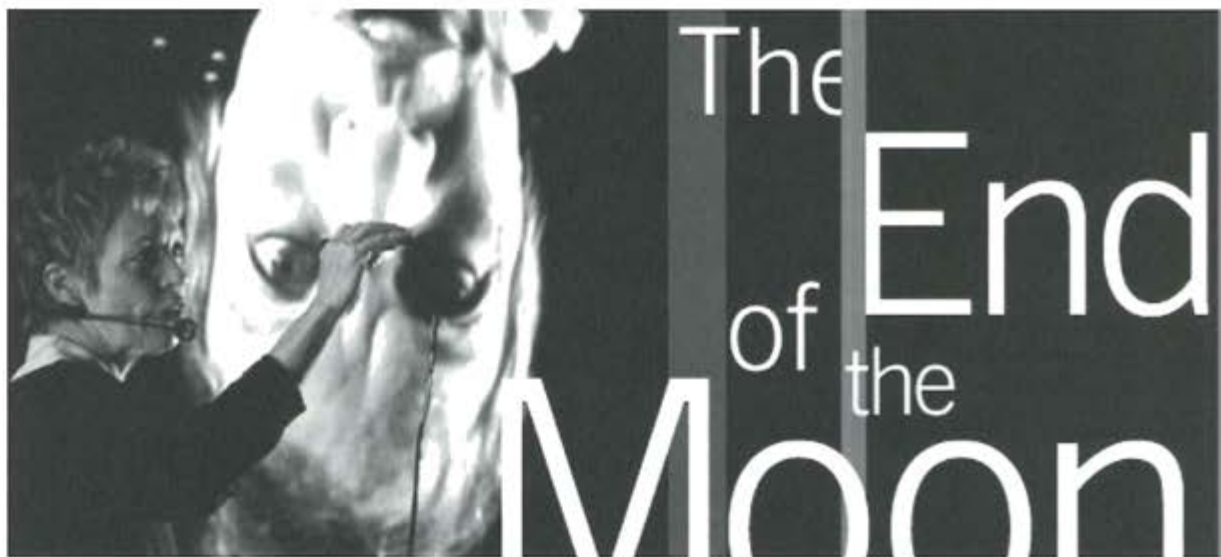
13 maggio) nasce inizialmente come una sorta di resoconto alla sua esperienza di *artist in residence* alla Nasa: la prima artista nella storia, e a quanto pare anche l'ultima, a trascorrere due anni nei vari centri Nasa del paese ed a interagire con astronauti e scienziati. Dapprima incredula dell'offerta telefonica, che prende per uno scherzo di uno dei suoi fan, finisce per accettare. Come in altri suoi precedenti lavori,

Laurie Anderson cuce in scena piccoli racconti, che, come singoli pezzi di un puzzle, solo al completamento dell'immagine acquistano il loro senso completo. *The End of the Moon* si rivela una profonda interrogazione sulla percezione del tempo, sul concetto di bellezza e di libertà, sulla relazione tra tecnologia

e cultura e come l'una manipoli e influenzi l'altra. La giustapposizione d'aneddoti diversi in questa frammentaria collezione d'immagini, ed il repentino cambio di tono, dal cinico al lirico, trasmettono un senso d'insofferenza e tristezza profonda. Sebbene la complessa relazione tra cultura e tecnologia sia uno dei nodi principali dei lavori della Anderson sin dal suo primo spettacolo al Bam, *United States: Parts 1-4*, del 1983, con *The End of the Moon* raggiunge un'intimità diversa. La scena è scarna, minimalista. Quasi l'intera performance avviene nella penombra delle candele disposte in file ordinate, c'è un senso di profonda solitudine trasmesso dalla poltrona a lato del palco. Laurie Anderson si muove a passi delicati tra le candele, come un elfo dalla voce magica, andando avanti ed indietro dalla poltrona alla sua scrivania tecnologica da dove suona la sua musica con una viola elettronica. In scena solo un altro elemento:

un piccolo quadro-video che mostra la superficie lunare, oppure brevemente il volto a testa in giù dell'artista, attraverso l'uso di una microcamera. Gli effetti speciali sono tutti assegnati all'incisività delle parole. Vengono riportate conversazioni con gli scienziati, e di come a volte la tecnologia viene usata per modificare l'immaginario della gente comune, e quasi ci suggerisce di non fidarci di tutti quei colori brillanti di altri pianeti che vi arrivano dalle spedizioni spaziali: potrebbero trattarsi di ritocchi al computer di grandi grigi. Quasi tutti gli aneddoti sono pervasi da un certo disincanto e diffidenza verso tutto quello che ci si presenta davanti agli occhi. Tutti terminano con sco-

perte in un qualche modo terrificanti, che ci portano a vedere la realtà diversamente. L'esempio più eclatante (e forse il più prevedibile) è quello in cui la stessa Anderson e il suo cane Lolabelle, in escursione per le colline mozzafiato del nord della California, scoprono l'esistenza degli avvoltoi, che dall'alto devono aver scambiato Lolabelle per un coniglio selvatico. Lo sguardo del cane che, per la prima volta, si scopre essere preda e che con terrore e rassegnazione deve accettare il fatto di dover prestare attenzione anche a quello che arriva dal cielo, le ricorda lo sguardo dei newyorkesi dopo l'undici settembre. Laurie Anderson, nella presentazione sul programma dello spettacolo, confessa di essere sorpresa lei stessa dalla vena di tristezza che attraversa lo spettacolo, mentre al contrario lei sta vivendo, personalmente ed artisticamente, un periodo sereno e felice. È dovuto, forse, come lei stessa ammette, alla situazione di questo paese, in cui si riesce a percepire un senso di perdita, di non ritorno. *Disposable Men* e *The End of the Moon*, seppur con linguaggi teatrali diversi, sono entrambe opere di denuncia. Il primo più diretto e concentrato su un una problematica precisa che ha a che fare col concetto di libertà, di uguaglianza e democrazia, di conquiste civili che sembrano essere continuamente messe a repentaglio in questo paese, il secondo ha forse una visione più catastrofica e cosmica di questa nostra società dello spettacolo, ci suggerisce, liricamente, di non fidarci mai delle apparenze. ■



In apertura e in basso, alcune scene da *Disposable Men*, scritto e interpretato da James Scruggs, diretto da Kristin Marting; a lato, Laurie Anderson in una scena da *The End of the Moon*.



Festival di Liegi



Nella città di fabbriche e miniere il teatro è politico

di Massimo Marino

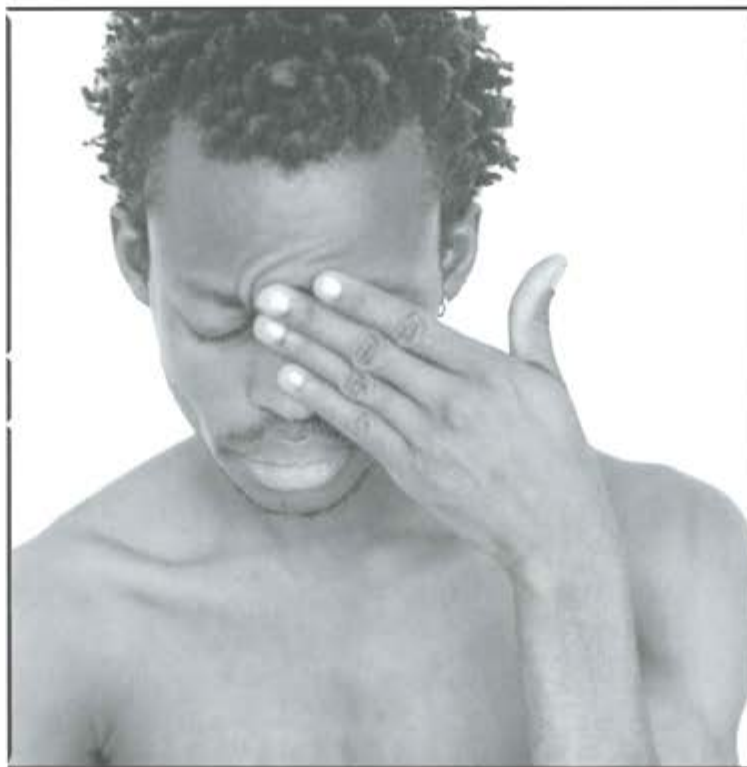
È un festival politico, che si interroga su cosa voglia dire oggi fare teatro politico, il Festival di Liegi. Siamo in una regione di confine: si parla francese ma le comunità fiamminghe non sono distanti. In una città annerita dal fumo delle fabbriche e delle miniere: in queste zone emigrarono a migliaia gli italiani negli anni Cinquanta, per andare a estrarre il carbone e magari morire in qualche esplosione di grisù. La nostra lingua è abbastanza parlata e capita. Il direttore di questa manifestazione bienna-

Celestini, Emma Dante, Punzo alla rassegna biennale diretta da Jean-Louis Colinet, attento estimatore del nostro teatro - Nel ricco e vario cartellone che accoglie spettacoli impegnati a indagare il nostro presente, da segnalare il tahitiano *Service violence serie* con la regia di Guy Régis Junior, sulla povertà e gli abusi di potere nell'isola, e il congolese *Le festival de mensonges*, una creazione del giovane danzatore e coreografo Faustin Linyekula, due lavori che intrecciano danza, canto, performance e riflessione storico-politica

le, Jean-Louis Colinet, si esprime molto bene in italiano. E ama il nostro teatro. L'apertura della rassegna è stata assegnata, in gennaio, ad Ascanio Celestini con *Cecafumo* e *Scemo di guerra*. E sembra impossibile che l'attore-ricercatore romano possa esser esportabile, con il suo dire che non lascia respiro, con il suo accumulare parole a velocità incredibile costruendo immagini che si intrecciano e si distendono in edifici mentali labirintici. Eppure il successo è stato enorme. Un'altra artista presente al festival è stata Emma Dante, che ha portato *La Scimia* da Tommaso Landolfi, una scrittura di corpi grotteschi dal racconto di un grande affa-

bulatore. E Punzo ha prodotto e fatto debuttare qui la sua ultima variazione sull'*Opera da tre soldi* con una compagnia internazionale, *Il vuoto ovvero quello che resta di Bertolt Brecht* (vedi la rubrica Pro & Contro nella sezione Critiche), continuando una collaborazione che era iniziata in occasione di *Nihil*. Perché questo festival accompagna i progetti, li cerca e li segue nel loro sviluppo. Celestini, per esempio. Anche per lui non era la prima volta. La sua parlata a rotta di collo è stata risolta, in *Ceccafumo*, con un traduttore "in diretta", che giocava con l'attore, trasformando lo spettacolo in un'improvvisazione a due. Ascanio

tornerà ancora qui per sviluppare una ricerca sulla memoria dell'emigrazione italiana in Belgio, recuperando radici ormai lontane, perché si è ormai alla terza generazione e presso i bambini la lingua d'origine è quasi perduta. Così tornerà Emma Dante con la trilogia palermitana. Così è tornato quest'anno, da tutt'altra parte del mondo, il grande drammaturgo Lars Noren, con un film sul suo lavoro nel carcere di massima sicurezza di Tidaholm e con alcune letture delle sue più recenti pièce. Il festival ha mostrato spettacoli di riflessione politica che non rinunciano alla ricerca di una peculiare forma artistica (fra gli altri la prima europea di *Dentro un sole giallo* del Teatro de los Andes, vedi sezione Critiche), film, lavori con marionette e di danza, incrociando generi e spaziando in continenti diversi. Da Haiti arrivava *Service violence serie* con la regia di Guy Régis Junior e con numerosi interpreti, presentato anche a Bruxelles nella sala grande del Théâtre National, diretto dallo stesso Jean-Louis Colinet. Un lavoro sulla povertà, la fame e gli abusi del potere in quell'isola, raccontato attraverso parole, canto, video e soprattutto con l'energia dei giovani attori del collettivo Nous che si accostano a ruoli diversi con la forza di trance dei riti vodù. Festa, teatro e rito si mescolano per descrivere una condizione di degrado e violenza. Meno interessante, più nelle regole prevedibili di genere, con troppe concessioni a una spettacolarità virtuosistica, comunque perfetta, appariva *Shi-Zen, 7 Cuias* del collettivo di danzatori brasiliani Lume Teatro diretti dal maestro giapponese Tadashi Endo, uno spettacolo che congiunge la danza buto con un allenamento d'attore di impronta barbiana. Affascinanti movimenti, grande bravura dei singoli e dei gruppi, ma spesso estetismo, effetto o tecnica fine a se stessa, incapaci di scavare un dolore o un'allegria. Interessante un altro lavoro, appena agli inizi. Una ricerca anche qui composita, tra la danza, il canto, la



performance e la riflessione storico-politica. La compagnia è congolese ma lavora in Francia. *Le festival de mensonges* è una creazione del giovane danzatore e coreografo Faustin Linyekula (un passato con Régine Chopinot e Mathilde Monnier), con altri due danzatori, un'attrice e un complesso musicale africano di Liegi. Accanto al grande spazio scenico, alcune donne cucinano cibi tipici. La colonna sonora alterna musiche dolci, che cantano lontananze, richiamanti in qualche modo il blues o ritmi esportati dagli schiavi in altri continenti, a registrazioni di discorsi di leader politici, dal re del Belgio a Mobutu a Kabila,

la storia del Congo poi Zaire poi Repubblica Democratica del Congo, promesse, parole che coprono la realtà di uno sfruttamento coloniale e post-coloniale selvaggio. Le azioni dei danzatori creano contrasti, atmosfere di abbandono, di perplessità, di antica energia come imprigionata, un procedere dentro gabbie fra neon distesi in terra a segnare spazi in mutazione, mentre la voce dell'attrice richiama la vita dei villaggi e le migrazioni. I corpi raccontano oppressione e sogno di libertà per associazioni, per contrasti violenti, per accelerazioni di ritmi, testa a testa, corpo a corpo, appoggiandosi al compagno, sfuggendosi, fermandosi a guardare negli occhi il pubblico. Il lavoro non è ancora rifinito ma è pieno di umori interessanti, di scatti, di rotture, con l'idea di un saggio politico-filosofico per danza e canto, per demistificare decenni di brutali menzogne e sfruttamenti. Da seguire, da vedere in fasi più avanzate. Lo spirito del festival, alla fine, ce lo rivela il direttore, uno che è cresciuto fra gli immigrati italiani, che aveva la tessera del Pci e che negli anni Settanta recitava in una compagnia di teatro. «Il sottotitolo della rassegna - spiega - è un festival che interroga il presente. Cos'è l'innovazione oggi, quando tutto appare già fatto? Credo che importante non sia cercare la novità ma la verità. Spettacoli autentici, carichi di identità, che costituiscono punti di vista di un artista sui grandi problemi del nostro tempo. Cerco forme radicali di sguardi sul presente. Per questo alla "novità" preferisco l'autentico, la forza, il teatro che non ha paura di tuffarsi nel reale. Penso che il teatro di oggi non debba essere solo teatro contemporaneo, tipo la "musica contemporanea", che è diventata un genere, anche un po' asfittico, ma un teatro capace di uno sguardo sul presente e anche sulla memoria che nutre il presente. E in questo senso, la nostra scelta non generalista, rischiosa se si vuole, è stata premiata da un pubblico attento e numerosissimo». ■

In apertura la compagnia Lume Teatro in *Shi-Zen, 7 Cuias*, coreografia di Tadashi Endo (foto: Tina Coelho et Dorotheia Heise) e, in alto, il coreografo Faustin Linyekula (foto: Antoine Tempe); nella pag. seguente, Isabelle Huppert protagonista di *Hedda Gabler* di Ibsen, regia di Eric Lacascade.

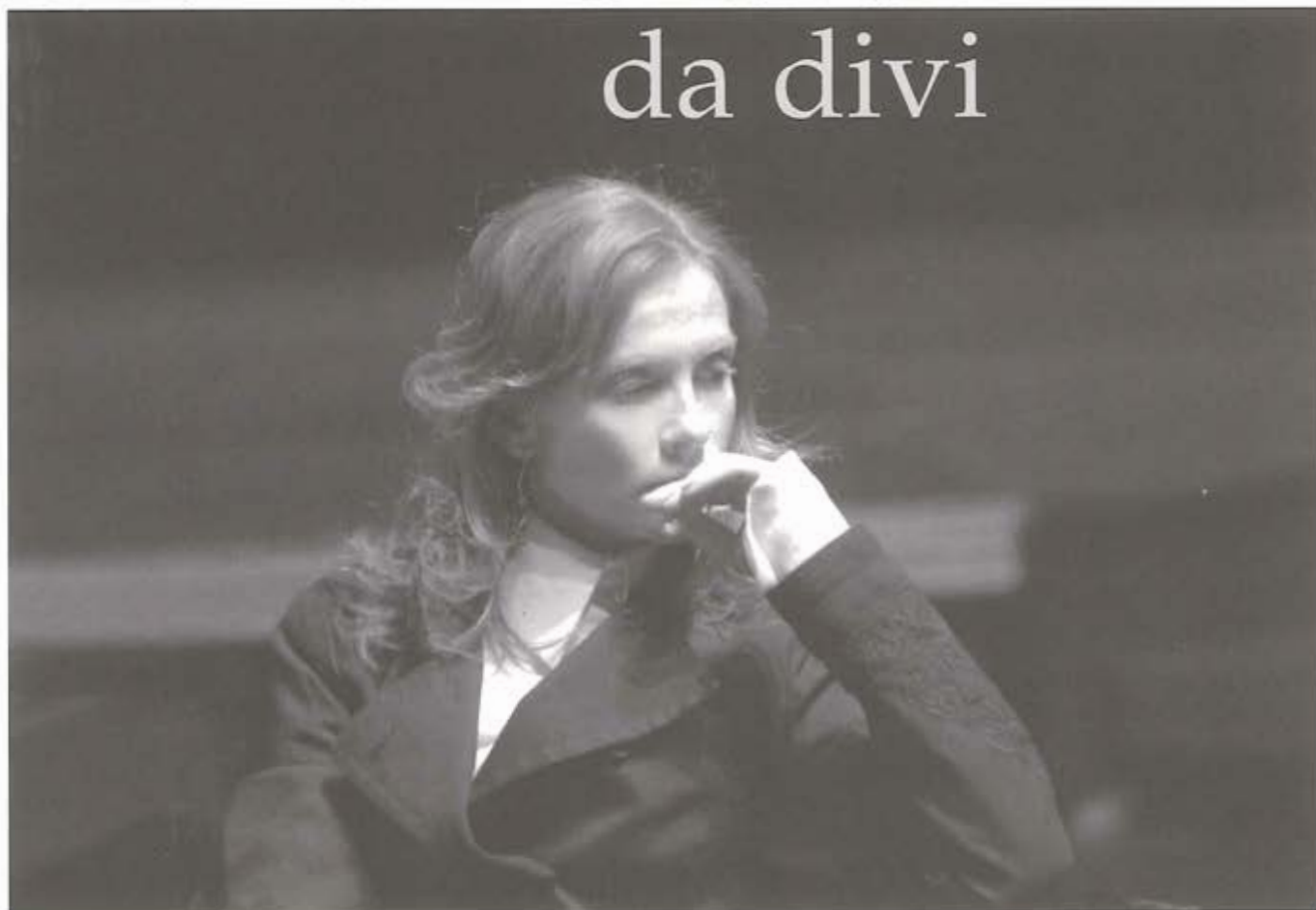
Teatri pubblici e privati alla ricerca di personalità di rilievo da mettere in cartellone - Cinque mesi di repliche per Alain Delon nella commedia alquanto patetica di Assous, *Montagnes russes* - Magistrale l'interpretazione della Huppert nella *Hedda Gabler* ibseniana diretta da Lacascade e affascinante Claudia Cardinale in *Sweet Bird of Youth* di Tennessee Williams, in un ruolo, si direbbe, tagliato su misura per lei

di Giuseppe Montemagno

Metti una sera il divo a teatro: ma non per una sera, *ça va sans dire*. Perché l'attrazione per le celebrità sembra aver colpito d'insana passione il pubblico parigino, pronto a prendere d'assalto teatri che propongono all'*affiche* il nome di una *star*, possibilmente consacrata da apparizioni mediatiche. Il caso merita forse qualche approfondimento, se si considera che queste scelte di programmazione, nel corso

Parigi

UNA STAGIONE da divi



dell'inverno, hanno accomunato i teatri pubblici all'eterogeneo arcipelago dei *théâtres privés*, particolarmente attivi nello scritturare personalità di rilievo. È forse opportuno interrogarsi, ad esempio, sulle ragioni dei cinque mesi di repliche ininterrotte di uno spettacolo come una *pièce* personalmente scelta da Alain Delon, che ha pubblicamente dichiarato di averla amata "d'emblée" dopo che aveva fatto il *tour* dei teatri - ed era stata unanimemente rifiutata. Di primo acchito, la commedia risulta piacevole: lui, *manager* cinquantenne con il fascino brizzolato dell'uomo maturo, approfitta della settimana

bianca di moglie e figlio per abbordare, nel ristorante messicano sotto casa, la ventenne procace (una Veillon volutamente caricata). Da qui comincia un godibile valzer di identità, quando lei dichiara di essere una prostituta, quindi una giornalista che prepara un'inchiesta sui comportamenti sessuali maschili, infine una *detective* prezzolata dalla moglie che subodora il tradimento. E però occorrono ben cento minuti per la svolta decisiva, terribilmente - e ingiustificatamente - *mélo*: perché lei è la figlia illegittima, nata da una relazione giovanile presto dimenticata. Né quest'ultima rivelazione sfocia nella *boutade*, perché si sprofonda nel dramma vittoriano, in un patetismo che solo Delon riesce a salvare - con difficoltà - dal ridicolo.

Hedda sorella di Medea

Diverso il caso di *Hedda Gabler*, con cui l'Odéon ha avviato una ricognizione sulla drammaturgia di Ibsen. Per cominciare perché l'operazione è affidata a un regista che non si trincerava e non si annulla dietro la presenza della protagonista, qui una magistrale Isabelle Huppert che non sai se apprezzare di più per l'algido distacco o per l'innocente perversione con cui impersona Hedda. Certo la produzione di Lacascade procede per sottrazione, ambientando l'intera vicenda in una casa - il nido nuziale dei coniugi Tesman - che assomiglia a un luminoso, ancorché invalicabile, recinto vagamente *zen*, uno spazio d'abbacinante bellezza appena screziato dalle venature rossastre che percorrono il pavimento di lacca lucida. L'interno domestico si presta dunque a essere scrutato e vivisezionato, ma acquista una dimensione e una drammaticità stringenti proprio da una stilizzazione che astrae l'indagine sui costumi piccolo-borghesi, per attingere una modernità essenziale, asciutta, atemporale. Una scelta radicale, che esclude richiami e concessioni a un realismo dal quale si tengono volutamente lontani tutti gli interpreti, l'acceso, temperamentoso Lövberg di Grégoire, l'ottuso Jörgen di Bongard, il viscido Brack di Winling, le misurate presenze femminili di Krief e Pogliani: tutti sacerdoti di un'azione che progressivamente s'impone come

LES MONTAGNES RUSSES, di Éric Assous. Regia di Anne Bourgeois. Scene di Nicolas Sire. Costumi di Marielle Robaut ed Ermenegildo Zegna. Luci di Laurent Castaingt. Con Alain Delon ed Astrid Veillon. Prod. Théâtre Marigny-Robert Hossein, Parigi.

HEDDA GABLER, di Henrik Ibsen. Regia ed adattamento di Eric Lacascade. Scene di Philippe Marioge. Costumi di Laurence Bruley. Luci di Philippe Berthomé. Con Isabelle Huppert, Pascal Bongard, Christophe Grégoire, Norah Krief, Elisabetta Pogliani, Jean-Marie Winling. Prod. Odéon-Théâtre de l'Europe, Parigi, Centre Dramatique National de Normandie-Comédie de Caen, la Comédie de Genève, in collaborazione con Ruhrfestspiele 2005.

DOUX OISEAU DE JEUNESSE (*Sweet Bird of Youth*), di Tennessee Williams. Traduzione e adattamento di Laura Koffler e Philippe Adrien. Regia di Philippe Adrien. Scene di Claire Belloc. Costumi di Arthur Aballain. Video di Olivier Roset. Musiche di Ghédalia Tazartès. Coreografie di Sophie Mayer. Luci di Pascal Sautel. Con Claudia Cardinale, Christophe Reymond, Bernard Verley, Véronique Baylaucq, Arnaud Carbonnier, Frédéric Gélard, Peter King, Maxime Lefrançois, François Raffenaud, Delphine Serina, Alexandre Styker. Prod. Théâtre de la Madeleine, Parigi.

liturgia laica, celebrazione di un destino ineluttabile che nulla concede alla meschineria e alla mediocrità. Per questa via, Hedda rappresenta una maternità negata che fa la sorella di Medea, protagonista di un duplice infanticidio propiziato secondo riti ancestrali: il primo, quando brucia il manoscritto di Lövberg in un braciere ardente, il secondo quando s'immola, con il bambino che porta in grembo, su una trasparente pozza d'acqua, altare sacrificale da cui traluce immota l'acqua lustrale. Misteriosa e affascinante, la Huppert dipana il conflitto psicologico della protagonista con implacabile, ragionata

ferocia, fino ad una conclusione cui perviene con lucido, calcolato raziocinio.

Un'attrice in disarmo

Anche alla Madeleine era di scena una diva, Claudia Cardinale, in *Sweet Bird of Youth* di Tennessee Williams: in un ruolo, si direbbe, tagliato "su misura", già appannaggio di Geraldine Page e di Edwige Fenech. Sobria, essenziale e cautamente tradizionale, la regia di Philippe Adrien fa affidamento sulla limpida traduzione di Laura Koffler e sulle ariose scene di Claire Belloc per riproporre il dramma in versione integrale, senza eludere i riferimenti alla politica razzista di Finley (Verley), evocati durante il ricevimento al Royal Palms Hotel, nel corso di una scena efficacemente risolta nel differenziare i diversi piani dell'azione in uno spazio dalle dimensioni ridotte. E tuttavia, il contraddittorio affresco della società americana post-bellica risultava inevitabilmente monopolizzato dal conflitto generazionale che oppone il crepuscolo dell'attrice Alexandra Del Lago, Principessa Kosmonopolis, alla resistibile ascesa del giovane Chance Wayne (un Christophe Reymond tormentato, funzionale anche al di là del *physique du rôle*). Opprimente, l'aria viziata che si respira nell'angusta camera d'albergo che i due condividono finisce con il prospettare orizzonti inediti e sortire effetti imprevisti: perché a lei schiude una seconda giovinezza e a lui assicura una fine prematura. La riflessione sul trascorrere del tempo simpaticamente svapora nell'interpretazione della Cardinale, pure attenta a tradurre il mutamento di atmosfera che separa l'attrice in disarmo, drammaticamente angosciata e drogata, dall'elegantissima donna in carriera, pronta alla conquista dei palcoscenici statunitensi: tratti, questi, che si addicono alla perfezione all'insidiabile *charme* dell'artista, in una confusione di ruoli volutamente potenziata, opportunamente valorizzata, trionfalmente conquistata. ■



RIFONDAZIONE MILANESISTA

Tg3 Regione.

Milano: il I° Congresso di Rifondazione Milanese.

All'esterno, i lavori congressuali sono annunciati da un immenso striscione con lo slogan: RIFONDARE PERCHÉ MILANO ESISTA! Quando sale alla tribuna il Segretario Fabrizio del Dongo, un gruppuscolo di anarco-situazionisti intona a gran voce il coro «Addio Milano be-ella / o dolce terapia / cacciati con un golpe / i pulentun van via / e partono cantando... (cambio di tonalità) quanto sei bella Roma / a primavera». Ristabilito l'ordine dal servizio d'ordine, compo-

sto per *par condicio* da ex katanga della Statalin e dai La Russa boys, il Segretario inizia il suo intervento.

Possono partire le immagini.

«... non siamo e non ci sentiamo ripiegati sulla nostalgia per una presunta età dell'oro di quella che veniva definita la Capitale Morale, una Fiera campionaria di opportunità diventata la Fiera delle Vanità. Ci corre tuttavia l'obbligo di ricordare le radici laiche, socialiste, cristiane e democratiche della città della liberazione e della ricostruzione, iniziata con la direzione di Toscanini alla Scala danneggiata dai bombardamenti, della città del boom, della città di Turati e Turoldo, di Montini e Martini, del De Marchi scrittore e del De Marchi pioniere della sessualità consapevole e degli anticoncezionali...».

Stacco.

«... ma poiché una città e una civiltà vivono di attualità e si nutrono di futuro, vediamo com'è la realtà milanese attuale e quali prospettive si delineano all'orizzonte. La vertiginosa metropoli degli architetti, da Giò Ponti a Portoghesi, da Gregotti a Mendini, e l'elenco è lunghissimo, riassumibile nel motto di Maldonado "dal cucchiaino alla città", s'è ridotta all'ago e filo di piazza Cadorna».

Applausi.

«E che dire del teatro? Non abbiamo fatto in tempo a commuoverci per la Scala ritrovata, restaurata con una vera e propria... Botta di vita, che la Scala ha perso Carlo Fontana. Nella città della Scala del calcio, si è dato un calcio alla Scala».

Questa parte del discorso è stata seguita dai congressisti zitti e Muti.

«E che dire della prosa? Tagli, tagli alla cultura, tagli al Piccolo, che ha nel frattempo ceduto a Trieste la preziosa memoria del suo fondatore, gli archivi Strehler, senza dibattito, senza avanzare proposte alternative, collaborative, sinergiche. Il nuovo assessore professor Zecchi, in una sorta di nemesi storica, si affaccia al confronto con l'opposizione, forte solo delle recriminazioni sulla *gauche caviar*, non trovando di meglio che definirsi *gramsciano*. La Destra al potere del balcone di piazza Venezia e di Marinetti a corso Venezia aveva dalla sua il genio promozionale di Margherita Sarfatti e ora affronta senza strategie culturali un omonimo, anonimo Sarfatti in corsa per la Regione. Insomma, per dirla alla Lenin: che fare? I milanesi, vecchi formigoni, imparino ad esser un po' cicale! In concreto, individuamo nella Milanese, la manifestazione estiva di Elisabetta Sgarbi, un modello da sviluppare. Perché la Signora della Bompiani, di cui è nota la passione cinematografica, non porta a Milano, orbata del Mifed, anche il grande cinema internazionale? I divi possono arrivare dal vicino lago di Como e la cinefila contessina Isabella Borromeo con le sue amicizie può dare una mano. Se NYC in un suo museo celebra la Sarfatti come Anna Kuliscioff, perché non lo fa anche Milano? Perché non si riapre il Teatro Gerolamo, milanese e non vernacolare ai tempi della direzione Simonetta? Perché il culto di Buzzati si celebra solo a Parigi? Perché il *genius loci* di Franco Brusati rimane nell'oblio? È questo passato il carburante del nostro futuro!».

Torniamo in diretta per una domanda diretta al segretario.

«Caro Conte, un quesito tecnico: il movimento sta sopra o sotto il partito?».

«Come più gli aggrada, purché si divertano entrambi».

Da Milano è tutto. La linea alla Previsione dei Tempi. ■



A Trento un Festival di Pasqua tutto dedicato al grande patriarca della danza moderna, con una mostra dei suoi disegni e delle scenografie create per lui da Rauschenberg al Mart di Rovereto

in Italia la compagnia americana

EFFETTO CUNNINGHAM

di Domenico Rigotti

Si dirà, e l'osservazione è giusta, che altri sono gli innovatori di oggi. Che la ricerca coreografica muove nei nostri anni verso altri orizzonti. Lascia da parte il troppo e spesso vuoto formalismo per esaltare la fisicità espressiva. E però, nella storia della danza del Novecento, Merce Cunningham continua a essere uno dei punti di riferimento più alti e interessanti. Ciò perché l'artista statunitense è colui che, grazie anche al fatto di aver saputo intrecciare i suoi percorsi con altri e straordinari sperimentatori, quali John Cage e Brian Eno per la musica e, per le arti figurative, fra gli altri, Robert Rauschenberg, Roy Lichtenstein e Andy Warhol, più di ogni altro ha contribuito a liberare le scene dalle vecchie convenzioni. A differenza infatti della sua grande maestra Martha Graham, che ha preferito addentrarsi nei meandri della psiche e delle grandi storie mitiche, nell'operare di Cunningham sempre è apparsa emergere la purezza antiemozionale del movimento espressivo in se stesso, sempre teso a vivere l'aleatorietà della danza come della musica. Magistrale poi l'uso che egli ha saputo fare, e ancora continua a fare, dello spazio. Uno spazio anti-figurativo e libero per il corpo. Sempre, l'oggi ottantaseienne Cunningham, a cercare nessi arbitrari, per non dire fortuiti, tra musica e danza e tra corpo e spazio, dove quest'ultimo "perde" il centro e i lati, non dettando più regole al primo, per esplorare con audacia, e aggiungiamo con un vertiginoso misticismo di ascendenza orientale, le infinite possibilità della pura forma. Un artista esemplare e tale, dunque, da meritare l'omaggio che ha voluto appena rendergli la Provincia autonoma di

Trento dedicandogli quel che è stato chiamato Festival di Pasqua. Una serie di manifestazioni, non escluse testimonianze di studiosi internazionali della sua arte, rassegne di film e video sulla sua opera e un *workshop* per danzatori di tecnica Cunningham, che si sono allargate fino a contemplare, al Mart di Rovereto, una mostra dei disegni del maestro e delle scenografie create per lui da Rauschenberg.

Collage coloratissimi

Al centro dell'omaggio anche due serate dedicate alle sue più significative coreografie offerte dalla Merce Cunningham Dance Company, sempre prestigiosa anche se alcuni suoi membri non hanno forse più lo smalto e il rigore di certi loro predecessori. Come è stato dato vedere anche nelle precedenti soste della compagnia (quasi un preambolo al festival trentino) in due importanti teatri italiani, il Municipale "Romolo Valli" di Reggio



Emilia e il Fraschini di Pavia. Particolarmente felice la serata di Pavia basata su due titoli forti e singolari, e cioè *MinEvent*, coreografia (1995) mai eseguita prima d'ora in Italia, e *Pond Way* (1998), presentata anche a Trento al Festival di Pasqua. Appartiene la prima a uno di quegli alti esercizi coreografici detti appunto *Event* e che da più di vent'anni sono diventati una sorta di "genere" creato dal maestro americano: lavori irripetibili poiché molto è lasciato all'improvvisazione. Sono essi dei collage, cioè un insieme di elementi presi dal repertorio, abbinati a nuovi materiali sviluppati per l'occasione. E *MinEvent* è da considerare fra i più seducenti. Davanti a un astrattissimo, longitudinale fondale di Rauschenberg, i danzatori in calzamaglie dai colori brillanti (rosa shocking, verde e bianco), vibranti e pronti a superare le elevate difficoltà di scrittura e di esecuzione, in un *continuum* che non dà tregua ricamano movimenti ora velocissimi ora lenti sulle sonorità distillate e meditatissime dovute al compositore Takehisa Kosugi. Sono raffinatissimi duetti, terzetti, o quartetti, sono momenti corali costruiti con una sapienza superiore. È la vittoria dell'astrattismo, ma un astrattismo, puro e luminoso, che ci conquista non per vie cerebrali. Astratto e però impercettibilmente scalfito da un soffio di poesia, è anche *Pond Way*. Sul palcoscenico una marea candida di corpi (assai belli i leggeri e vaporosi costumi di seta) con braccia frementi e piccoli scatti della testa, quasi un affresco lagunare di uccelli acquatici (memoria di Degas), pronti a involarsi in brevi e silenziose fughe. E, sull'ipnotica partitura di Brian Eno e contro lo sfondo di un orizzonte di puntini in bianco e nero disegnato da Roy Lichtenstein, è incanto di movimenti puri. ■

Focus accesi su Torino

L'AMARA NEW YORK di Stephen Petronio

Quella del 2003 era stata un'edizione di prova. Andò bene. Trovò consensi. Meglio andò ancora nel 2004. E quest'anno l'esperimento sembra ormai ricevere la sua consacrazione. Per *Torinodanza*, progetto del Comune di Torino realizzato con il concorso del Teatro Regio, il 2005 segna il compimento di un ambizioso percorso progettuale il cui obiettivo è quello di rispondere all'esigenza di riportare "in città" (una città che in vista delle Olimpiadi del 2006 è diventata tutta un grande cantiere) una vasta e completa programmazione di danza, e soprattutto di teatro danza. Ciò attraverso la formula inedita dei cosiddetti *Focus* tematici, ideata da Gigi Cristoforetti, direttore artistico della manifestazione, che quest'anno si è aggiudicato il premio "Danza & Danza" come organizzatore di eventi spettacolari. Con *Focus*, insegna vincente, non solo *Torinodanza* mira all'esplorazione della danza contemporanea, a 360 gradi cadenzandola in diversi momenti dell'anno (inverno, primavera e autunno) e programmandola in spazi diversi, anche non convenzionali, ma cerca di integrare le differenti realtà della città, i suoi luoghi, i pubblici, creando al tempo stesso proficue sinergie con le diverse realtà presenti sul territorio. Positivo già si è rivelato, a febbraio, il *Focus 7 - Movimenti* che ha avuto la fisionomia di un viaggio sui confini tra coreografia e narrazione, tra danza e circo, tra India e Occidente, tra formalismo e sperimentalismo. Un *Focus* che ha raccolto da quattro differenti continenti le suggestioni di altrettanti coreografi diversi, ma tutti degni di attenzione per formazione e percorso artistico, a cominciare da Fatou Touré, Jan Lauwers, Mawin Khoo (tre nomi inediti per il nostro pubblico) per concludere, jolly della breve rassegna, con l'americano Stephen Petronio, principe del formalismo. Famoso per il suo stile impulsivo ma assai elegante, artista considerato sovversivo e però assai rigoroso ed esigente, Petronio, al Nuovo, ha presentato (altissima la prova dei suoi danzatori dinamici e pieni d'energia) uno dei suoi programmi più stimolanti, tutto radicato nel "cemento" della Grande Mela. New York infatti fonte di ispirazione dei tre brani presentati: l'ha solo *Broken Man*, grande prova per lo stesso Petronio, e poi, sulla musica di Laurie Anderson, *City of Twist*, un pezzo di forte intensità emotiva sul quale aleggia l'ombra dell'11 settembre. E infine l'apparentemente più superficiale (in realtà molto elaborato) *The Island of Misfit Toys*. Un'"isola" dominata dalle bambole inquietanti create da Cindy Sherman, «la visione - come ha scritto un celebre critico - di una Manhattan dove la gioventù sprofonda sotto tutti gli eccessi di una cultura che rende infantili». Il *Focus 8 - Interplay*, a maggio, guarderà invece a certe nuove realtà italiane e risulterà, grazie a Natalia Castrati, anche un lavoro di censimento delle nuove generazioni. Più atteso, però, all'inizio d'autunno, sarà un totale cambio di registro, il *Focus 9* che consegnerà al pubblico figure del calibro di Sasha Waltz, Saburo Teshigawara, Sidi Larbi Cherkaoui, Akran Khann e Russel Maliphant. Artisti tutti in prima fila nella creazione mondiale di danza e già importanti punti di riferimento per l'ultima generazione di coreografi. Domenico Rigotti

In apertura, il coreografo Merce Cunningham (foto: Mark Seliger); in basso, da sin. i danzatori della Merce Cunningham Dance Company in *Sounddance* (foto: Tony Dougherty) e, sotto, un momento di *The Island of Misfit Toys* di Stephen Petronio (foto: Sarah Silver).



la sorpresa Europa

TEATRO ITALIANO all'estero

di Mimma Gallina

Tutti più o meno sappiamo che, dopo un lungo periodo di disattenzione, sottovalutazione e in qualche caso ostentato disprezzo (e ostracismo conseguente), i festival europei (prima i medi, poi i massimi; i piccoli qualche rapporto lo hanno sempre tenuto), da sei, sette anni hanno riscoperto il teatro italiano. Un'attenzione crescente che si è riflessa anche sul piano internazionale. La scoperta francese di Cecchi, per esempio, e il nuovo status di apolidi della romagnola Raffaello Sanzio si sono sviluppati di pari passo con l'attenzione per i gruppi migliori della generazione "novanta", e l'*exploit* più recente di Pippo Delbono e di Armando Punzo hanno mosso la curiosità verso modi in sé "unici" di fare teatro che non ci si aspettava dalla nostra scena. Ma c'è uno sguardo diverso anche verso spettacoli come *Sabato, domenica e lunedì*, di Eduardo De Filippo, messo in scena da Servillo, che riporta la drammaturgia di Eduardo al centro della cultura europea. Ma queste sono le punte di un iceberg di un fenomeno diffuso e crescente fatto di *tournée*, scambi, ma anche coproduzioni e che ha i principali protagonisti nelle singole compagnie, in alcuni festival, in network molto attivi, in qualche agente. Il punto di partenza è stata spesso la potenzialità dei singoli spettacoli, ma in altri casi si è scelto di lavorare su precisi territori (che fosse il Sudamerica o l'Albania), spesso investendo all'inizio in rapporti non remunerativi, per poi vederli crescere. C'è chi è di casa in Francia o chi fa avanti-indietro dalla Germania, chi coproduce col Giappone, chi è ormai naturalizzato argentino. Non più solo il Piccolo di Milano o lo Stabile di Genova, ma realtà come Ater, il Metastasio, Le Briciole, il Kismet, il Css, la Piccionaia, Aida, la Tosse, Fanny & Alexander, Motus, Teatrino Clandestino, Assemblea teatro ma anche Bertoni/Abbondanza, Virgilio Sieni, tutti i gruppi della nuova danza sono coinvolti su questo fronte (e davvero molti altri). Penso che questo fermento sia in larga misura spontaneo, e che derivi dall'effettivo potenziale artistico dimostrato dal nostro teatro e, a livello di linee e dimensioni aziendali diverse, dall'emergere di una generazione di artisti e di organizzatori, per mentalità e formazione, più "internazionali", e, naturalmente, dalla necessità di trovare sbocchi a un mercato asfittico. Ma sicuramente hanno contato anche i programmi europei Caledoscopia prima e Cultura 2000 poi. È davvero significativo però che, anche con riferimento agli

interventi europei, l'Italia abbia registrato un primato che pochi conoscono: siamo stati infatti il paese che ha registrato il maggior numero di "capofila" relativamente ai progetti finanziati nel 2003 (anno in cui il settore privilegiato era quello delle "arti dello spettacolo"), 20 per la precisione (ma risultiamo anche coorganizzatori in innumerevoli altri progetti), su un totale di 90 previsti nella sezione annuale "progetti a carattere innovativo e sperimentale". In concreto si sono riversati su destinatari italiani (per quanto non totalmente spesi in Italia) fondi europei per 2.445.954 euro. Pochi? Non direi, se consideriamo che nello stesso anno - escludendo il progetto "Les italiens" e il Piccolo Teatro/Teatro d'Europa - il Ministero ha speso con fondi Fus e extra Fus per l'attività teatrale internazionale, circa 1.440.000 euro (quasi esclusivamente tramite Eti). In effetti il Ministero Bac sembra l'unico a non essersi accorto del nostro *exploit* internazionale. A un convegno del marzo 2004 abbiamo sentito il presidente dell'Eti sostenere che senza l'Ente il teatro italiano all'estero sarebbe ignorato. Ma forse ha invece deciso (il Ministero), che non è necessario assecondare questa vocazione, che funziona da sola, tanto che il sostegno alle tournée all'estero organizzate autonomamente è precipitato (di fatto è stato azzerato dal 2003), sostituito da due linee complementari: interventi - abbastanza modesti di solito - di indirizzo, direi, "diplomatico" (Ungheria, Sud America, "Europalia", giornate di Praga, centenario di Pietroburgo) e un filone più sontuoso, che potremmo definire "di rappresentanza" (non infieriremo ulteriormente su "Les italiens" di cui in questa rivista abbiamo già scritto, ma intendiamo questo tipo di interventi).

Vera gloria?

Ma il nostro successo nel quadro di Cultura 2000, edizione 2003, può destare qualche perplessità. La prima volta che ho sentito di questo primato (non a caso poco noto), è stato a un convegno in Slovacchia da un relatore ungherese, convinto che i colleghi italiani fossero non più bravi o portati alle relazioni internazionali, ma più attrezzati degli altri a destreggiarsi, adeguarsi, aggirare una "modulistica" discutibile se non demenziale (che rivela poca competenza nel settore spettacolo, chiede dettagli assurdi e ignora aspetti fondamentali e così via). L'italiano,

L'Italia ha registrato un primato di progetti finanziati nel 2003 per quasi 2 milioni e mezzo di euro: più abilità burocratica o qualità artistica?

sempre un po' "mariuolo", sarebbe stato cioè capace di riscrivere (forse di inventare) idee, appiattendole ed esprimendole in "progettuaese basic", come ci chiedono da Bruxelles. Credo che il collega ungherese avesse fundamentalmente ragione. La verità è che la standardizzazione richiesta da bando e modulistica e l'attenzione alla forma (un errore formale anche minimo - si avverte - può determinare l'esclusione), porta a elaborare progetti tutti simili (o a farli diventare simili). Seguendo gli obiettivi della normativa, tutti si rivolgono ai giovani (e quando possibile, alle persone socialmente svantaggiate: almeno sulla carta), tutti sviluppano nuove forme di espressione culturale, tutti strizzano l'occhio alla tradizione, ma sono concentratissimi su tecnologia e nuovi media. La mobilità degli artisti e un po' di formazione completano il quadro.

Impossibile scoprire i migliori

Dimenticavo: la condizione base è che i progetti abbiano un valore europeo, ma nello stesso tempo valorizzino le culture nazionali e come sempre che partecipino tre paesi, e che i coorganizzatori investano almeno il 5% (anche un non italiano sa come aggirare questo punto, che ha però spaventato molti dell'area est). In sintesi, è assolutamente impossibile che chi valuta possa essere in grado di scoprire i migliori (anche se nell'intenzione il livellamento dovrebbe servire a questo: tutti uguali al nastro di partenza). E chi valuta sono: gli uffici prima di tutto - che verificano, assegnano punteggi etc. - e una commissione composta da un componente per paese (non so se per proteggerli dalle pressioni, per ragione di *privacy* o altro, i nomi non si trovano in internet, e io non farò, di conseguenza, quello italiano). Così, la vera ragione per cui noi non ci siamo accorti di essere al centro dell'Europa culturale è che i progetti finanziati sono normalissimi progetti, di quelli che non è difficile che passino totalmente inosservati, in qualche caso perfino difficili da reperire nel web. (Elenchiamo molto sinteticamente titolo/soggetto e tema nella tabella allegata.) Nessuna grande idea europea svetta dal mucchio, anche se non mancano quelle interessanti. In qualche caso intuivamo la capacità di farsi sostenere iniziative che si sarebbero comunque fatte (che non erano necessari fondi extra per fare), o che si sia data la forma del progetto europeo a relazioni un po' vaghe, in altri abbiamo la sensazione che agenzie abili abbiano trasformato in

"qualcosa" pura aria fritta. Contrariamente a quanto sembrerebbe dal bando, salvo un paio di eccezioni che vedete, non c'è stata particolare attenzione a prestigio e competenza dei candidati e neppure al numero dei paesi coinvolti. Non analizziamo nel dettaglio, vorrei però dire - anche per consolarci un po' - che i progetti in cui gli italiani risultano co-organizzatori sembrano più efficaci. Forse, però, che i risultati non siano proprio brillanti, se n'è accorto anche qualcuno dalle parti di Bruxelles se il documento "Proposta per una decisione del Parlamento europeo e del Consiglio per la formulazione del programma Cultura 2007 (2007/2013)" del 14/7/2003 precisa: «L'azione comunitaria è troppo frammentata (...) Il programma Cultura 2000 persegue troppi obiettivi, considerando le risorse limitate di cui dispone. Questo riduce la sua efficacia e "leggibilità" ("legibility" fra virgolette nell'originale), così che tanti e diversi progetti sostenuti possono dare una sensazione di dispersione». Dopo qualche altra moderata critica il documento sfocia nella definizione di nuove linee per andare alla costruzione di una "terza generazione" di programmi: chi è interessato può trovar il tutto sui siti e le antenne europee. Speriamo anche in questo prossimo futuro di saperci destreggiare, e che la Commissione delle Comunità Europee si metta in condizione di saper valutare. ■

Si ringraziano per i dati forniti sulle assegnazioni Cultura 2000 del 2003, gli studenti del corso operatori (secondo anno) della Scuola d'arte drammatica "Paolo Grassi" di Milano.

I progetti finanziati nel 2003

titolo del progetto	organizzazione capofila	genere
Finix	Auditorium Bolzano	Produzione musicale (tema Razzismo) e circuitazione in 3 paesi
Il viaggio di Edgar Walpor	Università Siena	Laboratorio, spettacolo osservatorio permanente (e tutto il possibile) da Witkiewicz, Lorca, Genet, Pasolini
Credo	Fabrica spa (Benetton)	Creazione orchestra, Produzione musicale/multimediale (tema Conflitti religiosi), composizione originale
Tritico greco	Piccolo Teatro di Milano	Preparazione del coro per la rappresentazione a Lione delle produzioni PT (trilogia tragici greci)
Children and environment	Comune di Lumezzane	Sperimentazione metodi alternativi, formazione teatrale nelle scuole di tre paesi (tema Ambiente)
Europa in Maschera	Ass. Culturale Teatrovivo	Promozione e rivalutazione (c/o sito internet) della Commedia dell'Arte e 2 produzioni
Prima del Teatro Scuola europea dell'attore	Fondaz. Teatro di Pisa e Accademia di Roma	Alta formazione internazionale
A_D_E 2003 (art digital era)	Provincia di Ancona	Laboratori, seminari, rappresentazioni di Teatro danza (con selezione preliminare via web)
Saltimbanco 2003	Gampati Ac Roma	Festival itinerante: azioni di teatro di strada lungo il Danubio (fra Romania e Bulgaria)
Schegge di Mediterraneo	Provincia di Genova	Produzione interculturale da "La crociata vista dagli Arabi", produzione parallela con bambini, diffusione
Voci d'Europa	Comune di Padova/Progetto giovani	Formazione, scambi per la valorizzazione delle diverse tradizioni vocali, rappresentazioni, archivio
Viaggi e viaggiatori	Ass. Culturale Nuova Bottega delle Arti	Laboratorio, formazione, produzione teatrale con giovani attori
THRE-&-A A dialect Theatre Opera	Comune di Conselice	Produzione teatrale, incontro di tre diversi dialetti, laboratori, diffusione in video
I suoni dello Spirito	Ass. Emilia Romagna Festival	9 produzioni musicali da diverse tradizioni sacre itineranti in 5 paesi
Alveare 03	Teatro di Piazza e d'Occasione di Prato	Ricerca internazionale, 4 produzioni multimediali con 4 compagnie coinvolte, laboratori, diffusione
Etnica Hip Hop	Comune di Senigallia	Laboratorio integrazione culture e arti diverse, creazione coreografie, graffiti, festival finale
Sulle tracce di Dioniso	Euphonia srl	Formazione, compagnia internazionale, produzione e circuitazione presso Festival delle città porto del Mediterraneo
Venice Eastern Gate	Provincia di Trieste	Un grande festival itinerante risultante dall'individuazione di spettacoli in tema c/o festival esistenti collegati
Festival Internazionale dei musicisti art is life 2003	Ass. Musica Europa di Taormina	Formazione giovani musicisti e concerti in tre sedi
Naufragi da terre in fiamme: piccole Eneidi contemporanee	Comp. Indie Occidentali	Produzione di 3 spettacoli teatrali e diffusione internazionale

Creature



SETTE ACROBATI KENYANI in viaggio verso l'infinito

CREATURE, di Marcello Chiarenza e Alessandro Serena. Regia di Marcello Chiarenza. Scene di Marcello e Pietro Chiarenza. Luci di Stefano Zolli. Musiche di Cialdo Capelli. Con Emanuele Pasqualini, Carla Nahadi Babelegoto, Mbugua Henry Nduati, Abdallah Feisal Muhamed, Onyimbo George Omondi, Ochaka Aeneah Asikoye, Gathoni Joseph Ndichu, Gilhaiga Joseph, Kangwana Evans Osusu. Prod. Arcipelago Circo Teatro/Pantakin, VENEZIA - Festival Internazionale Il Teatro che Cammina - Istituto Italiano di Cultura di Nairobi - Sarakasi Trust Nairobi - Ambasciata Olandese di Nairobi - Ministero per i Beni e le Attività Culturali - Comune di Castel San Pietro Terme (Bo).

Dopo una tournée trionfale realizzata in spazi all'aperto, in Italia e in Europa, *Creature*, «uno spettacolo di teatro acrobatico africano», ideato da Marcello Chiarenza e Alessandro Serena, è approdato al chiuso, sul palcoscenico del Teatro Goldoni di Venezia. Per gli artefici dell'evento, che coniuga alcuni spunti poetici, tratti dal *Cantico delle creature*, con le modalità del teatro-circo, è stata una vera sfida, premiata dal pieno gradimento del pubblico. Un clown vagabondo, interpretato dal bravo Emanuele Pasqualini, attraversa la sala e invita i presenti a far risuonare con il battito delle mani il ticchettio della pioggia, poi apre un vecchio libro, che libera magici guizzi di fiamma. Poi, una voce avvincente, quella di Carla Nahadi Babelegoto, dà inizio a un viaggio verso l'infinito, descritto da sette

abili acrobati kenyani, che disegnano piramidi, acrobazie, verticali, salti mortali, voli entro cerchi di fuoco. La storia è semplice, lieve, inesistente. Fa riferimento agli elementi costitutivi del mondo e della vita: l'acqua (ora sotto forma di pioggia, ora ruscello, ora lacrima), il fuoco (un sole, un falò, un lume), l'aria (a guisa di soffio, di vento, o di una vela immaginaria) e la terra (il

candore della farina, le rose rosse sparse sul palcoscenico, i rami di un albero a cui un gruppo di spettatori appende il cibo). Una rete cattura una cascata di stelle, un'esile scala di canne diventa il ponte sospeso nel cielo, e così via. Lungo tale sentiero la segmentazione dei numeri si ricompone fantasticamente in una rappresentazione unitaria, sorretta dal riso e dalla meraviglia. Lo spettacolo nasce da un'azione di cooperazione internazionale, in collaborazione con l'Istituto Italiano di Cultura di Nairobi. *Carmelo Alberti*

Inglese cerca francese

ATTRAVERSO IL BOSCO, di Sarah Woods. Regia di Rossana Farinati. Scene di Marc Lainé. Luci di Bruno Marsol. Con Neil McDermott, Lucia Zotti, Nico Masciulo. Prod. Birmingham REP Theatre - Comédie de Valence - Teatro Kismet Opera, BARI.

Non è il classico bosco delle fiabe quello protagonista della storia di Sarah Woods. Non ci sono lupi cattivi o principesse da risvegliare con un bacio, ma un ragazzo inglese che si perde - o è perduto - alla ricerca dei cugini francesi. Farà un incontro difficile con un'anziana donna italiana, indurita dalla solitudine e legata al ricordo di un vecchio amore partito soldato, con la quale non sarà facile capirsi. Una notte di tregenda, in cui il bosco sembrerà risvegliarsi con mille misteriosi rumori, sarà l'occasione per stabilire un fragile legame

destinato a interrompersi il mattino seguente quando l'adolescente riuscirà a trovare la strada di casa e la donna lo saluterà non volendo rinunciare al suo totale isolamento. *Attraverso il bosco*, la nuova produzione internazionale del Kismet, affronta il confronto tra generazioni e linguaggi mediante una drammaturgia che cerca ancora una propria compiutezza. Ma le incertezze testuali sono superate dall'eccellente regia di Rossana Farinati che, con la complicità dello scenografo Marc Lainé e delle luci di Bruno Marsol, sa creare atmosfere affascinanti e pregnanti, crudeltà leggere attraverso le quali lo spettacolo si arricchisce di una gamma multiforme di significati. Un altro classico che va ad aggiungersi al già nutrito elenco di quelli creati dal Kismet per i ragazzi in oltre due decenni di attività, anche grazie all'apporto degli interpreti. Il giovane Neil McDermott è perfetto nell'impeto e nello smarrimento mentre Lucia Zotti con misura e rigore dà vita a una figura complessa, nello stesso tempo irremovibile e fragile. Nico Masciulo è lo spirito del bosco e le sue infinite voci. *Nicola Viesti*

Nel Tavoliere del Kansas

OZ, regia, scene e luci di Michelangelo Campanale. Con Mauro Altamura, Valentina Carbone, Francesco La Tegola, Katia Scarimbolo, Annabella Tedone. Prod. La luna nel letto, RUVO DI PUGLIA (BA).

Dorothy e Alice vivono tra le spighe, in un paesaggio pugliese che ricorda molto l'America più profonda. Sono due bambine che si apprestano ad affrontare l'età difficile dell'adolescenza sognando di volare via alla ricerca del fratello Oz misteriosamente scomparso mentre guardava passare i treni. Il vento che forte spazza via le nuvole le porta via e così potranno vivere mille avventure e incontrare altrettanti strambi personaggi prima di tornare a casa con una diversa consapevolezza, pronte a mutare pelle. Oz non è con loro, pur avendolo scorto in molteplici travestimenti, ma Dorothy e Alice ormai conoscono ciò che avevano sempre saputo, sepolto nel profondo delle loro anime: il fratello, il bambino autistico che passava le sue giornate a incantarsi vicino alla ferrovia, è morto travolto da uno dei treni che amava tanto. Michelangelo Campanale, dopo il felicissimo debutto con una *Bella addormentata*, arrivata alla terza stagione di repliche, mette insieme molto liberamente *Il Mago di*

Oz con *Alice nel paese delle meraviglie* e conferma un talento non comune. Visionario e divertente lo spettacolo non nasconde un sottofondo inquieto e affronta il tema della morte con profondità senza rinunciare alla leggerezza. Il viaggio iniziatico delle due bambine si sviluppa in controtuce segnato dal continuo rimbombo del vento e dal fischio dei treni, mentre un cielo assolato e terso improvvisamente si incupisce. Campanale preferisce leggere le fiabe in maniera onirica, sogni spesso travolgenti e a volte crudeli, in questo tanto simili alla vita. Il risultato è affascinante e freschissimo grazie anche ai giovani interpreti di acerba bravura che sanno ritagliarsi su misura i vari ruoli. In un teatro ragazzi come quello italiano, in cui la maggior parte dei protagonisti è vicina alla pensione, incontrare un gruppo che si affida, e con successo, ai ventenni è un gran bel segno. *Nicola Vesti*

Lucignolo disadattato

LE AVVENTURE DI PINOCCHIO, di Domenico Carboni, da Carlo Collodi. Regia di Gianni Salvo. Scene, costumi e maschere di Oriana Sessa. Musiche di Pietro Cavallieri. Luci di Simone Raimondo. Con Chiaraluce Fiorito, Gianfranco Alderuccio, Tiziana Bellassai, Federica Bisegna, Federico Pandolfino. Prod. Piccolo Teatro, CATANIA.

Dar vita a un pezzo di legno: è questo il miracolo compiuto da Geppetto, tanto inverosimile da apparire credibilissimo per il pubblico dei più piccoli. Sono loro i fruitori privilegiati della fiaba di Collodi, anche se l'adattamento di Carboni, come di consueto, ha mano felice nel rendere attuale una vicenda che continua a suscitare dibattiti animati, primo fra tutti quello sullo spirito di un burattino che osserva il mondo degli adulti con uno sguardo "mediato". Episodi e dialoghi si succedono nel rispetto del testo d'origine, pochi ritocchi (Lucignolo che si definisce un "disadattato") si limitano ad aggiornare, laddove indispensabile, l'obsolescenza delle situazioni e del lessico. Complice la travolgente scrittura musicale di Cavallieri, Salvo immagina uno spettacolo capace di suscitare la meraviglia, lo stupore degli spettatori: e lo fa a partire dalla scena iniziale, in cui un tronco d'albero, intagliato dal falegname (Alderuccio), rivela le sembianze di un Pinocchio (Fiorito) sorprendente per *physique du rôle* e capacità di far maturare il personaggio sino all'umanizzazione finale, tanto sul

piano della gestualità, che si scioglie con il procedere dell'azione, quanto su quello della vocalità, inizialmente aspra e puntuta, poi gradualmente suadente. Tutti gli altri ruoli - in una locandina zeppa di ben ventuno personaggi - sono affidati a tre attori (Bellassai, Bisegna, Pandolfino) di capacità fregoliane, in un'inimmaginabile sequenza di flora e fauna di ogni specie, resa con originalità di tratti da maschere barocche, fantasiose, visionarie. E queste amplificano, sulla scena, una serie di "macchine" in continua evoluzione - dalla casupola di Geppetto fino al mare in tempesta, che si muta per incanto nella pancia della balena - che raggiungono il vertice nel teatro di Mangiafuoco, in cui il riferimento al teatro nel teatro celebra il potere di quelle menzogne di cui Pinocchio serberà memoria; come il naso di legno, destinato a rimanere sul piancito a ricordo della stagione infantile. *Giuseppe Montemagno*

IX edizione

TORINO al via Il Gioco del Teatro

Parte a giorni la nona edizione del "Il Gioco del Teatro, Festival internazionale per le nuove generazioni". Dal 19 a 23 aprile, a Torino, Settimo Torinese e Chivasso, si succederanno tredici titoli per il pubblico più giovane. Gli spettacoli stranieri quest'anno saranno due: il primo, della compagnia belga Sac à dos (Bruxelles), è *Fait divers* (19-22 aprile), dalla migliore tradizione di un teatro di figura in cui basta poco per creare un intero universo; il secondo è invece *Léopard ménagé* (20-23 aprile) della compagnia franco-messicana Coati Mundi, un delizioso spettacolo senza parole, vera e propria esplorazione teatrale attraverso la danza, la musica, le arti plastiche, il fumetto e l'arte di far ridere. Vi è poi un terzo appuntamento da considerare nel panorama internazionale, ed è la produzione italo-olandese del Teatro del Piccione di Genova e del Kikkabù Dance Theatre di Amsterdam, che propongono *Mi mangio la luna!* (22 aprile) uno spettacolo di teatro-danza. La sezione italiana si apre con la compagnia Envers Teatro di Aosta che presenta *Sette fiabe* (20 aprile) raccontate all'ora di dormire da tre simpatiche fate-bambine; continua Assemblea Teatro (Torino) con *Visibilinvisibili* (20 aprile), storia di giovani africani e dell'est europeo in cerca di sopravvivenza, a cui seguiranno il Teatrino dell'Erba Matta di Savona con la famosa favola della bella addormentata rivista in versione spaziale, ovvero *La bella addormentata... nello spazio* (20 aprile), *Il bambino che ascoltava le pietre* (21 aprile) de La Piccionaia di Vicenza, *Storia di una bambina Maya* (21 aprile) del Teatro dell'Archivolto di Genova e *A scatola chiusa* (21 aprile) di Onda Teatro. Tra i debutti nazionali si segnalano *Lo specchio di Olimpia* (21 aprile) del Teatro del Rimbalzo (Alessandria), che narra le storie degli eroi dello sport, e *C'è sempre un bosco* (21 aprile) di Stilema/Uno Teatro (Torino), spettacolo per i più piccoli dove il bosco delle fiabe diventa il piccolo labirinto in cui viviamo tutti i giorni. Da Torino anche la compagnia Viartisti Teatro, che presenta al festival *Don&Sancho e il Gran premio della Montagna* (22 aprile), il mito del sognatore e del viaggio con uno sguardo affettuoso a tutte le coppie comiche del passato. Info: Teatro dell'Angolo, tel. 011.489676, www.teatro-dellangolo.it. *Giulia Calligaro*



In apertura un'immagine di *Creature* di Marcello Chierenza e Alessandro Sereni; in alto, una scena di *Attraverso il bosco*, di Sarah Woods, regia di Rossana Farinati e, in basso, uno degli spettacoli in scena al festival Il Gioco del Teatro.



i protagonisti della giovane scena/21



A Teatro Aperto si affronta il Caos

Il gruppo, nato nel 1993, è frutto dell'incontro di personalità provenienti da mondi diversi: Andrea Facciocchi, fotografo e fondatore di Extramondo, Renzo Martinelli, corridore motociclista convertito a regista, Mario Montagna, animatore del Teatro i, e Federica Fracassi, giovane attrice formata alla Scuola "Paolo Grassi" di Milano - Li caratterizza il confronto con testi narrativi e con la scrittura femminile (Duras, Merini, Ortese, Kane) - Negli ultimi anni ha segnato fortemente il loro lavoro l'incontro con l'opera di Antonio Moresco, prima con la messinscena della *Santa*, il breve testo teatrale che lo scrittore ha dedicato a Teresa di Lisieux, poi con il *Progetto Caosmologia*, fondato su *Canti del caos*, megaromanzo *in progress*

di Oliviero Ponte di Pino

A Milano, dopo i cupi e sanguinosi anni Settanta, quando nacquero diversi teatri destinati a segnare i successivi decenni (Franco Parenti, Elfo, Out Off), l'euforia consumista di moda, televisione e pubblicità dei «dorati anni Ottanta» sembrava aver fatto definitivamente piazza pulita, come se in città non ci fosse più il terreno per far nascere nuove realtà. Invece questa ecologia in apparenza devastata ha cominciato imprevedibilmente a produrre una piccola galassia di gruppi e compagnie. Nate e cresciute fuori dai circuiti e dalle strutture consolidate, più vicine alla marginalità dei centri sociali che al centro della città, in un proliferare febbricitante e semiclandestino di corsi e workshop (secondo le regole non scritte della formazione e autoformazione del nuovo teatro), queste realtà erano per certi aspetti vicine a quei "Teatri Novanta" che avrebbero segnato l'emergere di una nuova generazione teatrale, destinata a notevole fortuna. Curiosamente, in quella Milano, in quei gruppi, c'era persino chi alla scena ci arrivava piuttosto tardi, dopo percorsi professionali ed esistenziali molto lontani dal canone, quasi a

conferma di un bisogno di teatralità latente e che è riuscito a diventare vocazione solo dopo una sorta di conversione. È il caso di Andrea Facciocchi, fotografo folgorato dall'Odin Teatret e fondatore di Extramondo; e di Renzo Martinelli, corridore motociclista diventato regista di Teatro Aperto sulla scia dell'incontro con Danio Manfredini e della frequentazione di un outsider della scena milanese come Mario Montagna, animatore del Teatro i. E come spesso accade, la nascita del gruppo nel 1993 è il frutto di un incontro. In questo caso, il legame con Federica Fracassi, giovane attrice di temperamento e di forte presenza formatasi alla Scuola d'arte drammatica "Paolo Grassi" di Milano. A caratterizzare il percorso di Teatro Aperto è il costante confronto con testi non teatrali, narrativi, e in particolare con la scrittura femminile: Marguerite Duras e Alda Merini per *Lenti in amore* (1995-96), Clarice Lispector per *Cuore d'infinita distanza* (1997), Sarah Kane per *Ommaggio a Sarah Kane* (2001), Anna Maria Ortese per *La lente scura* (2003). A emergere in primo piano non è mai l'aspetto direttamente narrativo, quanto piuttosto il tessuto e il respiro delle frasi, il tentativo di evocare e costruire una materialità fatta solo di parole, l'appropriazione fisica del testo da parte dell'attore, e il rapporto che tutto questo può creare con lo spettatore. È un terreno esile e fragile, che vive di atmosfere, sempre sospeso tra la ricerca di una precisione assoluta e la costruzione di tensioni che non possono trovare l'espressione della logica e della razionalità. Di conseguenza assume un ruolo determinante la cornice, il luogo in cui si inserisce questo vibrante respiro-parola: non a caso una delle interpretazioni più intense di Federica Fracassi è la Teresa di Lisieux della *Santa* (2000), la cui voce è ridotta nell'intero spettacolo a un respiro-rantolo.

Tavola imbandita per gli spettatori

È dunque costante l'attenzione allo spazio: a volte può quasi diventare una macchina che genera questo corpo-respiro, in altre occasioni è animato da vere e proprie trovate scenografiche a effetto, come la tavola meticolosamente imbandita con argenti e cristalli per gli spettatori ospiti, mentre l'attrice monologa completamente nuda su uno sgabello in *Legittima difesa* (1998); o come la grande nuvola che nel colpo di scena finale invade lo spazio della *Santa*. In questa ottica possono forse essere inserite anche le performance con cui Teatro Aperto misura lo spazio con una rombante motocicletta (*Quel m² mai visto*, 1999, ispirato a *Bing* di Beckett). È dunque una poetica che tende a intrecciare e contaminare letteratura e arti visive, con una forte attenzione agli aspetti musicali, e alle sonorità della parola. Negli ultimi anni, il gruppo è stato assorbito dal lavoro sull'opera di Antonio Moresco con il Progetto Caosmologia. A propiziare l'incontro è stata la messinscena della *Santa*, il breve testo teatrale che lo scrittore ha dedicato a Teresa di Lisieux, uno dei progetti selezionati dal Teatro di Roma in occasione del Giubileo del 2000. È seguito un lungo corpo a corpo con *Canti del caos*, il megaromanzo *in progress* di cui sono usciti finora i primi due volumi (per Feltrinelli e Rizzoli), per un totale di diverse centinaia di pagine. Già la mole dell'ope-

Teatro Aperto. Nasce nel 1998 come Piccola Società Cooperativa senza scopo di lucro, che nel 2003, con l'acquisizione della gestione della sala teatrale Teatro i, diventa Teatro i Soc. Coop arl. Fondatori sono Renzo Martinelli, regista e direttore artistico del gruppo, che ha studiato trombone alla Scuola Civica di Milano e si è avvicinato al teatro lavorando con Danio Manfredini, e Federica Fracassi, attrice formatasi alla Civica scuola d'arte drammatica "Paolo Grassi" di Milano. Oltre a Federica Fracassi, il nucleo artistico è composto da Elena Cerasetti, Claudia Facchini, Debora Virello, attrici e Dramaturg che hanno collaborato a svariati progetti del gruppo. Fra le loro creazioni, si ricordano: Lenti in Amore, ispirato a Marguerite Duras e Alda Merini (1996); Cuore d'infinita distanza, da Clarice Lispector (1997); Legittima difesa, da un'idea di Federica Fracassi e Renzo Martinelli (1998); Quel m² mai visto, a partire da Beckett (1998/99); Bassa fedeltà (1999); La Santa, di Antonio Moresco (2000, Premio "Sette spettacoli per un nuovo teatro italiano per il 2000"); MIRAMILANO, di Marco Philopat (2001); La lente scura, di Federica Fracassi e Elena Cerasetti (2003); Addaura Woyzeck, da Georg Büchner (2004). Del Progetto Caosmologia ispirato al romanzo di Antonio Moresco fanno parte: Sinfonia per corpi soli, omaggio a Sarah Kane (2001), Canti (Studi) (2002,) Canti del caos (2003) e Kamikaze (2004).

ra, oltre al suo carattere torrenziale, aperto, proliferante e provocatorio fino al limite dello scandalo, spesso programmaticamente metaletterario o meglio antiletterario, può dare l'idea della complessità di un percorso che ha portato a tre tappe spettacolari - o meglio, a tre prove di attraversamento dell'opera, tre possibili sezioni del corpo del romanzo, tre tentativi di dare una struttura chiusa a uno straboccante magma affabulatorio (grazie al poderoso lavoro di *Dramaturg* di Elena Cerasetti e Federica Fracassi). Per cominciare, una riduzione secondo i canoni di una drammaturgia quasi tradizionale, con un alter ego dell'autore-protagonista a tessere un filo narrativo con i suoi dilemmi di scrittore, ma già contrapposto a un nutrito coro di attori pressoché immobili che sospingono lo spettacolo verso la conquista della musicalità. La seconda tappa, nel luglio 2003 a Santarcangelo dei Teatri, è costruita intorno a un coro di cantanti professionisti, che tessono un autentico tappeto sonoro di vocalizzi, dal quale si staccano via via gli assoli; mentre lo spazio scenico è occupato da un mare di mattoni che nelle loro diverse configurazioni tracciano una geografia dell'ordine e del disordine, fino all'epifania finale, un perdersi e ritrovarsi nell'energia cosmica. Nell'ultima tappa, *Kamikaze*, nel 2004 per il "Progetto Petrolio" a Napoli, entra in gioco anche l'attualità, con una chiara allusione ai guerriglieri ceceni che hanno occupato il Teatro Na Dubrovka a Mosca: anzi, siamo proprio in un covo di terroristi che stanno pianificando l'azione definitiva - proprio perché scollegata da qualunque causa specifica, salvo appunto un cortocircuito insieme apocalittico e vitalistico, autodistruttivo e forse misticamente illuminante. Da qualche mese Teatro Aperto gestisce a Milano una piccola sala, il Teatro i; anche nella programmazione, oltre al teatro, si apre a musica e letteratura, giornalismo e cinema, accanto a interventi sul terreno politico e sociale. Il gruppo si presenta così come realtà di frontiera, con un baricentro forte ma pronto a ibridazioni e contaminazioni che ne arricchiscano progressivamente la poetica e la tavolozza, in un costante percorso di ricerca. ■

In apertura una scena di *Canti del caos*; in basso un momento di *Kamikaze*.



SAGGI E MANUALI

Roberto Alonge, *Mirra l'incestuosa*, Carocci, Roma, 2005, pagg. 179, € 18,10.

Suggestivo il percorso di Roberto Alonge nel mito di Mirra, dal suo creatore classico, Ovidio, nelle *Metamorfosi*, alla tragedia alferiana, analizzata nel suo contenuto, ma anche nelle sotterranee relazioni con il precedente classico e con la vicenda biografica dell'autore astigiano. Si passa poi ad esaminare la straordinaria interpretazione parigina di Adelaide Ristori, per giungere alla rivoluzionaria edizione di Luca Ronconi del 1988, in cui l'amato padre Ciriaco è anch'egli affascinato dalla passione trasgressiva.

Umberto Artioli, Cristina Grazioli (cura di), *I Gonzaga e l'Impero. Itinerari dello spettacolo*, Le Lettere, Firenze, 2005, pagg. 568, € 35,00.

A coronamento di cinque anni di lavoro della Fondazione Mantova capitale dello spettacolo, creata da Umberto Artioli, scomparso nello scorso luglio, il volume, presentato a Mantova nell'omonimo convegno, analizza i rapporti fra la dinastia dei Gonzaga e il vasto territorio imperiale, meta dei viaggi dei comici e luogo di riferimento per le ambizioni dinastiche della famiglia mantovana. In allegato, il primo cd rom del Progetto Heria, atto a proporre un archivio informatico per la documentazione gonzaghesca italiana ed europea in materia di spettacolo, nato da un'idea di Artioli e di Francesco Bartoli, consultabile anche sul sito www.capitale-spettacolo.it.

Mariagabriella Cambiaghi, "Rapida... semplice... tetra e feroce" la tragedia alferiana in scena fra Otto e Novecento, Bulzoni, Roma, 2004, pagg. 227, € 17,00.

La novità del volume consiste nello studio attento dell'opera di Alfieri attraverso la fortuna scenica: dai primi allestimenti, con compagnie dilettantistiche, promosse e curate dall'autore stesso, fino agli spettacoli dell'Ottocento dei grandi attori, passando per i mattatori e giungendo al teatro di regia novecentesco. Il volume è completato da due ricche e minuziose appendici: il catalogo completo delle rappresentazioni dei testi alferiani nei teatri di Milano dal 1806 al 1860 e le schede delle rappresentazioni in Italia dal 1949 al 2003.

Prima del teatro, *Vent'anni di scuola europea per l'arte dell'attore 1985/2004*, Ets, Pisa, 2004, pagg. 252, € 25,00.

Andrea Camilleri, Luigi Maria Musati, Roberto Scarpa ricordano la loro esperienza presso Prima del teatro, la Scuola Europea per l'Arte dell'Attore progettata e organizzata dal teatro di Pisa e dall'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica Silvio d'Amico. Il volume ripercorre, anche attraverso le immagini, i vent'anni di attività illustrando l'importanza dell'incontro tra giovani attori, registi, drammaturghi provenienti da tutta Europa.

Elena Adriani, *Storia del teatro antico*, Carocci, Roma, 2005, pagg. 194, € 16,90.

Una panoramica esauriente della teatralità greca e romana, considerando sia l'aspetto drammaturgico, sia il momento della messinscena. Si illustra come la figura del drammaturgo greco nel V secolo riassume in sé le funzioni di poeta, musicista, coreografo, interprete e *metteur en scène*. Si analizza poi in che misura l'esperienza greca sia stata assimilata dagli autori romani che la applicarono al loro differente contesto. Attenzione particolare è dedicata anche alle forme teatrali collaterali quali il mimo, la farsa e il pantomimo.

Elena Tamburini, *Il quadro della visione. Arcoscenico e altri sguardi ai primordi del teatro moderno*, Bulzoni, Roma, 2004, pagg. 125, € 15,00.

Un suggestivo percorso tra immagini e parole illustra le soluzioni formali, le varianti e le tipologie ricorrenti nei palcoscenici europei, dal Cinquecento al Settecento, dell'arcoscenico, elemento di unione tra palco e platea. Tra Rinascimento, Manierismo e Barocco un'analisi completa dei documenti iconografici, illustrandone le caratteristiche, con l'indicazione puntuale dei personaggi che hanno collaborato a tali realizzazioni sceniche nei diversi teatri.

Fernando Mastropasqua, *Teatro provincia dell'uomo*, Arti grafiche Federico Frediani, Livorno 2005, pagg. 93, € 18,00.

Il saggio di Mastropasqua, docente di Antropologia presso il Dams di Torino, indaga alle sorgenti del teatro, nel mondo greco, quando ad esso si tributava il significato di un atto di rivelazione e di autenticità, come momento in cui era dato di «piantare gli occhi in faccia alla vita», ovvero di prendere coscienza di lati nascosti della coscienza, nonché della tragedia dell'uomo di essere nel tempo in contrasto con l'eternità delle divinità. Applicando questa teoria emblematica alla figura di Amleto, insieme riproduzione della maschera medievale di Everyman e di Nobody - Essere e Non Essere -, nella seconda parte il testo trascrive e commenta *Hommelette for Hamlet* di Carmelo Bene.

bibli

Le macchine sceniche di Lepage

Anna Maria Monteverdi, *Il teatro di Robert Lepage*, prefazione di Oliviero Ponte di Pino, Biblioteca Franco Serantini, Pisa, 2004, pagg. 159, € 15,00.

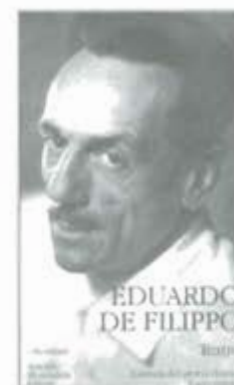
«Il canadese Robert Lepage è un caso nel teatro contemporaneo: consensi unanimi e riconoscimenti per il suo teatro senza frontiere, liberato dai confini della lingua e del genere e caratterizzato da una narrazione prossima a quella cinematografica, sono arrivati sin dai suoi primi spettacoli». La Monteverdi si dedica all'analisi del teatro di Lepage, ricostruendone gli spettacoli e in particolare puntando l'attenzione sull'uso della tecnologia. La riflessione tiene conto dei diversi livelli che caratterizzano l'opera dell'artista: dalla tematica multiculturale, che si rivela nella sua attenzione all'estremo Oriente, in particolare al Giappone, all'integrazione tra arte e tecnologia, all'uso di immagini video che interagiscono con gli attori. Lepage si è dedicato anche alla creazione di scenografie multimediali per i concerti rock (per esempio Peter Gabriel). Altra sua tematica importante è la difficile situazione politica del Québec, paese in costante conflitto culturale, linguistico, politico. Lepage sottolinea come gli spettacoli siano *work in progress* e si concentra sull'apporto preponderante delle macchine sceniche: «Sono accusato di imprigionare me stesso con la tecnologia, ma la tecnologia è uno strumento che mi permette di esplorare le cose. Si pensava che il film avrebbe ucciso il teatro, ma lo ha liberato. Ogni volta che c'è una rivoluzione tecnologica, questa dà all'artista una ragione di speranza». Anche la Monteverdi la pensa come Lepage, tanto che, insieme ad Andrea Balzola ha dedicato un ampio volume, edito da Garzanti, a *Le arti multimediali digitali* (2004).



I Giorni dispari di Eduardo

Eduardo De Filippo, *Teatro. La cantata dei giorni dispari*, tomo primo, edizione critica e commentata a cura di Nicola De Blasi e Paola Quarenghi, Mondadori, Milano, 2005, pagg. 1632, € 49.

Seconda uscita per I Meridiani, dopo *La cantata dei giorni pari*, del teatro completo di Eduardo, nella smagliante edizione curata da Nicola De Blasi e Paola Quarenghi. Le commedie amare del dopoguerra, la famiglia vista come cellula in crisi di una società in trasformazione nella corsa dalla sopravvivenza al benessere, da *Napoli Milionaria* (1945) a *Mia famiglia* (1955), passando per *Questi fantasmi*, *Filumena Marturano*, *Le voci di dentro* e altri lavori. I testi sono sostanzialmente quelli dell'edizione licenziata dallo stesso attore-scrittore nel 1979: ma ciò che fa di questo volume uno strumento indispensabile di studio e di conoscenza di un periodo fondamentale del nostro teatro e della nostra storia, filtrata da uno sguardo acuminato, sono gli apparati critici dei due curatori. Un viaggio ricco di documenti e di suggestioni nel teatro di Eduardo, nella storia dei testi, nelle varianti di messinscena, nella loro vita nei tempi, nella lingua. Quello che emerge è un vero e proprio progetto originale di drammaturgia da parte di un intellettuale completo: nel passaggio dalla scena alla pagina si evidenzia un consapevole processo per rendere, con mezzi autonomi di scrittura, le sfumature e la vita palpitante dell'atto teatrale. *Massimo Marino*



a cura di Albarosa Camaldo

Strehler e il signor G.

Giorgio Strehler, *Intorno a Goldoni: spettacoli e scritti*, a cura di Flavia Foradini, Mursia, Milano, 2005, pagg. 324, € 26,00.

Oggi mettere un Goldoni in cartellone vuol dire assicurare la presenza di pubblico e di intere scolaresche vocianti, e portarlo in scena è diventato sinonimo di scelta comoda. Ma non è sempre stato così: «Io l'ho amato quando era difficile da amare, l'ho fatto quando era difficilissimo da fare - raccontava Giorgio Strehler nel 1989 -. Quando Visconti faceva *La locandiera*, per esempio, era quasi impossibile, c'era il direttore del teatro che diceva: "Ma l'è matt, quel Luchino, il Goldoni, il Goldini, il Goldetti, ma cus'è sta' roba chi"». Eh sì, dopo la guerra recitare Goldoni significava ritrovarsi con il teatro vuoto. Strehler, dunque, che amò sempre profondamente Goldoni - *Le memorie del signor G.* era il titolo prima di un film e poi di uno spettacolo ispirato ai *Mémoires* a lungo inseguiti e mai realizzati -, condusse con le sue regie una dura battaglia contro i luoghi comuni legati al teatro goldoniano, seppe vedere nei suoi testi quei lati amari e malinconici prima ignorati e lo riportò all'interesse della critica. Otto le commedie affrontate da Strehler, a partire da quell'*Arlecchino*, da cinquant'otto anni gloria e bandiera del Piccolo in tutto il mondo, che nel '47, primo anno di vita del teatro e a guerra appena finita, rappresentò per attori e pubblico «la liberazione del riso più aperto», del gioco puro del teatro. «Era il teatro che riscopriva (se così si può dire) una sua epoca gloriosa: la Commedia dell'Arte, non più come fatto intellettuale ma come un esercizio di vita presente, operante». E quelle su Moretti, *Arlecchino* dalla faccia dipinta, e su Sartori che gli inventò la maschera "da gato", sono fra le pagine più belle. Ben venga allora questa raccolta di scritti attorno a Goldoni (anche se avremmo voluto un'introduzione più approfondita e critica che non si limitasse, come fa Myriam Tenant, a raccontarci un po' superficialmente il percorso goldoniano di Strehler, poco aggiungendo a quel che la lettura degli scritti raccolti ci dà). *Roberta Arcelloni*



Sei drammaturghi italiani

Tiberia de Matteis, *Autori in scena. Sei drammatרגie italiane contemporanee*, Bulzoni, Roma, 2004, pagg. 215, € 16,00.

Nella collana *La fenice dei teatri*, curata da Franca Angelini e Carmelo Alberti, l'analisi del percorso creativo di sei drammaturghi contemporanei italiani: Roberto Cavosi, Edoardo Erba, Ugo Chiti, Giuseppe Manfredi, Ruggero Cappuccio, Spiro Scimone. Le differenze geografiche degli autori offrono un quadro indicativo della situazione nazionale. Il volume affronta i testi principali di ogni autore: si spazia dall'esperienza lirica del meranese Cavosi, che rinnova la tragedia esaltando l'eroismo nascosto nella diversità, alla fantasia metafisica del pavese Erba, al toscano "poeta di compagnia" Chiti, che fa rivivere la cultura della sua terra fra mito popolare e cronaca. Dal romano Giuseppe Manfredi, che sperimenta nuovi linguaggi dell'inconscio in una dimensione metateatrale, al napoletano Cappuccio, attore-regista in grado di affrancarsi dai tradizionali canoni della drammaturgia partenopea, al messinese Spiro Scimone, autore-attore che contamina la sua matrice veristica con l'alienazione descritta nel teatro europeo del secondo Novecento.



TESTI

Sonia Antinori, *Il sole dorme*, Tony Kushner, *Un posto luminoso chiamato giorno*, Edizioni Interculturali, Roma, 2004, pagg. 205, € 12,00.

La collana Boccascena, diretta da Alberto Bassetti, si propone di affiancare un testo di un autore italiano a uno straniero tradotto da un nostro scrittore, attore o regista, così da creare una interazione fra drammaturghi. I testi dell'Antinori e dello statunitense Kushner sono ambientati entrambi nella Germania nazista anche se differenti sono poi le vicende narrate. Ne *Il sole dorme* si assiste al disfacimento di una famiglia di ex profughi rientrati in Germania dalla Lituania, in *Un posto luminoso chiamato giorno* al dissolversi di un gruppo di artisti durante l'ascesa di Hitler. Nella medesima collana Angelo Longoni, *I lupi*, Jon Fosse, *Variazioni di morte*, (Edizioni Interculturali, Roma, 2004, pagg. 157, € 12,00), incentrati sui difficili rapporti familiari.

Thomas Bernhard, *Teatro V, Il presidente, Il teatrante, Elisabetta II, Ubulibri*, Milano, 2004, pagg. 262, € 22,00.

Tre drammi riuniti dalle tematiche del potere e dell'arte: *Il presidente* è in vacanza in Portogallo e incontra la sua amante-attrice che impersona l'arte drammatica e la politica, mentre la moglie piange la morte del cane, avvenuta durante l'assassinio della scorta del marito. *Il teatrante* è Bruscon, un drammaturgo fallito e megalomane che porta in tournée la sua *Ruota della storia*, opera incompiuta anche dai membri della sua famiglia che la interpretano. In *Elisabetta II*, incentrata sull'ipocrisia e il servilismo, la visita della regina è osservata, oltre che da una folla di curiosi, da un boss paralizzato che osserva con disgusto l'intera umanità.

Clelia Falletti, *Le grandi tradizioni teatrali. Il medioevo*, Bulzoni, Roma, 2004, pagg. 178, € 18,00.

Le due rappresentazioni sacre (*Lauda della discesa di Gesù all'Inferno* e *Rappresentazione di Santa Uliva*) sono precedute da un esauriente quadro, nato dall'analisi di documenti di prima mano, sul teatro medievale europeo che comprende le liturgie processionali (civili e religiose) e le forme di intrattenimento (giochi, feste, rituali agrari). Preziose le immagini e le didascalie che bene visualizzano tale tipo di teatro.

CATALOGHI

Peppino Ortoleva, Maria Teresa Di Marco, *Luci del teleschermo*, Mondadori-Electa, Milano, 2004, pagg. 350, € 40,00.

Publicato in occasione della mostra dedicata al cinquantenario della televisione italiana, *Scritto nell'etere*, realizzata nell'ambito delle manifestazioni *Luci del teleschermo*, tenutesi a Torino, il libro propone un'esauriente storia della televisione italiana. Nella prima parte del volume, ricco di fotografie, vengono analizzati gli aspetti tecnici, espressivi, la storia dell'azienda, il quadro politico normativo, il motivo dell'emergere di alcuni generi, le trasformazioni delle abitudini di fruizione; nella seconda parte vengono seguite le grandi aree di intersezione fra arte e musica, letteratura e il teatro, la storia e le scienze naturali. Da segnalare il catalogo dei disegni commissionati dalla Rai ad artisti come Carrà, Guttuso, de Chirico, Manzù, Casorati.

MULTIMEDIA

Claudio Bisio, *I bambini sono di sinistra*, Einaudi/Stilelibero, Torino, pagg. 120, Dvd 110', € 22,00.

Un genitore disilluso dei nostri giorni sempre in ritardo sui tempi - era troppo giovane nel '68 ed è troppo vecchio per il G8 - si trova a disagio sia con i coetanei, sia con gli anziani, sia con i giovani tra cui i propri figli. Bisio, nel testo e nel video allegato, alterna momenti di comicità pura a momenti di riflessione. Ne esce così una sorta di diario-confessione dove la satira sul presente si collega alla nostalgica rievocazione del passato.

Ascanio Celestini, *Radio Clandestina*, Donzelli, Milano, 2005, pagg. 94, € 21,90.

Celestini ha tratto dal libro di Alessandro Portelli, *L'ordine è già stato eseguito. Roma, le Fosse Ardeatine, la memoria*, un intenso spettacolo teatrale, andato in scena nel 2000, e ne ha realizzato un video, con la regia di Daria Menozzi, nell'ex carcere nazista di via Tasso a Roma, oggi sede del Museo storico della Liberazione, trasmesso dalla Rai e ora pubblicato in dvd. Il testo, frutto del lavoro di *work in progress* di Celestini, è la rielaborazione della trascrizione dello spettacolo. Con la prefazione di Alessandro Portelli e una nota di Mario Martone.

Ronconi/Schnitzler



TRA SCIENZA E COSCIENZA

lotte di potere nella *finis Austriae*

di Claudia Cannella

PROFESSOR BERNHARDI, di Arthur Schnitzler. Traduzione di Roberto Menin. Regia di Luca Ronconi. Scene di Margherita Palli. Costumi di Gianluca Sbicca e Simone Valsecchi. Luci di Gerardo Modica. Con Massimo De Francovich, Massimo Popolizio, Giovanni Crippa, Virgilio Zernitz, Carlo Valli, Riccardo Bini, Lele Vezzoli, Ella Schifton, Sergio Leone, Paolo Musio, Raffaele Esposito, Simone Toni, Tommaso Minniti, Pasquale di Filippo, Erika Urban, Massimo De Rossi, Gianluigi Fogacci, Michele Nani, Francesco Colella, Giorgio Bongiovanni, Emilio Zanetti, Tiziano Ferrari, Luigi Di Pietro. Prod. Piccolo Teatro di MILANO-Teatro d'Europa.

È strano come un testo così bello e agghiacciante per la sua attualità sia rimasto sconosciuto alle scene italiane fino a oggi. Eppure era stato pubblicato (e recentemente ristampato) da Ubulibri, eppure il suo autore, Arthur Schnitzler, ha sempre abitato i nostri cartelloni. È vero che ci sono 23 attori a foglio paga (e di questi tempi è un lusso economico difficilmente sostenibile), ma non è certo questo il motivo di un così lungo oblio, né forse è adesso importante darsene una ragione. Mentre è importante che Luca Ronconi e il Piccolo Teatro abbiano dato, con questa scelta, un segno

forte di quella che dovrebbe essere sempre la funzione di uno Stabile: fare un teatro d'arte per tutti, senza perdere di vista nei contenuti l'impegno civile. Il professor Bernhardi del titolo è il direttore di una clinica privata nella Vienna di inizio '900. La sua rovina inizia quando, per una forma di laica *pietas* e non certo perché è ebreo, impedisce a un sacerdote di



dare l'estrema unzione a una giovane donna, moribonda a causa di un aborto clandestino, per non turbarne gli ultimi istanti di vita che ella sta vivendo in uno stato di euforica quanto vana speranza di guarigione. Bernhardi (sublime De Francovich nel mescolare autorevolezza e fragilità) è un uomo di potere, un cattedratico amato e odiato, dominato da un ossessivo e quasi ottuso senso di giustizia, ma è anche ebreo, come del resto una buona metà dei medici (e non solo) attivi a Vienna in quel periodo. E a questo, che nel caso specifico è un pretesto ma più in generale è il sintomo dell'imminente esplosione dell'antisemitismo hitleriano, si attaccano tutti coloro che, per un motivo o per l'altro, lo vogliono fare fuori: colleghi e politici, di cui l'ambigua sintesi è l'ex medico diventato ministro, avido ambiguo e istrionico quanto il suo interprete, un bravissimo anche se strabordante Massimo Popolizio. Lotte di potere all'interno dell'accademia, alleanze e tradimenti, opportunismi e vigliaccheria fanno di Bernhardi prima un colpevole e poi un eroe. Viene sospeso dal suo lavoro, processato, incarcerato e infine riabilitato e portato in trionfo, cosa che egli affronta quasi con pudica vergogna. Ma siamo veramente a Vienna? Purtroppo da allora nulla è cambiato. Sconcerta e ci colpisce al cuore l'attualità di questa splendida commedia politica, datata 1912, di solido impianto naturalistico e destinata ad attori di grande caratura. E Ronconi li sfodera tutti i suoi migliori cavalli di razza, in una bella tavolozza generazionale, in cui i più "anziani" primeggiano

(Giovanni Crippa, Massimo De Rossi, Riccardo Bini e Virgilio Zernitz, i migliori) e i più giovani ancora "ronconeggiano". Tutti uomini (eccetto l'infermiera Erika Urban), quasi tutti medici, in elegantissimi costumi da Vienna *fin de siècle*, si affrontano in avvincenti duelli etici sulla scena essenziale di Margherita Palli, tagliata longitudinalmente come un *cinemascope* e segnata per ogni atto da uno sfondo monocromo e da arredi filologicamente impeccabili. Ma qualcosa non ha funzionato. Dopo i trionfalismi della "prima", il pubblico è andato in calando

e, molto probabilmente, lo spettacolo non sarà ripreso il prossimo anno. Ed è un peccato, anche se bisogna ammettere che il testo, per quanto bellissimo alla lettura, non regge quattro ore e mezzo di spettacolo e necessiterebbe di un'operazione di "asciugatura" in alcune sue parti francamente prolisse, per non dire dannose alla sua efficacia scenica. E poi perché rifiutare l'impianto naturalistico, ricco di spunti da pièce di conversazione, frantumandone i ritmi interni con una recitazione a tratti inutilmente straniata e dilatata? ■

Fassbinder all'Elfo

Erotiche geometrie di potere

Poche cose in scena: quattro sedie e un velario su cui si illuminano sfondi allusivi e su cui sono proiettati, cinematograficamente, i titoli dei vari *tableaux* che spartiscono la storia. Una geometria senza sbavature per ridare vita alla vicenda esemplarmente fassbinderiana di Leopold (Ferdinando Bruni), uno spregiudicato uomo d'affari che seduce Franz (Nicola Russo), un ragazzo alquanto ingenuo. Dopo sei mesi di convivenza, il sentimento è logorato. Qui, allora, scatta il meccanismo della crudeltà a comprovare il teorema dell'autore per cui ogni rapporto è innanzi tutto un rapporto di potere. Si animano in scena Anna (Elena Arman Russo), l'ex fidanzata del giovane, e Vera (Ida Marinelli) ex moglie dell'altro: Franz, soggiogato da Leopold, tratta Anna senza un briciolo di tenerezza, proprio come Leopold tratta lui. Leopold a sua volta strapazza Vera e cerca nuova vitalità in Anna. Il finale è nero:

COME GOCCE SU PIETRE ROVENTI, di Rainer Werner Fassbinder. Regia di Ferdinando Bruni. Luci di Nando Frigerio. Suono di Jean-Cristophe Polvin. Con Ferdinando Bruni, Ida Marinelli, Elena Russo Arman, Nicola Russo. Prod. Teatrithalia Elfo, MILANO.

z si avvelena, mentre Vera assiste incredula alla sua agonia. sto pare essere il messaggio: i rapporti umani, e su tutti i sentimentali, portano all'assimilazione dell'uno all'altro - e e carnefici - fino al veleno. Di fronte alla forza della tesi e l'alta della nudità scenica, non restano che le voci e le interni degli attori a sfidare l'inesorabilità di Fassbinder. do Bruni, che firma lodevolmente anche la regia dello spettacolo fa con grande energia (talvolta troppa in rapporto all'irrisoria sentimentale che incarna), Nicola Russo con la giusta dose di sconcerto e adattamento, le due donne, cui spetta di stare immobili per una buona metà dello spettacolo, alterando, la giovane e la matura, i toni del sentimentalismo ipotipico e del disincanto sofferto. La geometria si completa nel bilanciamento di una parca tavolozza di colori, che semplicemente alterna i bianchi degli abiti della coppia più giovane ai toni scuri dell'altra, come di una storia che contenga già all'inizio il proprio finale. *Giulia Calligaro*

In apertura, la scena di Margherita Palli per *Professor Bernhardi* di Schnitzler, regia di Luca Ronconi e, in basso, gli interpreti principali Massimo De Francovich e Massimo Popolizio; in questa pag. Ferdinando Bruni e Elena Russo Arman in *Come gocce su pietre roventi* di Fassbinder, regia di Bruni.



Lella nel paese degli orrori

ALICE, UNA MERAVIGLIA DI PAESE, da Lewis Carroll. Scritto da Lella Costa con Giorgio Gallione e Massimo Cirri. Regia di Giorgio Gallione. Scene di Paolo Bazzani. Costumi di Antonio Marras. Luci di Jean Claude Asquié. Musiche di Stefano Bollani. Con Lella Costa. Prod. Irma, MILANO.

Lella Costa si mette al centro di una storia e racconta. Prima di parlare al pubblico, elabora collegamenti, idee, ragionamenti, vissuto personale, insieme a un team in cui figurano i coautori dei testi. Questo è l'iter grazie al quale nascono i suoi spettacoli, frutto di alchimie delicate da tradurre in un misto di grazia e forza, poesia e intelligenza, qualità dell'artista milanese. Con *Alice, una meraviglia di paese* il gruppo di lavoro è sensibilmente cambiato. Non compare più, per la prima volta dopo anni, la firma di Gabriele Vacis, rimane Cirri e si aggiunge Gallione. Quest'ultimo, regista e fondatore del Teatro dell'Archivolto, è un abilissimo orchestratore di toni, umori, caratteri e materiali diversi, tanto che i suoi spettacoli migliori acquistano il sapore indefinibile di cocktail perfetti. Ma qui qualcosa va storto. Non si realizza la rarità della magia creativa. Lo spettacolo è gradevole, ma non si illumina. Gli snodi narrativi sono meccanici, come se tutto avesse bisogno di essere ancora molto rielaborato per fare nascere l'arte. Lella Costa si presenta al pubblico nello splendido abito creato per lei da Antonio Marras, lo stilista che le ha dato l'idea di portare in scena Alice. Nella prima parte dello spettacolo, dedicata al libro *Nel paese delle meraviglie*, la scena è occupata da un mucchio di teli bianchi, un monte di lenzuola in cui l'attrice si tuffa e sprofonda come una bambina. Tutto il palco è coperto di stoffa, che piano piano sparisce per lasciare spazio al disegno di una scacchiera, dove si ambienta il racconto del secondo libro di Lewis Carroll, *Alice oltre lo specchio*. Forse uno specchio

ci vorrebbe davvero, per mostrare alla sala e a tutte le sale senza gradinate o palchi sopraelevati, un gioco che regola la vita di Alice e si traduce in una grafica che non è solo un dettaglio, ma una scelta dal significato preciso. La bambina che viaggia nel mondo della fantasia, non viene interpretata come un personaggio, ma raccontata in un monologo variegato e divertente, soprattutto nei tratti in cui l'artista descrive le sue avventure. In quel caso, quando si cala nel mondo di Lewis Carroll, la Costa è perfetta, si diverte, comunica la sua vitalità originale e tenera al pubblico. Gli incontri con Humpty Dumpty, il Cavaliere Bianco, la Regina di cuori, sono alternati a brani di denuncia sociale, in cui la Costa dà voce ai diritti e alle sofferenze dei bambini, per dire che il paese-mondo in cui sono nati non è per niente la meraviglia di zucchero filato che viene in mente pensando ai cuccioli della pubblicità. Racconta la storia di altre Alice che non capiscono il mondo in cui sono precipitati quando hanno cominciato a perdere l'innocenza. Per esempio quella di Friedrich Niemand, un bambino cieco e muto torturato a Birkenau. Quella, scritta da Adriano Sofri, del bimbo di Bezlan che non voleva più aprire gli occhi. Ci sono anche i piccoli venduti, prostituiti, trasformati in soldati. Un inferno intollerabile, che la Costa racconta con sincerità e passione. Non bastano a rendere lo spettacolo indimenticabile. *Elia Quattrini*

La solitudine di Kean

EDMUND KEAN, di Raymund FitzSimons. Traduzione di Claudio Forti. Regia di Giancarlo Zanetti. Scene e costumi di Eugenio Guglielminetti. Musiche di

Ottavio Sbragia. Con Giancarlo Zanetti e con Juliane Reiss (violinista). Prod. Teatro San Babila TI.ESSE.BI., MILANO.

Edmund Kean, il prototipo dell'attore romantico, ammirato da Byron, ha ispirato Dumas padre che gli dedicò un dramma nel 1836. Nel 1989 FitzSimons creò un impegnativo monologo divenuto celebre per le interpretazioni di Ben Kingsley e Gigi Proietti. Ora Zanetti porta in scena una sua rielaborazione, solo, su un palco inclinato sul quale sono sparpagliati oggetti, funzionali a evocare momenti della vita dell'attore come le lettere delle sue amanti o i contratti teatrali, o a dare vita ad alcuni personaggi, come il mantello colorato di Arlecchino in cui nei duri anni degli esordi egli era costretto a calarsi. Zanetti, nel ricordare episodi salienti della vita di Kean, interloquisce anche con alcune marionette, che incarnano personaggi shakespeariani interpretati o persone conosciute. Si ripercorre così la faticosa ascesa di Kean, smanioso di emergere e di affermarsi. La sua apoteosi avviene quando il Drury Lane gli dà la possibilità di interpretare Shakespeare, realizzando così il sogno e l'attesa di tutta la sua vita. Suggestiva è l'idea di fondere, in un gioco di teatro nel teatro, passi dei testi shakespeariani alle affermazioni di Kean. Zanetti nel riprodurre la recitazione di Kean - che era nervosa, concitata, ma nello stesso tempo passionale -, urla, piange, ride, beve, mostra rabbia e invidia, si infervora o si lascia andare a momenti di grande abbandono, quando ricorda i suoi amori tra cui la moglie, l'amante e le tante prostitute. E saranno proprio le donne a contribuire alla sua rovina. Infatti, al culmine della sua carriera, sarà processato per adulterio e inizierà il suo declino, fino a morire alcolizzato e solo. A spezzare o a sottolineare la tensione dello spettacolo è il sottofondo musicale eseguito dal vivo dalla violinista Juliane Reiss che sembra instaurare un disperato dialogo con la solitudine del protagonista. *Albarosa Camaldo*

A destra Giancarlo Zanetti in *Kean*, di Raymund FitzSimons.



Le parrucche di Amleto

AMLETO, di William Shakespeare. Traduzione di Alessandro Serpieri. Regia di Antonio Syxty. Scene e costumi di Andrea Taddei. Con Emanuele Fortunati, Raffaella Boscolo, Michela Rapetta, Paolo Scheriani, Carmelo Rifici, Gaetano Callegaro. Prod. Teatro Litta, MILANO.

O lo si apprezza o lo si detesta. O si resta incollati alla poltrona per più di tre ore avvinti dalle invenzioni registiche o ci si alza e si esce dalla sala già dopo dieci minuti. Non ci sono mezze misure di fronte all'*Amleto* che Antonio Syxty ha messo in scena per il teatro Litta di Milano. Noi siamo nella categoria di quelli che hanno apprezzato lo spettacolo. Syxty chiede allo spettatore di abbandonarsi al racconto e alla poesia di Shakespeare, sgombrando la mente da quello che la storia delle interpretazioni di *Amleto* sino a oggi ci ha consegnato. E lo fa perché il suo *Amleto*, pur proposto nella classicheggiante traduzione di Alessandro Serpieri, scardina da dentro il testo, lo (vivi)seziona, lo restituisce in tutta la sua forza dirompente. Syxty contamina poi Shakespeare con il cinema (da *Viale del tramonto* ai *Combat film*) e con le arti figurative novecentesche (grazie anche alla scarna e astratta scena di Andrea Taddei). Ci sono tante idee nell'*Amleto* secondo Syxty - forse anche troppe, ci verrebbe da dire: c'è il continuo altalenare tra verità e menzogna (quella del mondo e quella degli eventi condotti dalla mano di Amleto) grazie a un uso ossessivo di maschere e parrucche, ci sono le scene che sconfinano l'una nell'altra con la tecnica della dissolvenza, c'è il gioco degli specchi che presenta molti personaggi sdoppiati (Ofelia, Orazio). E ancora il duello senza spade, lo spettro che si

palesa con la voce di Amleto quasi quest'ultimo fosse *in trance*. Ma soprattutto c'è la prova di Emanuele Fortunati nei panni del principe di Danimarca. Un Amleto il suo dalle mille sfaccettature, capace di emozionare, di trascinare gli spettatori nel suo vortice di pensieri: non pazzia, ma lucida capacità di leggere la vita. Una prova che lascia il segno per la rara intelligenza con la quale il giovane attore - scuola Piccolo - si pone di fronte a un monumento come Amleto: ogni gesto è pensato, ogni parola è soppesata per disegnare un principe, vero regista della vicenda unico motore del suo e dell'altrui destino. Tra le prove degli altri attori - alcuni dei quali imbroccano un binario interpretativo dal quale faticano a staccarsi - spiccano la Gertrude che Raffaella Boscolo disegna come una diva del grande schermo e la vibrante Ofelia di Michela Rapetta. *Pierachille Dolfini*

Le canottiere della resa

UNDICI CANOTTIERE, di Edward Bond. Traduzione di Maggie Rose. Regia, scene e costumi di Mattia Sebastiano Giorgetti. Disegni di Emanuele Luzzati. Musiche di Gianpietro Marazza. Con Enrico Ballardini, Massimo Bulla, Marino Campanaro, Mattia S. Giorgetti, Benedetta Laurà. Prod. ASTITEATRO - Fondazione Carlo Terron, MILANO.

«Perché, sai perché?» Perché un giovane studente fa a pezzi un libro della biblioteca. Perché distrugge la giacca del compagno? Perché, infine, anziché giustificarsi, rimane in silenzio per tutta la prima parte dello spettacolo e si sente quasi costretto ad accoltellare la preside. In *Undici canottiere*, dramma dalla struttura brechtiana a episodi, Edward Bond pone al pubblico con irruenza queste e molte altre domande sugli atroci effetti della violenza sull'individuo della società britannica contemporanea. In un turbine di

immagini spietate e immediate, la penetrante regia di Mattia Giorgetti cattura l'attenzione di un pubblico che si ritrova, con un salto temporale, improvvisamente coinvolto su un campo di battaglia, fra i bravi Massimo Bulla, Enrico Ballardini, Marino Campanaro e lo stesso Mattia Giorgetti. Dieci soldati, decisi alla resa, hanno appeso le loro canottiere fuori dalla finestra e solo in quel momento, ormai con fucili puntati alle tempie e le braccia dietro la nuca, si rendono conto di essersi dimenticati del loro undicesimo compagno. La sua canottiera non è là, appesa insieme alle altre, lui non sa che gli altri hanno deciso di abbassare le armi e alla vista dei nemici nel rifugio non esita a sparare, uccidendone uno, e a sua volta viene ucciso. Ucciso proprio da quel soldato che da ragazzo aveva distrutto un libro, ridotto in brandelli la giacca dell'amico e assassinato la preside della scuola. Le ultime parole del militare agonizzante sono in una lingua incomprensibile, una lingua che le rappresenta tutte e nessuna. Il soldato rimane smarrito di fronte alle incomprensibili parole del suo nemico, proprio come la preside allora in quella scuola di fronte al freddo silenzio dello studente continuava imperterrita a chiedere «perché, sai perché?» *Francesca Lotti*

A sin. Emanuele Fortunati protagonista di *Amleto*, regia di Syxty; in basso, una scena di *Undici canottiere* di Edward Bond, regia di Mattia Sebastiano Giorgetti.



Milano e Modena



MIGRANTI E TERREMOTATI
sotto il cielo di Brie

IL CIELO DEGLI ALTRI, testo e regia di César Brie con frammenti del gruppo e di Nazim Hikmet. Costumi di Giancarlo Genilucci. Luci di Francesco Pace. Con Isadora Angelini, Andrea Bettaglio, Serena Cazzola, Deborah Ferrari, Raffaella Tiziana Giacipoli, Alessandro Lucignano, Robert McNeer, Guillaume Moreau, Donato Nobile, Luca Serrani. Prod. Armunia Festival Costa degli Etruschi, CASTIGLIONCELLO (LI).

César Brie non ama la pratica pedagogica fine a se stessa. A seguito di un laboratorio sull'emigrazione, condotto a Rimini, Santarcangelo e al Centro Arti e Spettacolo di L'Aquila, l'attore-autore-regista argentino ha deciso di portare alcuni allievi «più lontano» e «creare con loro un'opera». L'opera si intitola *Il cielo degli altri*, è un emozionante e riu-

scito affresco corale: a cominciare da quei lunghi sette sacchi di iuta appesi al proscenio, che infondono subito allo spettacolo visionarietà e sigillo. Un attore ne slega la cordicella di chiusura e dal sacco fluisce una sottile cascata di chicchi di miglio. I sacchi vengono aperti via via: e sotto questa pioggia che tutto invade ma a volte tutto ricopre misericordiosa, i dieci attori (alcuni al debutto) si presentano e raccontano le loro storie di "migranti", in cerca di dignità, lavoro e riscatto in un paese straniero. Scappano dalla guerra, dalla miseria, dalle persecuzioni politiche, dall'Iraq, Albania, Libano, Bosnia. Qualcuno è un fantasma, una donna cerca il marito scomparso nella guerra dei Balcani, un'altra si ritrova a fare la prostituta, due uomini si sfidano in una gara di attributi tra il Dio cristiano e Allah. Una famiglia albanese di 12 persone vive in due stanze e forzatamente assiste, allegramente eccitandosi, alle effusioni amorose di una giovane coppia

di sposi. Nelle storie, sogni e ricordi che si susseguono, il giovane ensemble mantiene ritmo e intensità, esibisce una fisicità energica e compatta, ricca di spunti coreografici e sostenuta da un'accattivante colonna sonora che spazia dal folk serbo-bosniaco a Pergolesi. Se suona amara l'indignazione di Brie per l'Italia, paese di emigranti che disconosce gli immigrati e che pure lo ha accolto in passato (non manca lo sbeffeggio di certi italiani al mare, tutti griffati e indifferenti agli sbarchi di clandestini), la sua scelta narrativa rimane la poesia, seppure senza sconti. Gli abiti dei protagonisti appesi a grucce sullo sfondo, alla fine volano via: restano a terra, tra il miglio, decine di lettere di migranti scritte sotto il cielo degli altri, e indirizzate a casa. *Emanuela Garampelli*

DENTRO UN SOLE GIALLO. MEMORIE DI UN TERREMOTO, testo e regia di César Brie. Scene di Lucas Achirico. Costumi di Soledad Ardaya, Canuta Zarzyka. Con Lucas Achirico, Daniel Aguirre, Gonzalo Callejas, Alice Guimaraes. Musiche Cergio Prudencio, Bolero di Sipe Sipe, Luzmilla Carpio. Prod. Emilia Romagna Teatro, MODENA - Teatro del los Andes, BOLIVIA.

César Brie e il Teatro de los Andes hanno debuttato al Festival di Liegi con uno spettacolo prodotto in collaborazione con Emilia Romagna Teatro, subito dopo a Modena e poi in tournée in Italia. *Dentro un sole giallo* racconta un terribile terremoto che nel 1998 squassò la Bolivia. L'attore argentino, vissuto a lungo in esilio a Milano, per qualche anno nell'Odin Teatret, nel 1991 realizzò nel poverissimo paese sudamericano il sogno di una fattoria-teatro dove ha prodotto spettacoli divertenti e grotteschi, usando una poesia affondata nella voce e nell'espressione corporea, nella ricerca europea e nelle tradizioni sudamericane. È tornato varie volte da noi con spettacoli molto amati; di recente ha creato anche un lavoro sulle migrazioni con allievi italiani, *Il cielo degli altri*. Malato è il sole di un terremoto che squassa paesi contadini. L'intenzione, qui, è totalmente politica, dichiaratamente di documentazione e denuncia. *Il danno* e *La beffa* si intitolano i due atti. Il primo mostra un mondo antico, povero, sconvolto da un evento naturale, previsto, che però colpisce improvviso e devastante. La scena è fatta di pochi mobili fragili sospesi a fili, cornici, sedie, tavoli che sfuggono a chi vi sedeva, porte che si abbattono. Racconti, dati, denunce raccolti sul campo si susseguono, mescolati allo stupore per una catastrofe che toglie la terra sotto i piedi. La beffa è quella degli uomini, delle promesse e delle ruberie dei potenti che si arricchiscono sulle sciagure. La natura devastante è quella, di chi parla di democrazia e restituisce case microscopiche tutte buche. Qui la rabbia si fa sghignazzo, contro chi è capace di rubare anche due stracci. Forse l'indignazione e la necessità di raccontare, là in Bolivia, per i paesi, con mezzi semplici, fa roca la voce: si insiste troppo su certi dettagli, si ripete. Ma emana anche un grande fascino, nelle azioni sempre tese di attori perfetti che si moltiplicano in vari per-

sonaggi, nelle processioni sgangherate di uomini e donne offesi, nella polvere che copre sogni e misfatti, nei pupazzi senza vita di bambini che scopriremo morti a centinaia perché abbandonati nelle case da genitori che andavano a lavorare nei campi per l'intera settimana. Assenze, stupori, contorcimenti risibili dei potenti, silenzi, cornici vuote e un terreo colore di morte raccontano una memoria volatilizzata come un disegno di sabbia. Qui, al contrario che negli spettacoli precedenti, perfino il legame con i morti è reciso: dai volti degli antenati escono solo sbuffi di polvere. I sopravvissuti sono soli, a testimoniare la verità. *Massimo Marino*

Delle Piane al Moulin Rouge

AL MOULIN ROUGE CON TOULOUSE LAUTREC, di Sabina Negri. Regia di Walter Manfrè. Scene di Nicolas Bovey. Costumi di Mariella Visalli. Musiche di Alessandro Nidi. Coreografie di Sabrina Camera. Luci di Mario Loprevite. Con Carlo Delle Piane, Milvia Marigliano e Antonio Conte e con Federica Rosati, Elisa Ferrari, Selene Giusj Sapeva, Erika Sacco, Stefania Mariani, Sara Marinaccio (batterine). Prod. Teatro Filodrammatici, MILANO.

«I mariti servono solo a essere attaccate. Roberto vorrebbe che smettessi. Mi ha sempre detto che se mi piaceva scrivere potevo farlo per i nostri amici; non capisce che io abbia ambizioni più grandi». Il marito Roberto è il ministro Calderoli, lei, la giovane moglie ambiziosa, è Sabina Negri, autrice di questa pièce e del monologo

Alla faccia della cucina francese in scena al teatro Libero, sempre a Milano. Bionda in carriera (teatrale), fa l'effetto della protagonista dell'omonimo film brillante: è elegante, brillante,

intelligente. Ci si aspettava molto da questo suo appassionato lavoro su un personaggio/epoca come l'Aristocratico Pittore. Il televisivo Edoardo Siravo e il valente comico Beruschi ne avevano tirocinato il ruolo, che qui passava a Carlo Delle Piane, cioè a un pezzo prezioso del cinema italiano. Alla regia, Walter Manfrè, creatore di una formula teatrale di successo internazionale come *Le confessioni* e *La cerimonia*, autore quel Manfrè così importante per la formazione drammaturgica della Negri. Sulla carta, una buona combinazione. Ma una formazione di campioni non garantisce il risultato. Impossibile nascondere la delusione dopo la "prima" al Manzoni. Quel che ha funzionato meglio è stato l'*entre act* nel foyer, orchestrato da Manfrè nel suo stile migliore. In scena, Delle Piane appariva poco convinto del ruolo; straniato senza la cinica eleganza richiesta dall'interpretazione, passava spesso la palla, evitando di tirare in porta e di fare gol. Il sapore dell'epoca faceva al palato l'effetto del mese della cucina francese da McDonald's: alla faccia della cucina francese, appunto (lavoro per attore in panni femminili da cui aspettiamo un contropiede vincente dell'autrice). L'indispensabile profumo Maison Tellier era evanescente. Aristide Bruant nell'interpretazione di Conte scendeva raramente dalla sua celebre *affiche* e l'amica Lilly (Marigliano) trattava Henri un po' come il Vagabondo

disneyano. Lo zero a zero risultava così difeso fino alla fine solo dalla professionalità del team. Manfrè è ora impegnato in una versione alla sua maniera di *La voce umana* di Cocteau (nell'era della telefonia mobile...). La signora Negri è attesa a nuove prove. *Fabrizio Caleffi*



Don Chisciotte in bicicletta

CICLONICA, ispirato alla *Critical Mass* e al *Don Chisciotte*, di e con Soledad Nicolazzi. Prod. Stradevarie, MILANO.

Popolo delle due ruote, unitevi. Almeno una volta la settimana, succede. Quando la folla di *Critical Mass* inforca la bici e occupa le strade mettendo ko gli automobilisti che a Milano, più che altrove, «gh'han premura». La protesta pacifica ha più di una ragione, pure se non mancano quelli che saltano sul sellino con ancora in mano le chiavi dell'auto appena parcheggiata. Ben venga allora uno spettacolo come *Ciclonica* in cui i pedalatori di città, esausti per gli sgarbi degli automobilisti e oppressi dall'aria che, a confronto, un pacchetto di Marlboro è tutta salute, si immedesimano nelle imprese di una giovane malata di utopia che manovra la bici come un'arma contro le storture del mondo. Dal no all'auto al no alla guerra, passando per il no alla benzina e al petrolio, il passo è breve e logico. Il personaggio creato da Soledad Nicolazzi assomiglia a un romantico Don Chisciotte, e l'attrice ne offre un'interpretazione stilizzata e divertente, completamente fuori dai canoni naturalistici. L'attrezzatura di scena

sa di teatro artigiano e contribuisce alla poesia di uno spettacolo felicemente semplice e originale. Tutti applaudono, gli affezionati del pedale con più foga. *Anna Ceravolo*

Nella pag. precedente una scena de *Il cielo degli altri* di César Brie; in alto, Soledad Nicolazzi nel suo *Ciclonica* e, a sin., Carlo Delle Piane protagonista di *Al Moulin Rouge* con Toulouse Lautrec, di Sabina Negri, regia di Walter Manfrè.



Sartre, *Troiane d'Algeria*

LE TROIANE, di Jean-Paul Sartre, da *Le Troiane* di Euripide. Traduzione di Paolo Bignamini. Regia di Annig Raimondi. Scene e luci di Fulvio Michelazzi. Costumi di Nir Lagziel. Musiche di Maurizio Pisati. Con Stefania Apuzzo, Ximena Ballestreros, Maddalena Balsamo, Marino Campanaro, Patrizia D'Antona, Maria Eugenia D'Aquino, Francesca Lolli, Riccardo Magherini, Annig Raimondi, Yumi Seto, Vladimir Todisco Grande. Prod. Teatro Arsenale, MILANO.

Le troiane è l'ultima opera teatrale del grande scrittore e filosofo francese. Chiude una parabola artistica iniziata circa vent'anni prima con *Le Mosche*, riscrittura delle eschiliane *Le coefore* dove a essere affrontato era il tema della libertà di agire, del rimorso collettivo e della responsabilità personale. Con *Le troiane* gli strali sartriani si dirigono sicuri e violenti contro la guerra. Contro tutte le guerre. Sartre e la Francia intera aveva alle spalle la guerra d'Algeria. Guerra colonialista. Troia con Sartre diventava il Terzo Mondo e il nemico l'Europa. La *pièce*, grande esempio di teatro politico, trovò giusta eco. Impregnata di lirismo - si vedano le grandi scene in cui sono protagoniste Cassandra e Andromaca - il lavoro non appariva forse all'altezza di altri, e però si presentava con una sua purezza e un suo vigore. Se quella delle Troiane in Euripide era dignità estrema di fronte al dolore e alla sconfitta, con Sartre Ecuba e le sue compagne, ferite nell'anima e non solo, acquisiscono volontà di resistenza contro l'oppressione. Non solo si erge alto il loro grido di lamento, ma esso si fa bisogno di non accettare la realtà. E tutto risulta ammonitorio. Ammonitorio, e sempre contemporaneo. Tanto da poter dire che bene ha fatto il milanese Arsenale a trarre il fiammeggiante lavoro dall'oblio e metterlo a conclusione di quella trilogia sartriana iniziata le stagioni passate con *A porte chiuse* e *Il diavolo e il buon Dio*. Sulla bella, limpida traduzione di Paolo Bignamini, l'operazione è portata avanti con gran fervore da Annig Raimondi, imprigionata in una squallida pelliccia che coltiva in sé il rancore di una delle nere regine shakespeariane. La scena una sorta di carcere dalle pareti bianche e ovattate ma come si legge nella nota di programma

«sonoramente inquietante». Vitale e non mancante di rigore, lo spettacolo a correre con un ritmo rapido e che a tratti andrebbe forse trattenuto. Soprattutto quando a intervenire è il coro. Accanto alla Raimondi, in costumi che guardano (con eccesso di fantasia, qualcuno) ora al mondo barbarico ora alle tute mimetiche dei soldati, Maria Eugenia D'Aquino (un'Andromaca di bellissimo rilievo), Riccardo Magherini, Stefania Apuzzo, Patrizia D'Antona, Marino Campanaro e Vladimir Todisco Grande. *Domenico Rigotti*

L'Olocausto dimenticato

PARAGRAFO 175, di Davide Daolmi. Regia di Andrea Lisco. Scene di Elena Bandini, Daniele Filippini, Katia Vitali. Coreografie di Iliara Chinello. Musiche di Pietro Dossena. Con Andrea Tibaldi, Andrea Brancone, Alberto Onofrietti, Fabio Paroni, Marirosa Celsa, Giovanna Predazzi. Prod. Teatri Possibili, MILANO.

Paragrafo 175 nasce dall'omonimo film-documentario di Rob Epstein e Jeffrey Friedman, pluripremiato nel 2000. L'autore del testo, Davide Daolmi, ha creato da quelle che erano le toccanti interviste del film, un testo inedito che narra la vicenda della storia d'amore tra Adrian, un cabarettista gay in un locale omosessuale nella Berlino anni '30, e Werno, un militare delle SS. Parallelamente si sviluppa negli anni '60 e '90, su più piani temporali, sinotticamente alternati, la scoperta di tale vicenda da parte del nipote di Adrian, che alla notizia della morte dello zio, dovuta all'ennesimo elettroshock effettuato a scopo terapeutico nell'ospedale psichiatrico dove è stato rinchiuso, inizia a leggerne il diario. Si configura quindi una sorta di identificazione tra due generazioni a confronto, tra due mondi, quelli di uno zio e di un nipote entrambi omosessuali. Il primo, Adrian, vivrà la propria scelta come infamante colpa mentre il nipote dovrà fare i conti

con i retaggi omofobici e la realtà alienata di una disperata omologazione postbellica. I ruoli degli altri personaggi che si avvicinano sul palcoscenico della Storia, non sono confinati in facili stereotipi, ma interpretano l'ambivalente posizione di se stessi e del proprio contrario, in una negazione dell'io non casualmente antitetica. Lo stesso attore si trova infatti a interpretare, ora il compagno ebreo di prigionia, ora Hitler stesso. La soluzione scenografica scabra e funzionale, composta da celle abitative da riempire di ricordi e di vestiti di un olocausto consumato, evoca il modulo abitativo di Le Corbusier, divenendo ora prigione claustrofobica, ora archivio di Stato, ora asettico ospedale, ora scheletro di una Berlino mutilata dalla guerra. In sottofondo un *lied* in la minore di Schubert e la figura di Adrian che, da creatura istrionica, dalla vivace sessualità spensierata e giocosa viene ridotta sulla scena a vittima sacrificale che deve scontare il peso di una colpa contraria al credo politico del suo amante, che diverrà nel campo di prigionia il suo stesso aguzzino. Un impatto emotivo tagliente e commovente comprensibile e apprezzabile da un pubblico eterogeneo, poiché a fondersi sono diversi piani storici ed emotivi, ma anche grotteschi, quasi comici (l'inquietante efficienza burocratica nell'archivio); uno spettacolo delicato, nitido, ben accordato. *Carlo Randazzo*



Sciarada Campanile

FAR L'AMORE NON È PECCATO OVVERO LA CRISI DEL TEATRO RISOLTA DA ME, di Achille Campanile. Regia di Vito Molinari. Scene e costumi di Romeo Liccardo. Musiche di Alessandro Molinari. Con Elena Boat, Federica Toti, Alberto Faregna, Eugenio de' Giorgi, Roberto Recchia. Prod. Associazione Teatrale Duende, MILANO.

Uno spettacolo che raccoglie alcune delle "follie" più note di Achille Campanile, che della lievità arguta ha sempre fatto il proprio stendardo battagliero, prendendo di mira le idiosincrasie della società e il non senso delle consuetudini del suo tempo. Ma dove uno lonesco, uno scrittore che spesso gli viene avvicinato, gela il pubblico con testi che concedono molto al virtuosismo letterario, Campanile regala allo spettatore l'oggetto più liberatorio che gli sia concesso: il riso, senza cedere mai il fianco al sarcasmo. Lo spettacolo, grazie a un abile lavoro di collage, raccoglie alcuni dei suoi "pezzi" più celebri. Ecco, allora, gag fulminanti e rapidissime da *Tragedie in due battute*, *Il povero Piero* con *La visita di condoglianze* e *Il telegramma di condoglianze*, *La quercia del Tasso*, *150 la gallina canta*, *La rivolta delle sette* e *L'acqua minerale*. Molte di queste fanno ormai parte dell'immaginario umoristico italiano. La sciarada di gag e scene chiama in campo l'impegno di una squadra di attori davvero abili e affiatati Elena Boat, Federica Toti, Alberto Faregna, Eugenio de' Giorgi e Roberto Recchia si districano con la leggerezza dovuta all'autore Campanile, in uno spettacolo tanto articolato e ricco di continui capovolgimenti di situazioni che durano anche solo lo spazio di qualche secondo. È lo stesso regista Molinari, che a suo tempo conobbe e frequentò il celebre scrittore, che sottolinea i pericoli insiti in un "multi-testo" come questo: «Campanile dice in modo normale cose assolutamente folli ed è molto difficile per gli attori trovare la giusta misura senza strafare». La Boat e la Toti, Faregna, de' Giorgi e Recchia mostrano di sapere il fatto loro navigando con grande maestria in mezzo a nonsense, calembour, giochi di parole e paradossi. La scenografia, volutamente essenziale (quattro sedie e due tavolini, fondale e teli bianchi illuminati da luci di diversi

colori), mette una volta di più questi generosi interpreti di fronte al pubblico senza l'ausilio di comode suppellettili. Questa rappresentazione è parola in continuo movimento, ilarità inebriante che si effonde con un effluvio inebriante. È Achille Campanile! **Alessandro Tacconi**

regia di Lievi

La solitudine dei tappezzieri

Sarebbe facile liquidare la vicenda di *Fotografia di una stanza* di Cesare Lievi con la scusante del sogno o l'utilizzo della prolessi come escamotage narrativo. La storia è apparentemente semplice, ma finisce col dire più di quanto racconta. Una stanza, due tappezzieri stanno ultimando i lavori. Giuseppe (Stefano Santospago) è un italiano di 50 anni, Dragosch (Alessandro Averone) è un ragazzo dell'Est di 25 anni. I due lavorano insieme, si rispettano, anzi sembra che Giuseppe abbia protetto Dragosch dall'accusa di furto. Il dialogo è serrato, Giuseppe e Dragosch si studiano, si mettono alla prova. Il ragazzo, pur citando Shakespeare, pur parlando di interiezioni, vive, con malcelata sbruffoneria, la sua condizione di straniero. Giuseppe ha un sogno: fotografare la stanza quando sarà completa dei mobili, proprio un istante prima che i legittimi proprietari la inquinino con la vita. Cesare Lievi costruisce un tessuto dialogico in cui sotto l'apparente facilità del linguaggio si svela un mondo di diffidenza e solitudine. Spiazza il secondo atto quando la stanza ammobiliata di tutto punto presenta agli occhi degli spettatori Dragosch nella camera con la proprietaria (Carla Chiarelli). Non ci vuole molto a intuire che quell'incontro amoroso, il sesso, consumato col gusto proibito della prostituzione, è una proiezione del desiderio, è qualcosa che accade lontano dalla realtà o forse solo più vero del possibile proprio perché frutto di una proiezione. Il terzo atto riporta l'azione al punto di partenza, accentuando la solidarietà fra i due uomini, entrambi accomunati dal medesimo stringente senso di solitudine. Cesare Lievi in *Fotografia di una stanza* porta avanti con rigore e lucidità il suo teatro formalmente perfetto ed ellittico. Tutte le componenti: recitazione, scenografia, luci e costumi richiamano la realtà, sembrano fotografare uno stato di fatto. L'aspetto intrigante del testo e dello spettacolo è ciò che quei dialoghi e quella situazione suggeriscono. Cesare Lievi mette in scena e soddisfa la paura dell'altro, la diffidenza, i luoghi comuni nei confronti della diversità etnica, lo fa con eleganza e senza cadere nella banalità, lo fa facendo sentire lo spettatore autore del testo e lasciandogli un inspiegabile senso di colpa. **Nicola Arrigoni**

FOTOGRAFIA DI UNA STANZA, di Cesare Lievi. Regia di Cesare Lievi. Scene di Josef Frommwieser. Costumi di Valeria Ferremi. Luci di Gigi Saccomandi. Con Stefano Santospago, Carla Chiarelli, Alessandro Averone. Prod. Ctb Teatro Stabile di BRESCIA.

Nella pag. precedente, in primo piano, Andrea Tibaldi in *Paragrafo 175* di Davide Daolmi, regia di Andrea Lisso; in alto, una scena di *Far l'amore non è peccato* di Campanile, regia di Vito Molinari e, in basso, Stefano Santospago e Alessandro Averone in *Fotografia di una stanza* scritto e diretto da Cesare Lievi.



Bugie alla Goldoni

IL BUGIARDO, di Carlo Goldoni. Regia di Alberto Cella. Scene di Nadia Fezzardi. Costumi di Raffaello Malesci e Nadia Fezzardi. Luci di Eugenio Sacchella. Musiche di Nicola Peri. Con Valeria Bisoni, Severino Boschetti, Daniele Bottini, Alberto Cella, Katia Ciglia, Davide Cornacchione, Raffaello Malesci, Silvia Pipa, Mario Roberti, Eugenio Sacchella e con Ingrid Bodeo (voce solista). Prod. Il Nodo Teatro, DESENZANO DEL GARDA (BS).

A lato, Laura Curino in *Una stanza tutta per me*, regia di Claudia Sorace; nella pag. seguente, in basso, una scena da *La Comédie humaine* di Balzac, regia di Dominique Pitoiset e, a destra, Elisabetta Pozzi in *La donna del mare* di Ibsen, regia di Mauro Avogadro.

La commedia appartiene al momento culminante e più spettacolare della riforma goldoniana, quando l'autore mantenne la promessa di dare al pubblico ben sedici commedie nuove in una sola stagione. «Le bugie sono per natura così feconde, che una ne suole partorir cento»; così dichiarava Carlo Goldoni, che nella sua vasta produzione di commedie non ha mancato di mettere alla berlina anche, il vizio di mentire. Davide Cornacchione è un severo Pantalone chiamato a smascherare le intricate trame ordite da suo figlio Lelio, il bugiardo goldoniano, interpretato da un sorprendente Alberto Cella. Dopo il successo della passata stagione il consolidato binomio d'attori incontra per la prima volta una commedia dell'autore veneziano. Sembra evidente anche in questo spettacolo la fascinazione di Cornacchione e Cella per i personaggi negativi, da sempre stimolante banco di prova per gli interpreti; dopo le macchinazioni di Volpone, superato in destrezza dal suo servo Mosca, è il giovane Lelio a guidare il gioco della trama goldoniana, costruendo, bugia dopo bugia, un fragile castello di carte. E se il vizio può solo stimolare altro vizio, in Goldoni il bugiardo è smascherato e ripudiato dalla società benpensante e dagli affetti, tutti da conquistare. A venir fuori ancora una volta in questa nuova produzione sarà il sottile dialogo tra i due affiatati attori, capaci di esaltare il fascino ambiguo della menzogna con leggerezza e acuta eleganza. *Rudy De Cadaval*

Studi filosofici in commedia

LA COMÉDIE HUMAINE: ÉTUDES PHILOSOPHIQUES. IL TALISMANO. IL CAPOLA-

Laura Curino



Virginia e Giuditta vocazioni al femminile

La celebre conferenza di Virginia Woolf è il punto di partenza per una riflessione - lucida e commossa, indignata e ironica - sulla condizione della donna nel passato e nel nostro presente e, più in profondità, sulle difficoltà che ostacolano la realizzazione dei nostri più intimi e imprescindibili desideri. Laura Curino rinuncia all'autobiografismo che cuciva insieme come un sottile e prezioso filo rosso i suoi precedenti spettacoli, e pare fondersi con la scrittrice inglese. Certo la sua Virginia ha tutti gli accenti e i vezzi di Laura, sceglie come colonna sonora gli U2 e i Beatles, proietta sulle pareti della sua piccola stanza evocative immagini di colorati pesci tropicali e sequenze di danza dal film *The Company*, ma la passione e la volontà di denuncia sono le medesime. Ancora, Curino e Marelli non scelgono di usare le parole di Virginia e tuttavia adottano la suddivisione in capitoli e soprattutto l'ipotesi per assurdo che regge *Una stanza tutta per sé* per ribadire con maggiore forza intuizioni e concetti elaborati dalla scrittrice. Ecco allora la denuncia del limitato accesso delle ragazze all'istruzione, la pragmatica presa d'atto che l'indipendenza economica è condizione *sine qua non* per la reale indipendenza della donna, la necessità di pace nel mondo e di serenità interiore, la consapevolezza della propria solitudine e la capacità di riconoscere quelle braccia forti a cui appoggiarsi che a volte la vita ci regala, il bisogno di uno spazio solo nostro, un luogo mentale prima ancora che fisico. Ecco quella sovversiva ipotesi: e se Shakespeare avesse avuto una sorella e, non solo, e se quella donna fosse stata più brava di lui? Laura risponde con commossa amarezza a questa domanda, immaginando per la sua Giuditta Shakespeare un triste destino, fatto di frasi scritte e subito cancellate, pagine vergate di versi sublimi inghiottite d'un fiato, un suicidio quale estrema scelta di libertà. L'attrice, tirando con soavità le vezzose tende che richiudono la sua stanza colma di libri e fogli - una piattaforma di legno su ruote che occupa tutta la scena -, dona vita non soltanto a Giuditta, ma anche ad alcune di quelle donne che svolsero un ruolo importante per l'emancipazione del proprio sesso, quale l'eccentrica drammaturga Aphra Behn. Attenzione, però, lo spettacolo non è un pamphlet tardo-femminista, ma molto di più: è un interrogarsi sulla vitale necessità di dare corpo alla propria vocazione più sincera e profonda usando quale guida il pensiero di una scrittrice che lungo tutta la sua esistenza cercò e difese strenuamente se stessa. *Laura Bevione*

UNA STANZA TUTTA PER ME, OVVERO: SE SHAKESPEARE AVESSE AVUTO UNA SORELLA, di Laura Curino in collaborazione con Michela Marelli. Regia di Claudia Sorace. Con Laura Curino. Prod. Teatro Stabile di TORINO.

VORO IGNOTO, di Honoré de Balzac. Traduzione di Luca Fontana. Regia di Dominique Pitoiset. Luci di Christophe Pitoiset. Costumi di Katrin Michel. Video di Luca Scarsella. Con Mariano Pirrello, Roberto Abbati, Michele de' Marchi, Gigi Dall'Aglio, Marcello

Vazzoler, Paolo Bocelli, Cristina Spina, Gianluca Gambino, le cubiste Oneda Cela e Carmen Onea, i Vic Brothers Giulio e Luca Vicinelli. Prod. Teatro Stabile di TORINO - Teatro Nazionale di BORDEAUX - Facoltà di Design e Arti dell'Università IUAV di VENEZIA.

L'adattamento di due racconti di natura "filosofica", vale a dire di due argute e disincantate riflessioni sui compromessi e sulle modalità secondo le quali l'uomo compie le scelte fondamentali della sua esistenza: questa la sfida che il regista francese ha lanciato a se stesso e ai propri attori, tentando di tradurre in atto teatrale la densa parola di Balzac. Lo spettacolo, allestito nello spazio nudo ed essenziale della Cavallerizza di Torino, trasporta nella contemporaneità *Le peau du chagrin* (proposto in italiano come *Il talismano*) e il più breve *Il capolavoro sconosciuto*. Nel primo, assistiamo al paradigmatico cammino verso la morte intrapreso dal giovane scrittore Raphaël de Valentin. Con perfetta e inesorabile circolarità il sipario si apre e si chiude con l'immagine della tomba del ragazzo. Un ambiguo e quasi mefistofelico prelato lo convince ad accettare un misterioso e portentoso talismano: una pelle di zigrino che sarà in grado di esaudire tutti i suoi desideri ma, come in tutti i patti con il diavolo o chi per lui, esiste anche un risvolto della medaglia, infelicemente sottovalutato. A ogni desiderio realizzato, infatti, la pelle si ridurrà e così gli anni di vita destinati al giovane. Questo iniziale incontro-scontro-patto fra Raphaël e il prelato è forse il momento più alto, sia dal punto di vista teatrale che "filosofico" di questo primo episodio: la cinica analisi dei moventi che muovono gli uomini, la consapevolezza della meschinità su cui si fonda la società, la lucidità senza amarezza del

prelato (Roberto Abbati) e la confusione del giovane scrittore (resa bene da Mariano Pirrello). Una sequenza che giustifica appieno sia la scelta di portare sulle scene Balzac, le cui parole descrivono con sottigliezza la nostra stessa realtà del secondo millennio, sia quella di procedere a una decisa attualizzazione del suo racconto. Per cui nel prosieguo dello spettacolo assistiamo alla calata di Raphaël nel mondo dei veri potenti, che frequentano discoteche

roboanti ovvero oscuri laboratori scientifici. Se il peccato di questa prima parte è la prolissità, la seconda riesce invece ad avvicinare lo spettatore grazie alla sua sferzante sinteticità. Tre generazioni di pittori - il più giovane è addirittura Nicolas Poussin, ma la sua realtà storica è quasi una coincidenza di nessun valore - discutono, si scontrano e si confortano sul significato della pittura e sul mai risolto dibattito sulla verità dell'arte. *Laura Bevione*

Pozzi/Avogadro

I tormenti di Ellida

annegano nella bonaccia

LA DONNA DEL MARE, di Henrik Ibsen. Traduzione di Maria Valeria d'Avino. Regia di Mauro Avogadro. Scena di Giacomo Andrico. Costumi di Giovanna Buzzi. Luci di Giancarlo Salvatori. Musiche di Daniele D'Angelo. Con Elisabetta Pozzi, Antonio Zanoletti, Francesca Bracchino, Olga Rossi, Graziano Piazza, Alessio Romano, Martino D'Amico, Andrea Bosca, Cristina Odasso, Elisa Galvagno, Massimiliano Sozzi. Prod. Teatro Stabile di TORINO.



Un dramma complesso e fortemente simbolico, in cui poco accade sulla scena. L'azione, potremmo dire, si svolge tutta nella mente e nell'anima della protagonista Ellida, tormentata seconda moglie del medico condotto di una piccola città perduta fra i fiordi norvegesi. Correttamente, dunque, Mauro Avogadro definisce *La donna del mare* quale un "thriller d'anime", sottolineando come non soltanto la protagonista, bensì anche i personaggi di contorno, siano intenti a combattere contro forze più o meno oscure che ne opprimono l'anima. Peccato, tuttavia, che il regista non sappia tradurre la sua felice intuizione in una messa in scena davvero efficace e si limiti a trasferire sul palcoscenico in maniera piana e superficiale il dettato ibseniano - fra l'altro valorizzato dalla bella traduzione di Maria Valeria d'Avino. La scena, unica, propone un roccioso e irto paesaggio norvegese, colorato con tinte che rimandano ai quadri di Münch e movimentato da uno stretto anfratto, rifugio prediletto da Ellida. Alcune strutture praticabili consentono entrate e uscite dei vari personaggi, a cui nessuno degli interpreti riesce tuttavia ad attribuire il necessario spessore. Gli attori si limitano, infatti, a porgere con scolastica correttezza le battute e, nel caso di Bracchino e Rossi, a indossare con disinvolta eleganza i molti costumi pensati per le due figliastre della protagonista. La stessa Elisabetta Pozzi pare incapace di comprendere e tradurre in concreto linguaggio drammatico l'inquietudine del suo personaggio, donna divisa fra l'amore per il marito e l'invincibile ricordo della passione provata anni prima per un misterioso straniero, giunto da quel mare da cui Ellida si sente così irresistibilmente attratta. Le incertezze recitative della protagonista ricadono come in uno sfortunato gioco del domino sugli altri personaggi, a partire dal marito, un Antonio Zanoletti a tratti impacciato e artificioso. Ma la debolezza della regia di Avogadro non soltanto sottrae sicurezza e consistenza alle interpretazioni dei suoi attori, ma vanifica in sterili luoghi comuni l'ardito simbolismo del dramma. Così l'atmosfera da *thriller* è resa per mezzo di musiche di sottofondo vagamente inquietanti mentre la finale ricomparsa dello straniero, banalmente incarnato da un giovane con capelli lunghi trasandati e impermeabile di pelle nera, avviene in prima battuta attraverso la sua apparizione in video sullo sfondo del rifugio di Ellida. Uno spettacolo pretenzioso ma desolatamente povero: un imperdonabile peccato per uno Stabile che, giustamente, pone fra i propri obiettivi anche quello di proporre i cosiddetti "classici" della drammaturgia internazionale. *Laura Bevione*



Cantanti-attori per Goldoni

L'IMPRESARIO DELLE SMIRNE, di Carlo Goldoni. Regia di Davide Livermore. Scene di Tiziano Santi. Costumi di Giusi Giustino. Luci di Claudio Coloretti. Musiche originali di Andrea Chenna. Con Giuseppe De Vittorio, Davide Livermore, Luciana Serra, Cinzia De Mola, Daniela Mazzucato, Maurizio Leoni, Claudio Desideri, Lorenzo Fontana, Giancarlo Judica Cordiglia, Bob Marchese, Piccola Orchestra del Cine Teatro Baretto. Prod. Teatro Stabile di Torino, TORINO.

Cantanti d'opera che, non soltanto recitano un testo di prosa, ma non esitano a prendere in giro vezzi e consuetudini proprie degli spettacoli lirici, un'orchestra in pomposi costumi settecenteschi sistemata su una piattaforma mobile ai piedi del palco, e attori che si confrontano con un modo diverso di fare teatro. La scommessa di Davide Livermore - attore, tenore e regista con alle spalle sia regie liriche che allestimenti di prosa - è proprio quella di dimostrare la possibilità di armoniosa e fruttuosa convivenza di due universi teatrali divisi da una malcelata e reciproca diffidenza. Il mezzo scelto è la messa in scena di una commedia metateatrale di Goldoni, in cui si descrivono con divertita amarezza capricci, espedienti e raggiri messi in atto da alcuni "virtuosi" per ottenere un ingaggio favorevole e salvarsi, almeno temporaneamente, dalla miseria. Sulla scena essenziale - la scenografia di Santi giustamente evita la stucchevole Venezia da cartolina - si agitano personaggi in lotta per la propria sopravvivenza moralmente "piccoli" ma "ingranditi" da costumi coloratissimi ed eccessivi, ridondanti e strabordanti. Il barocchismo, il gusto dell'eccesso e dello stupore sono, infatti, due delle cifre principali di questo spettacolo

originalissimo, divertente e divertito, in cui ci si fa allegramente beffa della magnificenza degli allestimenti lirici e delle gratuite esibizioni virtuosistiche dei cantanti. *Laura Bevione*

Branciaroli, zio nazista

LO ZIO - DER ONKEL, farsa teatrale in due atti di Franco Branciaroli. Regia di Claudio Longhi. Scene di Giacomo Andrico. Costumi di Simone Valsecchi e Gianluca Sbicca. Luci di Iuraj Saleri. Con Franco Branciaroli, Ivana Monti, Debora Caprioglio, Lino Guanciale, Mimma Mercurio, Franco Olivero, Giovanni Storti, Andrea Narsi. Prod. Teatro Stabile di TORINO - Teatro de Gli Incamminati, TORINO.

Karl Stenberg fu il responsabile dell'organizzazione dei campi di sterminio nazisti: terminata la guerra, finse il suicidio e raggiunse in Argentina la moglie e il figlioletto, assumendo l'identità di un proprio ipotetico fratello. Da allora, per tutti, compreso lo stesso figlio Hans, egli è divenuto "lo Zio". Questo l'antecedente del testo composto da Branciaroli, anche sommerso protagonista di un'opera esplicitamente ispirata alla tragedia greca e, allo stesso tempo, finalizzata a mostrare l'impossibilità del tragico in una realtà priva di ogni certezza, prima fra tutte quella della sopravvivenza di una giustizia superiore. I due atti di questa "farsa teatrale" - la tragedia lascia spazio al comico e al grottesco - condensano due determinanti giornate nella vita dello Zio e del figlio. Hans (un tormentato Lino Guanciale), schiavo della droga per riuscire a eseguire gli orribili delitti commissionatigli dal governo militare argentino che egli ha scelto di servire per non essere meno del padre venerato, ha sposato la decisa Elisa (una rigida Debora Caprioglio). Zio e consorte (Ivana Monti), una spia dei servizi segreti israeliani decidono allora di assassinare la ragazza, attribuendone la colpa a Hans, annebbiato dalla droga. L'omicidio è tuttavia preceduto da un lungo confronto di natura filosofico-storico-morale riguardante le motivazioni sottostanti alla persecuzione nazista nei confronti degli ebrei, che si risolve in un'intellettualistica e anti-teatrale lezione di retorica. Il limite maggiore del testo è proprio questa sua supponente letterarietà. Certo, in questo modo Branciaroli scansa agilmente il

rischio del facile *mélo* connaturato all'argomento, ma allo stesso tempo si accomoda su di un élitario e snobistico piedistallo. Né aiuta la claustrofobica scenografia di Giacomo Andrico: una sorta di barocco *foyer* teatrale, con colonne di marmo, stucchi dorati e abbondanza di velluto rosso, che vuole anche sottolineare l'aspetto meta-teatrale del testo, da identificare nel suo fondarsi su un protratto gioco di travestimenti. La regia di Longhi riesce, comunque, a introdurre alcune invenzioni visive di qualche suggestione, come il tango danzato all'inizio e alla fine dello spettacolo da ballerini dal volto coperto da una spessa calza nera. È l'oggettivazione della natura dei quattro protagonisti, facce neutre pronte ad assumere l'identità più vantaggiosa per ogni frangente, sia essa quella dello spietato criminale nazista ovvero quella dello zio affettuoso. *Laura Bevione*

Medea africana con predica

MÉDÉE. LES RISQUES D'UNE RÉPUTATION, testo, canti e regia di Werewere Liking. Luci di Alberto Giolitti. Ombre della Compagnia Controluce (Corallina De Maria e Massimo Albarello). Con Werewere Liking, Péhoula Zerehoule, Enza Levatè, Sonia Aimuwu, Maria Grazia Solano, Vesna Scepanovic, Irene Zagrebelsky, Banda Baretto (Simone Bosco e Angelo Conto). Prod. Associazione Baretto e Alma Teatro, in collaborazione con la Fondazione del Teatro Stabile di Torino, TORINO.

La camerunense Werewere Liking è un'artista poliedrica: attrice, musicista, cantante, danzatrice ma anche raffinata studiosa della cultura delle differenti popolazioni africane. La sua scelta di mettere in scena il mito di Medea, dunque, non poteva che essere dettata dalla volontà di rintracciare corrispettivi della triste e terribile vicenda della maga respinta dal marito Giasone nelle condizioni, passate e attuali, delle donne africane. Un'impostazione dalla quale discendono allo stesso tempo pregi e limiti dello spettacolo. L'allestimento coinvolge lo spettatore grazie a molte sue peculiarità: il plurilinguismo - si recita e si canta in italiano, francese e lingua bassa del Camerun -; la contaminazione musicale - dai canti tradizionali africani a una sorta di rap scandito dal coro -; l'accentuata fisicità;

In basso, Ivana Monti, Lino Guanciale e Franco Branciaroli in *Lo zio di Branciaroli*, regia di Claudio Longhi; nella pagina seguente *Medea* in *Medea* di Werewere Liking, regia di Werewere Liking, in collaborazione con la Fondazione del Teatro Stabile di Torino.



l'originale rilettura del mito, con la negazione dell'infanticidio e l'accento posto sull'irrisolto contrasto fra la società patriarcale e quella matriarcale. E ancora, l'universalizzazione del tema della difficile convivenza con la diversità, sia essa sessuale ovvero di nazionalità: così il personaggio di Medea ha ben tre interpreti, oltre alla Liking, Péhoula Zerehoule ed Enza Levatè. La qualità delle performance delle attrici, capaci di danzare vorticosamente oltre che cantare e recitare con passione, è tuttavia velata dall'intento didattico che a tratti trasuda dal serrato ritmo dello spettacolo. Una didascalicità esplicita nel finale, in cui tutte le attrici abbandonano le vesti dei propri personaggi e, quasi brechtianamente, sciorinano una retorica lezione sulla negata indipendenza delle donne. Peccato che uno spettacolo tanto originale e suggestivo finisca vittima dell'insidioso richiamo della predica.

Laura Bevione

Mackie Messer in concerto

MARILÙ DEI MAR(CIDO) E L'ORCHESTRA/SPETTACOLO DEGLI STESSI MAR(CIDO) IN CONCERTO, da Brecht e Weill. Regia di Marco Isidori. Con Maria Luisa Abate, Alessandro Curti, Roberta Cavallo, Davide Barbato, Isadora Pei, Elena Serra, Grazia Di Giorgio, Carlino Sorrentino, Paolo Oricco, Marco Isidori. Prod. Marcido Marcidorjs e Famosa Mimosa, TORINO.

Ti aspetti uno spettacolo di prosa, certo con tutte le invenzioni fantasmagoriche che sai essere dei Marcido, e invece ti trovi un'orchestrina sgangherata che in

poco più di un'ora ti snocciola uno via l'altro i songs della brechtiana *Opera da tre soldi*. Un concerto - lo dice il titolo - ecco cos'è l'ultimo spettacolo dei Marcido Marcidoris e Famosa Mimosa. Dimenticatevi le fantasmagoriche scene cui il gruppo torinese ci aveva abituato. Un palco vuoto e un sipario fatto di file di lucine bianche: ecco tutto quello che serve ai Marcido per far rivivere le atmosfere di Brecht. Strumenti musicali tradizionali come fisarmonica, grancassa, chitarra, percussioni, mandolino, tamburello, armonica, nacchere, xilofono, maracas, piatti, triangolo, ma anche cucchiali, battiti di scarpe, schiaffi sulle guance per far risuonare le note di Kurt Weill, per cantare, a modo loro, *Jenny dei pirati* o la *Ballata di Mackie Messer*. Uno spettacolo corale che vede gli attori fare il verso ai musicisti seri e compassati, che ha in Marco Isidori un onnipotente e agitatissimo direttore sotto il palco, che scorre fluido e gradevole in un'atmosfera da cabaret che ben si sposa alle intenzioni sottese ai testi di Brecht. Una svolta nella poetica dei Marcido. La musica, sino a ora presente costantemente nei loro spettacoli nell'accezione di colonna sonora, diventa qui il fulcro drammaturgico, linguaggio privilegiato usato dagli attori che non si risparmiano comunque nell'uso della mimica e offrono una buona prova corale. Eccoci così di fronte ad una sorta di opera lirica, ad un musical stile Webber, tutto cantato, dove le storie raccontate dal drammaturgo tedesco ci sono tutte, anche se ridotte all'osso, ricondotte alla loro essenzialità musicale. Pierachille Dolfini

E Dio creò gli zingari

PATRIN, un viaggio nella cultura Rom per attore e musicisti, di Filippo Taricco e Beppe Rosso. Regia di Beppe Rosso. Con Beppe Rosso e il gruppo Taraf de la Transilvania (Sorinel Bilteanu, Mariano Serban, Ionel Namol, Petrika Namol, Miki Paunkovic). Prod. ACTI Teatri Indipendenti, TORINO.

Patrin è una parola del vocabolario rom che significa genericamente "segnì" ed è quindi chiaro come essa possa racchiudere in sé, proprio per la sua astratta vaghezza, mille assonanze e mille ricordi. Beppe Rosso, attore torinese da anni spinto dalla sua passione per la cultura rom a forgiare un linguaggio drammaturgico capace di fonderla in maniera omogenea alla propria predisposizione per il teatro di narrazione, costruisce uno spettacolo di parole e musica che a tratti fa pensare alle prime performance teatrali di Moni Ovadia. Fiabe e leggende ci parlano del mito della creazione dell'uomo e della nascita del nomadismo secondo la sbieca e fantasiosa prospettiva gitana, mentre le barzellette rivelano in una popolazione tanto bistrattata e perseguitata un disincantato e acuto senso dell'umorismo. Rosso conduce la sua narrazione in terza persona, assumendo l'atteggiamento dell'appassionato conoscitore che non cerca tuttavia di mascherarsi con gli abiti verbali dell'oggetto del suo interesse. La rivelazione del fatalista e spensierato *habitus* mentale dei Rom è invece affidata a un trascinate gruppo musicale zingaro-rumeno, con il quale l'attore intesse un dialogo di libere parole e musiche sfrenate che appiccicano inaspettati *patrin* sull'anima degli spettatori.

Laura Bevione

Andersen secondo l'Odin

IL SOGNO DI ANDERSEN, basato su testi di Hans Christian Andersen e improvvisazioni degli attori. Drammaturgia e regia di Eugenio Barba. Dramaturg Thomas Bredsdorff. Consulente letterario Ferdinando Taviani. Spazio scenico di Luca Ruzza. Musiche di Kai Bredholt, Jan Ferslev, Frans Winther. Maschere e marionette di Fabio Bufera e Dario Manfredini. Costumi dell'Odin Teatret. Luci di Jesper Kongshaug. Con Kai Bredholt, Roberta Carceri, Jan Ferslev, Tage Larsen, Augusto



Omolù, Iben Nagel Rasmussen, Julia Varley, Torgeir Wethal, Frans Winther. Prod. Nordisk Teaterlaboratorium con l'appoggio del H.C. Andersen 2005 Fonden, DANIMARCA.

Il mondo fiabesco di Andersen non poteva che rivelare sfumature inaspettate, e tuttavia affatto pregnanti, all'analisi dell'Odin Teatret di Eugenio Barba. Nove attori storici del gruppo mettono in scena una sorta di eterodosso collage delle fiabe di Andersen, muovendosi freneticamente all'interno di un'arena dalla forma ellittica, il cui pavimento è ricoperto da quella neve che per tutto lo spettacolo scende dall'alto. Il punto di partenza dell'allestimento e anche il suo filo rosso è rintracciato da Barba nei *Diari* dello scrittore danese, in cui si racconta appunto di un sogno, assai originale: si mescolano re e navi pronte a salpare, schiavi e violenti guardiani che indossano caffetani rossi. La piccola fiammiferaia dialoga dunque con indigeni sudamericani e schiavi africani legati a catene. L'europeo e "nordico" Andersen ha un commovente incontro con l'orientale Shahrazad ed entrambi sono impersonati da alte marionette, mosse a viste da due attori. Le singole fiabe, tuttavia, non scompaiono, bensì sopravvivono come brevi sequenze ovvero immagini e musiche colme di suggestivi ammiccamenti. Non solo, permangono personaggi e situazioni propri alla fiaba: creature magiche buone e malvagie, cattivi da convertire al bene, lieto fine con matrimonio dei protagonisti, apparizioni e sparizioni inaspettate. Lo spettatore è

letteralmente circondato dagli attori che, agendo sul pavimento dell'arena così come sulle tribune, creano un mondo a parte, immaginoso e vorticosamente cangiante. Costumi bianco candido d'ispirazione coloniale si alternano a sgargianti mantelli con cappuccio, l'abito da sposa si coniuga al chador, la maschera di un'immaginaria tribù indigena lascia il posto a morbidi pigiami a righe. Un letto di morte diventa sepolcro ma viene subito accantonato per far posto a mobili da giardino in stile liberty e a un'altalena

doppia. Una simile ricchezza di rimandi e colori, musiche e situazioni non si traduce però in un disordinato e gratuito affastellamento bensì in una convincente

te dimostrazione dell'idea di Barba della fiaba quale regno di quell'anarchia che nasce dalla libertà assoluta, foriera di un disordine salvifico. *Laura Bevione*



regia di Malosti

Sogni, amore e morte nel Giappone di Glass

L'ultima, suggestiva opera del compositore statunitense Philip Glass si articola in due distinti atti unici, accomunati dall'ambientazione in un Giappone riflessivo e quasi evanescente. Nel primo, *The Sound of a Voice*, due anonimi personaggi, un guerriero e una donna che ha scelto di vivere da eremita, si incontrano, si osservano reciprocamente, si lusingano e si attaccano, si impongono e si sottomettono alternativamente l'uno all'altra. Al termine nessuno dei due misteriosi esseri riuscirà a prevalere sull'altro ma, al contrario, perderà se stesso: il guerriero si allontana senza aver portato a termine la propria missione, vale a dire uccidere la donna, mentre questa, incapace di ricorrere alle sue arti magiche per trattenerlo a sé, sceglie il suicidio. Sulla scena, i personaggi si sdoppiano: la loro voce è quella dei due validi cantanti, il loro corpo quello della coppia di danzatori. La regia di Malosti compenetra musica, canto, danza e video in un tutto coeso e immaginoso, in cui ciascuna nota si traduce simultaneamente in gesto e in simbolo visivo. Il "recitar cantando" previsto dallo stesso Glass favorisce la sperimentazione di un linguaggio drammaturgico originale che, miscelando con cura musica operistica, danza, mimo e arte contemporanea, sa colpire e avvolgere l'attenzione e la sensibilità dello spettatore. Lo stesso avviene nel secondo atto, intitolato *Hotel of Dreams*. Protagonista è un anziano scrittore giapponese che, per mezzo dell'assidua frequentazione di un misterioso bordello in cui clienti e prostitute si incontrano soltanto sotto l'effetto di sonniferi, compie un viaggio dentro se stesso e riscopre, grazie anche all'ausilio della premurosa *maitresse*, sogni e aspirazioni del passato, desideri censurati e pensieri ormai congelati nella sua mente isterilita. Sulla scena quattro lussuosi letti sui quali altrettante giovani donne nude, sdraiate sul fianco così da mostrare al pubblico la schiena e i lunghissimi capelli neri, simboleggiano le tentazioni e i pungoli di riflessione offerti allo scrittore. I due cantanti sono qui anche attori e, muovendosi lentamente e armoniosamente fra i letti, creano una realtà sognante e atemporale che, malgrado i riferimenti al cinema e dunque alla contemporaneità, oscilla fra passato arcaico e insospettabile limbo. Il complesso linguaggio elaborato da regia, direzione musicale e scenografia consegna anche in questo secondo atto un elaborato coerente e concentrato, lieve come un velo di seta eppure denso di sensazioni e suggestioni. Una raffinata e modernissima multimedialità che, tuttavia, sa ricreare - o meglio reinventare - una leggendaria e feconda arcaicità. *Laura Bevione*

THE SOUND OF A VOICE, musica di Philip Glass. Libretto di David Henry Hwang. Versione ritmica italiana di Enrico Maria Ferrando. Direttore Carlo Boccadoro. Regia di Valter Malosti. Coreografie di Michela Lucenti. Scene di Marzia Migliora. Video di Marzia Migliora, Paolo Lavazza, Elisa Sighicelli. Costumi di Patrizia Bongiovanni. Luci di Mario Merlino. Con: Ensemble Sentieri Selvaggi, Chiharu Kubo (soprano), Roberto Abbondanza, Michela Lucenti e Francesco Gabrielli, Jessica Bellarosa, Marta Murino, Lisa Pugliese ed Emanuela Serra. Prod. Piccolo Regio Laboratorio e Unione Musicale, TORINO.



Un Naso da Opera Buffa

IL NASO DI GOGOL', di Tonino Conte. Regia di Tonino Conte. Musiche di Sostakovic, Prokofiev, Rimski-Korsakov, Stravinskij. Scene e costumi di Guido Fiorato. Luci di Maurizio Longano. Con Dario Manera, Franco Ravera, Simona Guarino, Vanni Valenza, Alberto Bergamini, Andrea Montuschi, Enrico Campanati, Lisa Galantini. Prod. Teatro della Tosse, GENOVA.

Il racconto di Gogol' offre la materia prima all'adattamento scenico di un caso paradossale e fantasioso: la perdita del naso da parte di un Assessore e il ritrovamento dello stesso da parte del suo barbiere, che se lo vede servire a colazione. Mentre il Naso si personifica in un Consigliere di Stato. Di solito, dell'autore russo si sottolinea l'acutezza satirica puntata sulla burocrazia e sui notabili della Capitale. Tonino Conte è più attento alla figuratività dei personaggi che alle problematiche sociologiche o di costume e sceglie di informare il suo racconto scenico all'idea di un sogno, che coinvolge ambiente e persone reali. Il palcoscenico è attrezzato per una praticabilità circolare e circense. Un gran letto bianco ospita il Barbitonsore che russa agitato, a preludio della bizzarra scoperta; più tardi, sarà talamo terapeutico per il Naso, dedito a piacevoli gite in carrozza fino alla casa di piacere. Diversi "luoghi" e citazioni, ormai consolidati alla Tosse, sono ora proposti con notevole rapidità ed essenzialità di riferimenti. Ma, nell'ambizione di sintetizzare una storia universale del naso, attribuito ricco di analogie sessuali e insieme organo funzionale, molte sollecitazioni si sovrappongono e lo spirito tagliente del genio ispiratore si diluisce. Ne gode comunque la leggerezza delle apparizioni ad effetto e delle gags. I costumi di carta, lievi e ingombranti, i posticci nasali, le parrucche, caratterizzano l'apparenza mostruosa e spropositata dell'universo oni-

rico scatenato dal prodigioso evento. Nel solco dell'Opera Buffa, a partire dalla musica di Sostakovic, lo spettacolo compone numeri clowneschi in un andamento sconvolgente l'ordine logico degli avvenimenti, fino al ritrovamento dell'appendice, che torna al legittimo proprietario; ma che in un flash finale si ritrova esposta al rischio, ciclico, della sua perdita. Non sempre le intuizioni del regista sull'originale gogoliano trovano adeguato rigore nella trasposizione: così il linguaggio parlato è spesso ridotto a battute da marionetta (in omaggio al teatrino, caro a Gogol') e lo specifico misto di comicità e angoscia del racconto s'accontenta della farsa grottesca un po' grossolana. La recitazione segue l'impostazione caricaturale d'insieme: Franco Ravera è un Barbitonsore volgarotto e simpaticamente dialettale, l'Assessore di Vanni Valenza è sensibilmente sperduto e sgomento, Enrico Campanati è forse troppo timido e querulo per la figura altera se non sprezzante del Consigliere. Qualche ingenuità denuncia l'intrigante fascino della Donna da marciapiede di Lisa Galantini; mimica in corretto stile equino per Simona Guarino, quando diventa giumenta aggiogata alla carrozza del Consigliere nasuto. *Gianni Poli*

Galois eroe romantico

GALOIS, di Luca Viganò. Regia di Marco Sciaccaluga. Luci di Sandro Sussi. Musiche di Andrea Nicolini. Con Flavio Parenti, Massimo Mesculam, Luca Giordana, Giulia Ragni, Pietro Tammaro, Fabrizio Matteini, Matteo Alfonso. Prod. Teatro di GENOVA.

Una ventata di romanticismo attraversa questo testo nuovo di autore giovane e lo spettacolo ne convoglia gli empiti in rappresentazione sobria e a tratti severa. Évariste Galois (1811-1832) è il genio matematico francese, misconosciuto in vita e morto ventenne. La sua fine prematura, la precoce esperienza scientifica, la partecipazione all'istanza rivoluzionaria e gli astratti, vani furori della passione amorosa sono la materia del racconto drammatico che ha il carattere di vicenda rappresentativa di un destino colto nella sua singolarità esemplare. Il contrasto generazionale vi è sottolineato da una compagnia di giovanissimi, in cui s'innesta la maturità schiva e autorevole di Massimo Mesculam, nell'assunzione dei ruoli degli adulti, siano professori o capi del popolo. Inoltre, la regia ricorre al personaggio integrativo del Bidello (a scuola) o Detenuto (in carcere) nel ruolo di metronomo e contabile dell'azione. Su una lavagna a tutto campo, il nome "Galois" che si legge nella numerazione delle trenta scene, viene da lui via via cancellato. Flavio Parenti dà a Galois una febbrile impazienza al fuggire del tempo; lo segna nelle frustrazioni alle sconfitte e nell'irrevocabile scelta delle contrastanti vocazioni: lucido appassionato solutore di giochi algebrici; istintivo al richiamo delle barricate; esasperato e deluso davanti all'amore impossibile. Follia intuitiva e crisi di sconforto (fino all'inclinazione suicida?), in un soggetto eccessivo come ogni adolescente. Luca Giordana è l'amico fedele Vincent, poi avversario per tragico equivoco. Giulia Ragni è la sua fidanzata Stéphanie, di dignità indomita e nobile rassegnazione; causa involontaria del duello che oppone gli amici. L'obiettivo di Sciaccaluga era mostrare «come la storia diventa un'emozione». Esserci riuscito, promuovendo un'opera d'autore contemporaneo vivente, è suo merito indiscutibile. *Gianni Poli*



Nella pag. precedente, una scena di *Il sogno di Andersen* dell'Odin Teatret e, a destra, i ballerini Francesco Gabrielli e Michela Lucenti in *The sound of voice* di Philip Glass, regia di Valter Malosti; a sin., una scena di *Galois* di Luca Viganò, regia di Marco Sciaccaluga.

Generazioni migranti

CROSSFADES, di Stefano Costantini. Regia e interpretazione di Sara Bertelà. Musica di di Bob Callero. Prod. Teatro H.O.P./Altrove, GENOVA.

Liza giunge in palcoscenico dalla sala, con una valigia e un pellicciotto sintetico e subito si trova a Torino, dopo lo sbarco in Puglia dal gommone, proveniente dall'Albania. Il suo discorso simpaticamente aggressivo al pubblico è svolto in un sapiente eloquio di recente formazione; uno specifico strumento idiomático, quasi un grimaldello linguistico, sorto dall'uso e mirato alla sopravvivenza quotidiana. La giovane, ex-studentessa universitaria, formula con disinvoltura stupefacente sia le teorie della Materia, Relatività compresa, sia le leggi dell'Economia universale dettate dal Denaro. D'improvviso, indossato un soprabito scuro, l'attrice diventa Anna, anziana signora dalla delicata poetica introspezione, fissata nella memoria un momento lontano e oggettivata dal ricordo attuale. Spunto della sua riflessione, il vecchio diario che rinvia a un dopoguerra remoto, a un approdo italiano da ragazza, anch'esso segnato da una fuga, indi da un'adozione affettuosa presso un reduce ufficiale. Procedo così il gioco dei trapassi da un personaggio all'altro (è appunto, *crossfades*, dissolvenza incrociata dei suoni col mixer) che Sara Bertelà conduce con magistrale equilibrio mimico e vocale, con virtuosismo al limite della schizofrenia attorica. Della giovane odierna comunica impazienza, speranza, esasperazione e fiducia nel futuro; della donna di un altro tempo, il riconoscimento di una sorte dolorosa ma positivamente evoluta. Man mano si percepisce la misteriosa affinità fra le due donne, finché la loro parentela imprevedibile diventa palese. Sono zia e nipote, ricongiunte in un destino simbolico da una storia di generazioni. La distanza di epoche e mentalità, esaltata

in diversità emblematiche, ma riconciliate in una condizione comune, si riduce fino al ricongiungimento, che la commedia lascia all'immaginazione. La musica, costituita dai commenti a contrappunto di

uno strano strumento a corde dall'asprezza percussiva e pungente, suonato dal suo costruttore Bob Callero, aggiunge pathos e ironia al duetto a distanza. Gianni Poli

regia di Bernardi

Quattro mariti per l'astuta Rosaura

«**C**hi ha volontà di vivere allegramente scriva per il teatro, ma scriva da uomo, non da ragazzo» annotava Carlo Goldoni nel Prologo apologetico in cui replicava garbatamente alle invidiose riserve dell'abate Chiari, autore di una beffarda *Scuola delle vedove* che faceva il verso a *La vedova scaltra*. Ma la rilevanza della commedia riportata ora in palcoscenico dallo Stabile di Bolzano trascende

il lontano pettegolezzo storico-cronistico per situarsi: alla base stessa della goldoniana "commedia riformata" come aveva correttamente inteso Giorgio Strehler, affidandone l'interpretazione agli albori del suo Piccolo Teatro, a Laura Adani, Tino Carraro, Romolo Valli, Gianrico Tedeschi. A impersonare la scaltra Rosaura portata al successo la sera di Santo Stefano del 1748 da Teodora Raffi Medebach, è ora Patrizia Milani che, smessi gli abiti di Mirandolina, s'è pienamente ritrovata nelle avvedute considerazioni di una giovane vedova che, fortunatamente uscita da interessate nozze con un vecchio danaroso, deve scegliere fra quattro proposte di matrimonio avanzate da altrettanti pretendenti di diverse nazionalità. L'avveduta regia di Marco Bernardi, simpaticamente attento al repertorio goldoniano, evita le tentazioni ipercoloristiche dei quattro aspiranti mariti ma soprattutto lascia spazio adeguato all'accortezza della spregiudicata protagonista che fin dall'inizio delle schermaglie amorose avrebbe accordato la preferenza al candidato italiano di cui temeva unicamente l'esasperata gelosia mediterranea. Nella pienezza della sua invidiabile femminilità, Patrizia Milani si immedesima pienamente nel ruolo malizioso resistendo alle profusioni vanagloriose del gentiluomo spagnolo tratteggiato con risvolto autoironico da Andrea Castelli, alle iperboliche effusioni del francese Monsieur Le Blau esasperato dalla sottolineata superficialità dell'euforico Roberto Tesconi, alla ruvida corte del laconico Milord Rubenif, bravamente rimandato da Riccardo Zini. A vincere la giostra d'amore è dunque l'italianissimo conte del Bosco cui Carlo Simoni conserva azzeccata misura riuscendo a debellare le iniziali riserve della prudente Rosaura. L'invenzione scenografica di Gisbert Jaekel che porta in primo piano un ampio sofà su cui siedono i quattro aspiranti mariti, riesce ad accentuare la sfida virile, lasciando adeguato spazio alle maschere dell'improvvido Arlecchino di Luigi Ottoni, allo sconcertato Pantalone esaltato dalla venezianità nativa di Alvisé Battain, alla paciosa bolognesità del Dottor Lombardi di Libero Sansavini, all'infatuazione parigina della Marionette di Gianna Coletti. Nel caleidoscopio interpretativo rifugge infine la giovinezza conquistante di Cristina Scagliotti nel felice disegno di Eleonora, rifulgente sorella minore di Rosaura. Gastone Geron

LA VEDOVA SCALTRA di Carlo Goldoni. Regia di Marco Bernardi. Scene di Gisbert Jaekel. Costumi di Roberto Banci. Luci di Andrea Travaglia. Elaborazioni musicali di Franco Maurina. Con Patrizia Milani, Carlo Simoni, Alvisé Battain, Libero Sansovini, Riccardo Zini, Roberto Tesconi, Andrea Castelli, Gianna Coletti, Luigi Ottoni, Christian Quagli, Maurizio Rainieri. Prod. Teatro Stabile di BOLZANO.



Cena di ricordi femminili

AMICHE, testo, regia e musiche di Luca Caserta. Scene e costumi del Laboratorio Teatrale. Con Jana Balkan, Isabella Caserta, Paola Compostella, Stefania Castiglioni, Prod. Teatro Scientifico-Teatro Laboratorio, VERONA.

Si entra in un chiostro surreale e onirico e pur tuttavia reale, ricco di oggetti-simbolo, proiezione dell'anima stessa dei personaggi, che si presentano a tratti come spiriti, figure quasi eteree. Alcuni spettatori-invitati vengono fatti accomodare da due attrici, scalze e vestite con una lunga tunica, al tavolo riccamente imbandito preparato nella parte centrale, gli altri tutt'intorno a formare una figura semicircolare, rivolta al palcoscenico nudo. Durante una calda sera d'estate tre amiche d'infanzia e la madre di

una di esse s'incontrano, dopo alcuni anni di lontananza, in occasione di una cena organizzata presso una casa in riva al fiume. Nel corso della serata, in un clima tra l'allegro e il nostalgico (non privo però di antiche tensioni) e solo apparentemente realistico, affiorano le loro storie, dalle quali emerge quanto le esperienze affrontate abbiano inciso e separato le esistenze di ognuna. Quattro storie femminili, quattro punti di vista diversi e talora contrapposti, ma legati da un unico filo conduttore basato su alcuni gruppi tematici: la vita, l'amore, la maternità, la morte. Le attrici si muovono a stretto contatto con gli spettatori che, come veri e propri ospiti, sono invitati anche loro a questa cena simbolica, seduti attorno a una tavola che si riempie di ricordi e sogni in un continuo rimando di specchi che riflettono l'animo degli astanti. Il racconto molto intenso costruito dal giovane scrittore e regista Luca Caserta parla di amori, sofferenze e frustrazioni, perdite e violenze, affronta temi ed esperienze di vita che sono a poco a poco svelati, attraverso il monologo interiore, in un crescendo d'intensità continuamente oscillante tra la realtà e il sogno. *Rudy De Cadaval*

Vecchi leoni della risata

I RAGAZZI IRRESISTIBILI, di Neil Simon. Traduzione di Masolino D'Amico. Regia di Francesco Macedonio. Scene di Lauro Crisman. Costumi di Fabio Bergamo. Musiche di Gianni Ferrio e Giorgio Guidi. Luci di Peppe Pizzo. Con Johnny Dorelli, Antonio Salines, Orazio Bobbio, Adriano Girardi, Maurizio Zacchigna, Zita Fusco, Maria Serena Ciano. Prod. La Contrada Teatro Stabile di TRIESTE.



I ragazzi irresistibili, nati dalla penna brillante di Neil Simon, altri non sono che due anziani comici, Willie Clark ed Al Lewis. Hanno costituito un binomio indissolubile per oltre quarant'anni, all'epoca del *vaudeville*, ma, una volta separatisi, non si sono più parlati. Il nipote di Willie, Ben, produttore televisivo, tenta di farli riconciliare per riportarli davanti alle telecamere in un special dedicato alle vecchie glorie. L'esile trama - solo un pretesto per una prova d'attore - si tinge di malinconia. Il regista vuole sottolineare la vecchiaia, la solitudine di Al e Willie che, dopo una vita sul palcoscenico a contatto con il pubblico, vivono rispettivamente l'uno ospite dalla figlia e l'altro isolato in una stanza ricavata da quello che era il suo grande appartamento. Le battute ironiche, graffianti, esilaranti, recitate con tempi comici perfetti e un ritmo incalzante, si alternano così a momenti di commozione, dovuti alla constatazione dei limiti della vecchiaia, e di tensione, provocati dagli alterchi fra i due protagonisti. A dare efficacia allo spettacolo, sono Dorelli (Willie) e Salines (Al) che costruiscono i loro personaggi in contrapposizione. Willie è scorbutico, intrattabile, smemorato, strafottente, non accetta di non

recitare più: nell'interpretazione di questo personaggio, Dorelli con abilità alterna il registro comico, ironico, drammatico. Attribuisce differenti sfaccettature a Willie che si mostra aggressivo mentre poi ci si accorge, gradualmente, che la sua scontrosità è solo uno schermo protettivo e che, sotto sotto, è innocuo e nasconde una grande ammirazione artistica per il rivale. Al è apparentemente più pacato, si è ritirato nel New Jersey, ma mostra le manie degli anziani. Salines con finezza lo rende perfezionista, intollerante dei cambiamenti, usando anche una mimica straordinaria, per esempio quando cerca di trattenere la rabbia per le acide battute di Willie. I due attori danno il meglio quando rispolverano lo *sketch* del dottore che li ha resi celebri e litigano con tanta naturalezza che lo spettatore non si accorge, coinvolto nel gioco del teatro nel teatro, quando smettono di recitare e bisticciano veramen-

te. Orazio Bobbio bene interagisce con i due protagonisti, completando la caratterizzazione di entrambi e connotando di una toccante umanità il paziente nipote di Willie. Vivace ed efficace Adriano Girardi, nella parte dell'aiuto regista, e ben delineati gli altri personaggi da Zita Fusco, Maria Serena Ciano, Maurizio Zacchigna. Non sempre funzionale la scenografia di Lauro Crisman, mentre di grande suggestione le musiche che costituiscono il sottofondo ora struggente, ora vivace dei momenti salienti dello spettacolo. *Albarosa Camaldo*

Nella pag. precedente Patrizia Milani ne *La vedova scaltra* di Goldoni, regia di Marco Bernardi; in alto, una scena di *Amiche*, testo e regia di Luca Caserta e, in basso, Antonio Salines e Johnny Dorelli in *I ragazzi irresistibili* di Neil Simon, regia di Francesco Macedonio.



regia di Fantoni

Lui, lei e l'amnesia

ménage a trois del disamore

PICCOLI CRIMINI CONIUGALI, di Eric Emmanuel Schmitt. Traduzione e regia di Sergio Fantoni. Musiche di Cesare Picco. Scene e luci di Nicolas Bovey. Con Andrea Jonasson e Giampiero Bianchi. Prod. La contemporanea s.r.l. ROMA - Teatro Rossetti-Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia, TRIESTE.

Sullo sfondo di una mansarda parigina vagamente bohémienne, un uomo e una donna sembrano accingersi a riprendere in mano le fila di una vita coniugale drammaticamente interrotta. Con palese disagio da parte di lui, che, colpito da amnesia in seguito a un incidente, non ricorda nulla della sua vita passata, mentre lei si muove affettuosa e rassicu-

rante ad illustrargli oggetti ed abitudini appartenute alla sua quotidianità. Una poltrona sfondata che non ha mai voluto che fosse aggiustata, la libreria che non tollerava che si mettesse in ordine, le opere nate dalla sua attività di scrittore e, tra queste, quella più amata da lui e più odiata da lei, intitolata, come lo spettacolo stesso, *Piccoli crimini coniugali*. Un libro amaro e quasi al limite del cinismo, in cui lo smemorato marito ha affondato il coltello nel cuore del rapporto di coppia, definendolo senza mezzi termini una libera associazione di assassini e la punta di diamante della truffa. Sembra uno sconosciuto addirittura, che si insinua sulla scena come il terzo polo di un inedito *ménage a trois*. Mentre il dialogo fra i due si muta ben presto in una sorta di indagine incalzante che, col bellissimo testo del francese Eric Emmanuel Schmitt, si snoda sul filo sotteso di un segreto mistero, poiché s'indovina che qualcosa resta celato dietro le parole. A cominciare da quell'incidente assurdo di cui la donna si ostina a non voler parlare e che faticosamente si fa strada nella sua verità, continuamente truccata, in una sorta di duello verbale. Un autentico braccio di ferro, accanito di astuzie, sgambetti e trabocchetti, in cui la curiosità dell'uomo si inoltra con la determinazione di chi vuol vedere fino in fondo quel che viene quotidianamente occultato dalla routine. E dove la donna forse tenacemente difende la visione idealizzata di quel che vorrebbe che fosse. Mentre, in un susseguirsi di colpi di scena che continuamente rinnovano la suspense di uno scontro all'ultimo sangue, la verità si delinea in sfaccettature

insospettite, che impietosamente affondano nell'apparenza di tranquilli equilibri, a estrarne incomprensioni di egoismi ciechi e di fragilità compresse. Un inferno che la penna dell'autore letteralmente disseziona nella sua intima essenza di persistente violenza e di criminosa esasperazione con la levità, perfino divertente, di una scrittura abilissima e coinvolgente. E che richiede la prova di due interpreti di matura sensibilità e di grande duttilità espressiva. Come Giampiero Bianchi e Andrea Jonasson che, sotto la guida sorvegliatissima della regia di Sergio Fantoni, qui si fronteggiano in perfetto equilibrio a disvelare con gradualità di impalpabile naturalezza le sfumature più drammatiche e segrete dei rispettivi personaggi. Antonella Melilli

Vito non fa il miracolo

TOTO' IL BUONO-UN MIRACOLO A MILANO, da Cesare Zavattini. Drammaturgia di Francesco Freyrie. Regia di Lorenzo Salvetti. Costumi di Bartolomeo Giusti. Luci di Luca Diani. Con Vito, Eraldo Turra, Bartolomeo Giusti, Valentina Piserchia e gli allievi della Scuola di Teatro di Bologna "Alessandra Galante Garrone".

Prod. Nuova Scena-Arena del Sole-Teatro Stabile di BOLOGNA.

Forse non è più tempo di "miracoli", forse ogni "miracolo" ha la sua propria città, ma quello visto a Bologna è la versione più piatta, banale, fastidiosamente "semplice" di un soggetto cinematografico fra i più straordinari usciti dalla penna di Cesare Zavattini, ora riscritto con rara mediocrità e insipidezza drammaturgica da Francesco Freyrie, che al magico, poetico realismo di ZA riesce ad opporre solo la scrittura facile e disinvoltata di un parlato quotidiano povero e inespessivo. Col fragile sostegno di dialoghi brevi e frammentati, il vero miracolo lo compiono gli attori principali con la loro fisicità di personaggi da favola popolare, e il regista che si affanna finché può ad amplificare, arricchire teatralmente un testo privo di cardini. Neanche un'ora di spettacolo, ma che fatica arrivare alla fine, quando - *coup de théâtre* fin troppo smascherato -, viene proiettato sull'ampio fondale (che è servito per l'intera rappresentazione a creare tanti effetti luminosi e di controllo da narcotizzare qualsiasi tentativo di attenzione) la sequenza conclusiva del film *Miracolo a Milano*: quasi un involontario invito per lo spettatore di correre a rivedersi il capolavoro di De Sica. Continuando a fare se stesso, Vito, soprattutto in questo spettacolo - con cui (si spera) dovrebbe concludersi la trilogia cominciata col *Bertoldo* di Giulio Cesare Croce e proseguita con *Don Camillo e il Signor Sindaco Peppone* di Guareschi - si dimostra perfettamente "fuori ruolo". Giuseppe Liotta

Nella metropoli senza sole

IL SOLE È UN'IGUANA GIALLA, drammaturgia e regia di Marco Baliani. Scene e musiche di Mirto Baliani. Luci di Vincent Longuemare. Con Mirto Baliani, Paola Crecchi, Emiliano Curà, Davide Doro, Claudio Guain. Prod. Teatro delle Briciole Teatro Stabile di Innovazione, PARMA.

Periferia di una metropoli non troppo

In basso Giampiero Bianchi in *Piccoli crimini coniugali* di Schmitt, regia di Sergio Fantoni e, a destra, Vito in *Toto' il buono-un miracolo a Milano*, da Zavattini, regia di Lorenzo Salvetti.





futuribile dove il sole non compare più. In scena solo bidoni, per sfondo una grande parete colorata e graffiata. Disturbata da interferenze, una voce (pare di cogliere inflessioni da premier) recita un notiziario "obbligato-unificato" che mischia piogge acide e dirette dal Festival. In questo scenario vive Pippo, ragazzo che non parla ma

disegna sui muri. Attorno a lui quattro personaggi. Gli amici Manzo (il violento, vuole una pistola) e Cucù (il cantante, né buono né cattivo); la barbona Olga e l'ex-pugile Tango. Quest'ultima coppia di adulti rappresenta il tempo in cui splendeva il sole come ricorda e racconta Olga: Pippo le crede e si impegna a disegnare 100 soli sui muri della città, sicuro che al centesimo l'astro tornerà, ci sarà luce. *Il sole è un'iguana gialla*, ispirato alla storia a fumetti *Sun City* del disegnatore croato Danijel Zezelj, tocca un tema caro a Baliani, la rivolta e i mezzi (inadeguati) per attuarla. Qui siamo davanti alla «maledetta soglia che attende al varco ogni giovinezza», se confronta l'esistenza con le proprie utopie. E l'idea forte dello spettacolo sta in quel muro che si riempie di storie, figure e segni sotto i nostri occhi: graffiti agiti in diretta dal protagonista Pippo-Mirto Baliani, abile e rapido con il pennello, agilissimo e aggraziato nei movimenti, muto, sorridente e naif come il tonto del villaggio, vittima predestinata del potere/pistola. Peccato però che oscillare tra registri e linguaggi diversi, senza osare svilupparne uno, tolga al lavoro energia, limpidezza. Manca alla "ballata" forza epica oppure leggerezza, e l'incisività degli interventi cantati. La bella storia da raccontare è frammentata in frasi isolate per inseguire l'idea della *strip*: però il tono di Manzo è stentoreo e drammatico, e i due adulti straniati. Efficace invece la musica tra sonorità elettroniche e melodia, affascinanti le luci che ritagliano luoghi e graffiti. Il pubblico giovanile, al quale è destinato lo spettacolo, senz'altro apprezzerà. *Emanuela Garampelli*

Sinfonia per corpo solo

FÁBRICA NEGRA CANCIONES DEL ALMA Y COPLAS A LO DIVINO, da Juan de la Cruz. Traduzione, direzione performance e film di Francesco Piffitto. Musiche di Andrea Azzali e Adriano Engelbrecht. Con Sandra Soncini. Prod. Lenz Rifrazioni, PARMA.

Una sinfonia per corpo solo e nudo. Un

Fanny & Alexander

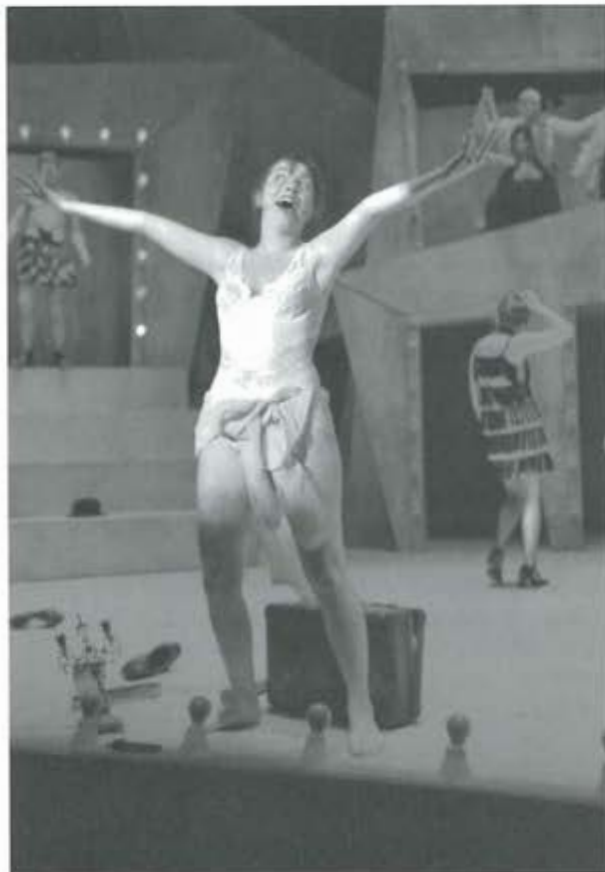
Nabokov: passioni incestuose ai confini della letteratura

Prosegue, avvicinandosi ormai al compimento, l'itinerario nabokoviano intrapreso circa due anni fa da Fanny & Alexander tra le pagine di *Ada*, metaromanzo che celebra la passione incestuosa tra Ada e Van, ufficialmente cugini in verità fratellastri, frutto delle relazioni - una coniugale, l'altra adulterina - di uno stesso uomo (Demon) con due donne (Aqua e Marina, sorelle l'una dell'altra). Ed è proprio questo triangolo - assunto da Nabokov come antefatto nei primi tre capitoli del libro - a essere portato (ma non messo) in scena dal gruppo ravennate in *Aqua Marina*. Rimane infatti allusivo e frammen-

tario, pur trovando rispetto ai precedenti episodi una più distesa vena narrativa, il fraseggio scenico che scandisce con soave e feroce precisione la deriva esistenziale del triangolo amoroso in questione. Realizzato con esemplare (e di questi tempi sempre più necessaria) economia di mezzi, lo spettacolo si impone per la scabra intensità con cui evoca passioni e ossessioni, misurandosi con inedita immediatezza con la materialità della pratica scenica. In particolare il respiro, ritmico e lirico, del sipario - diaframma che svela e nasconde ma anche placenta che nutre la visione - contribuisce a trasformare l'intero teatro in uno spazio mentale in cui si insinuano echi shakespeariani, fiabeschi e mitologici. Al mito fa certo pensare il Demon di Marco Cavalcari, ritratto come un angelo caduto con movenze da centauro, mentre l'Aqua di Chiara Lagani ha il candore di un Pollicino al femminile che, nell'impossibilità del lieto fine, dissemina di barbiturici il sentiero che, attraverso la platea, la conduce alla morte. Infine la Marina di Francesca Mazza gioca col ruolo della seconda donna, sorella e attrice crudele, pronta a calarsi nei panni di Ofelia in uno struggente cameo rubato al repertorio di Leo de Berardinis, maestro apparentemente lontano dalla generazione '90 e qui invece esplicitamente chiamato in causa (non solo per la diretta citazione). Non stupisce che ben presto - se, come sottolinea Nabokov stesso, «il cervello dell'uomo può diventare il miglior luogo di tortura fra tutti quelli da lui stesso inventati» - il luogo mentale creato da Luigi de Angelis assuma i connotati di un clinica psichiatrica in cui i volti di Demon e di Marina si sovrappongono, nello sguardo di Aqua (che sembra coincidere con il nostro di spettatori), a quelli del medico e dell'infermiera che la tengono reclusa. In un calibrato gioco di equilibri, ad aeree crittografie luminose (enigmatico trait d'union con il precedente *Ardis II*) si succedono crudi lampi di realtà e squarci visionari intrisi di sensualità, mentre i *Canti del Capricorno* di Giacinto Scelsi accompagnano con estatica e tellurica pertinenza questo viaggio in bilico tra ardore e follia. *Andrea Nanni*

ADA, CRONACA FAMILIARE - AQUA MARINA - PER TRE ATTORI, SIPARIO E MACCHINE DEL SUONO. Ideazione di Chiara Lagani e Luigi de Angelis. Regia, luci e macchine del suono di Luigi de Angelis. Drammaturgia e costumi di Chiara Lagani. Scene di Luigi de Angelis e Antonio Rinaldi. Musiche di Giacinto Scelsi. Con Marco Cavalcari, Chiara Lagani, Francesca Mazza. Movimenti di scena: Antonio Rinaldi. Prod. Fanny & Alexander, RAVENNA - Festival delle Colline Torinesi, in collaborazione con Accademia Perduta / Romagna Teatri, col patrocinio di Regione Emilia-Romagna, Provincia di Ravenna, Comune di Ravenna, col patrocinio e la collaborazione del Comune di Bagnacavallo, col contributo di Romagna Acque - Società delle Fonti Spa e Hera Ravenna, RAVENNA.

Soncini, che si percuote da solo, striscia e cammina sui muri, salta, piroetta su se stesso, corre e sguscia via nudo. Le sue oscillazioni estatiche agiscono sui nervi e sulla carne come una droga povera. Le sue gambe sfrontatamente aperte su un mondo in penombra, alle origini della vita prima ancora che della luce, richiamano emotivamente *L'origine del mondo* di Courbet. La sua Fábrica Negra al femminile penetra lo spazio vuoto servendosi del proprio corpo nudo e si lascia a sua volta penetrare dal misticismo erotico dei versi di Juan de La Cruz. La traduzione e l'allestimento di Francesco Pititto, procedendo attraverso le tensioni dinamiche e le suggestioni visionarie di Calderón, diventano poesia degli spazi e delle viscere. Un grande spazio vuoto, senza alcun elemento scenografico al di fuori delle nude pareti della sala, regala alla geometria claustrofobica delle linee, degli angoli e dei lati un perimetro con cui Sandra Soncini può giocare, scherzare e fare all'amore. Un po' troppo accademiche invece, le rifrazioni cinematografiche della seconda parte. I filmati di Pititto finiscono per parlarsi un po' troppo addosso aggiungendo poco a quanto di già masticato e digerito. L'abuso del rallenty dei filmati e le musiche - nate dalla giustapposizione poco strutturata di elementi di un minimalismo sonoro - rischiano più volte di rovinare il lodevole tracciato intrapreso. *Dimitri Papanikas*



Armando Punzo

Ma cosa resta di Brecht? Il vuoto o

Questa volta lo spettatore non è dentro un rosso cabaret infernale come nel carcere di Volterra e non ha davanti gli attori-detenuti della Compagnia della Fortezza. Armando Punzo continua la sua esplorazione nei territori di Bertolt Brecht con una compagnia di attori e attrici di diversa nazionalità schierati sul palcoscenico e dilaganti in platea, fra i suoni martellanti di un complesso rock e quelli di una banda portata a ritmi sempre più forsennati dai salti di un direttore che alla fine stramazza a terra smitragliato. Minacce di armi e sesso in una scena di sghebbi stanzini rossi, un sulfureo presepe espressionista dove ladri, poliziotti, prostitute, vecchi e giovani, consumano rapporti sadomaso a ripetizione, dove i corpi si offrono impudichi nella giostra del consumo, del denaro, del possesso. Non siamo in un esercizio del tipo: «è ancora attuale Brecht?». Si grida e si vende se stessi in questa sordida fiera, fra Marilyn Manson e Kurt Weill, fra il superomismo di Nietzsche e una riflessione ferita sull'inefficacia del teatro politico come l'aveva immaginato Brecht. L'atmosfera è malata, dell'infezione che ci contagia tutti, quella della merce, dell'esibizione e vendita di sé che copre quel vuoto che il titolo grida, un vuoto fatto di troppo pieno, immagini, immagini di sé, voglia di facile affermazione che si rovescia nel suo contrario, nell'esaurirsi di ogni umanità. Fra figurazioni alla Dix, alla Grosz e molto Genet, Brecht è l'ombra di un fallimento, o forse una lezione: la realtà si muove e bisogna stare al passo, affinando gli strumenti per analizzarla, per aggredirla, per cambiarla, ammesso che l'arte possa farlo. Nel lavoro con i carcerati, che ha vinto il premio Ubu, si mettevano in risalto "i pescecani", noi, la brama, la colpa, la giustizia, i reclusi, con quei corpi solo maschili. Qui la compagnia è fatta di uomini

IL VUOTO, OVVERO QUEL CHE RESTA DI BERTOLT BRECHT, concezione, testo e messa in scena di Armando Punzo; collaborazione artistica dei detenuti-attori della Compagnia della Fortezza. Scene di Alessandro Marzetti. Costumi di Paola Brunello. Luci di Andrea Berselli. Coreografie di Pascal Piscina. Musiche di Ceramiche Lineari e Filarmonica Otello Benelli di San Giusto. Con Cécile Brohez, Stefano Cenci, Eva Codognot, Johann Cornu, Nicolas Haesbroeck, Annick Johnson, Martina Krauel, Barnaba Ponchielli, Roberta Rovelli, Alexandre Tissot e numerosi figuranti. Prod. Compagnia Nihil - Festival de Liège - Fondazione Teatro Metastasio di Prato - Carte Blanche - Volterra Teatro - La Ferme du Buisson - SpielzeitEuropa.

ni e donne, giovani e vecchi, a ricreare in un microcosmo il mondo, per metafora, la sua riduzione a merce, a spettacolo, e l'urlo che sotto tutto questo non si può sedare. Brecht è alcuni brani dell'*Opera da tre soldi*, di *Santa Giovanna dei macelli*, da *Madre Courage*, intonati da una roca Gelsomina che con un tamburo inesistente richiama pallidi fantasmi (la brava attrice tedesca Martina Krauel). Dai testi, dai modi di dirli, grotteschi, demagogici, gridati nei microfoni, insinuanti, mentre pugnali minacciano e seducono in controcena a dolci canzoni, emerge un bisogno di radicalità ossessivamente rovesciata sulle nostre orecchie abituate quotidianamente ai proclami, più o meno mascherati. Questo bellissimo lavoro è molto più che una variazione sul tema di uno spettacolo riuscito: approfondire, sviluppare, dare nuova vita continuamente è la natura stessa del teatro. Punzo nutre tale natura processuale mantenendo fisso solo il gruppo dei protagonisti, bravi, efficaci, e mettendolo in relazione, dove lo spettacolo viene ospitato, con figuranti trovati sul luogo e inseriti con un lungo laboratorio. Un modo per ricreare, ogni volta, il rischio di essere in scena totalmente. *Massimo Marino*

Contro

il troppo pieno

Ma perché Armando Punzo sembra impegnarsi per avvalorare il pregiudizio che i suoi spettacoli importanti, riusciti siano solo quelli con i carcerati di Volterra? Adesso arriva - dopo il già deludente *Nihil* - questo *Il vuoto*, di nuovo con una compagnia giovane, evidente derivazione da *I pescecani* fatto con i detenuti di Volterra nel 2003: il che crea un confronto assolutamente sfavorevole a questo nuovo lavoro, prodotto da un pool di enti e istituzioni di quattro nazioni. Se *Nihil* era uno spettacolo che portava un'impronta laboratoriale ancora ben visibile, anche *Il vuoto*, che pure parte da una imitazione, da una ripresa dell'atmosfera e dell'ambientazione de *I pescecani*, sembra, in realtà, restare aperto a una quantità di apporti, diciamo così, autonomi, di tutti i presenti sul palco (un numero record, si vede che sono giovani su cui si può risparmiare...) che animano e riempiono lo spettacolo. Il tutto appare - volutamente? - poco controllato e ancora meno organizzato e rivestito stilisticamente da Punzo, che sembra accontentarsi di lasciare accumulare in questa caotica e trasgressiva sarabanda "numeri" di genere tra loro molto diverso, tra l'altro lasciando da parte quella serrata concisione di tempi e di linguaggio che è da sempre una caratteristica

dei suoi lavori. L'idea di base, già ne *I pescecani*, di mettere in scena una sorta di bordello brechtiano perde, qui, oltre che il sapore pasoliniano da *Salò* della versione del carcere, anche la carica di originalissima e tagliente ironia, inquietante, e di dirompente fisicità dello stesso spettacolo di Volterra, in cui le "ragazze" del bordello, abbigliate (poco) come di prammatica, erano appunto nerboruti e palestratissimi detenuti, con un effetto che non aveva nulla di sessualmente ambiguo né di goliardico, ma piuttosto di ferocemente satirico e quasi minaccioso (e quindi degno sì di Brecht, o meglio di "quello che resta" di lui, come dice il sottotitolo sia de *I pescecani* che de *Il vuoto*). Qui, invece, la parata di fanciulline - quasi tutte perfette fisicamente - in guepière, reggicalze o autoreggenti e provocante intimo sexy provoca un impatto, tutto sommato, di breve durata, e di effetto relativo, al di là dell'ammirazione, e lascia - alla lunga - l'impressione di una passerella *glamour* inutile e poco significativa. Uno sfondo per esibizioni ben poco congrue le une con le altre. E allora ecco un infelice quadro dedicato a un simil-Marilyn Manson (si cerca forse di inseguire un pubblico giovane e non teatrale?), le parentesi pseudo-artaudiane, le esibizioni di un nostrano frontman da gruppo rock e i pezzi di un gruppo satirico-esistenzial-demenziale, le Ceramiche Lineari. In queste due ore e passa ci chiediamo, pure fra qualche momento di grande teatro che cosa c'entri con Punzo il lasciare spazio a monologhi lunghissimi dal tono predicatorio e retorico, oltre che letterario. O una certa "gradevolezza" accattivante di alcuni siparietti. Ma forse, lo ripetiamo, la regia ha voluto lasciare spazio, nello spettacolo finito, a una pluralità di apporti non suoi, senza intervenire su di essi né accordarli in un'unica chiave. *Francesco Tei*

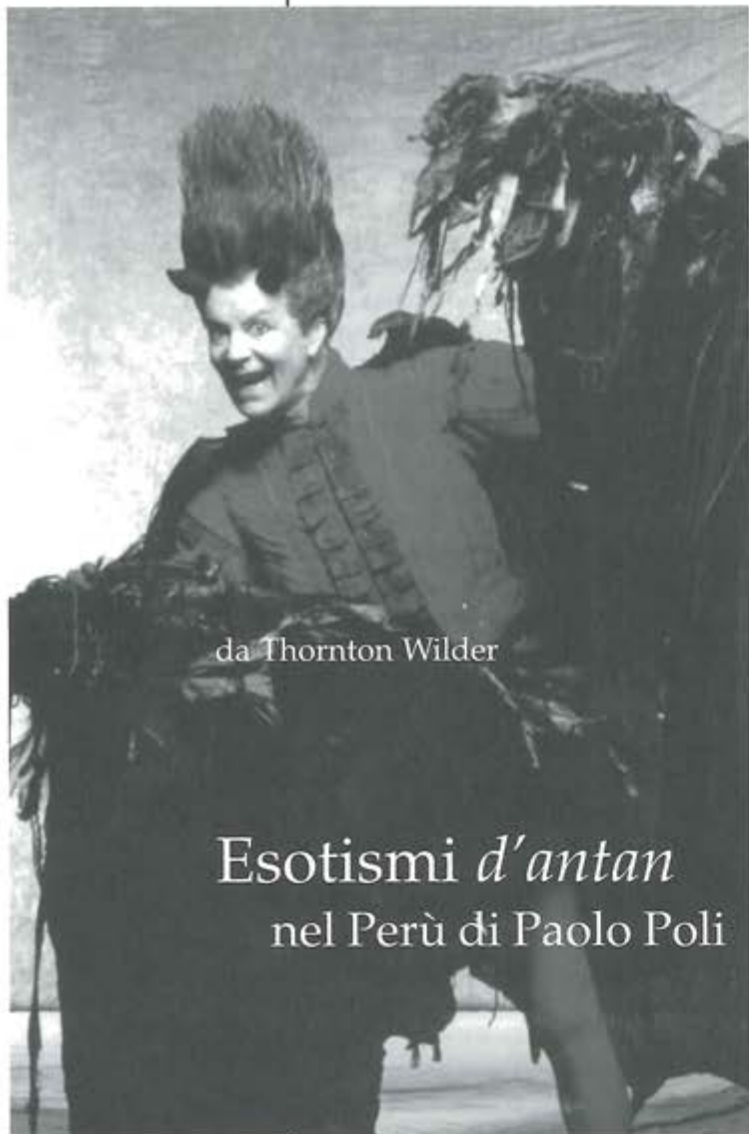
Prigioniere d'amore

L'ULTIMO HAREM, di Angelo Savelli, libero adattamento da *Monte Kristo* di Nazh Eray. Regia di Angelo Savelli. Scene e costumi di Mirco Rocchi. Luci di Roberto Cafaggini. Con Serra Yilmaz, Riccardo Naldini, Valentina Chico. Prod. Pupi e Fresedde - Teatro di Rifredi, FIRENZE.

Troppo bella la principessa-uccello, figlia di un magico re, che l'uomo comune Hassan incontra in un paradisiaco giardino delle delizie perché non si innamori immediatamente di lei fino alla consumazione e alla follia. È una delle storie evocate in *L'ultimo harem*, recitate e raccontate contemporaneamente, sul filo di un gusto della narrazione tutto orientale, in un gioco di affabulazione sostenuto dalla presenza di Serra Yilmaz, l'attrice turca di fiducia di Ferzan Ozpetek, narratrice e personaggio insieme di quanto racconta. Lo scenografo-costumista Mirco Rocchi ha creato una struttura sul palcoscenico, dove prendono posto gli spettatori (80 a sera) a contatto quasi diretto con gli interpreti. L'ambientazione cambia, col cambiare delle storie: quella principale, colma di seduzioni e suggestioni non solo visive, è l'harem dell'ultimo sovrano ottomano, dove una splendida nuova arrivata si prepara al suo primo incontro con il sultano proprio nella notte della rivoluzione di Ataturk che abatterà la vecchia Turchia e porterà anche alla chiusura del palazzo e dell'harem. Con conseguente "liberazione" delle donne prigioniere che suona, però, subito ambigua. Perché il filo conduttore di questo "collage", forse un po' troppo lungo nella durata di alcuni episodi, è il tema del destino di prigionia della donna. A sorpresa, infatti, si passa in una cornice tutta contemporanea, in parte ispirata al libro *Monte Kristo* di Nazh Eray, con un sogno un po' surreale di evasione di una alienatissima casalinga (di nuovo la Yilmaz) che la conduce però a una nuova reclusione: nel mezzo, il sogno-delirio di una ragazza (la Chico) anch'essa prigioniera dell'amore di un uomo che la chiude in un angolo della sua vita. Molto bravo, almeno quanto la Yilmaz spiritosa e simpatica, suadente e fascinosa nell'evocare, Riccardo Naldini, che si presta con convinzione e con taglio sempre adeguato a personaggi molto differenti. Mentre Valentina Chico, attrice tv scelta proprio in quanto "bellissima", assicura un rendimento di interprete quanto meno sufficiente. *Francesco Tei*

In queste pagg. due scene da *Il vuoto*, ovvero quel che resta di Bertolt Brecht, di Armando Punzo.





da Thornton Wilder

Esotismi d'antan nel Perù di Paolo Poli

IL PONTE DI SAN LUIS REY, di Paolo Poli dal romanzo di Thornton Wilder. Regia di Paolo Poli. Scene di Emanuele Luzzati. Costumi di Santuzza Cali. Musiche di Jacqueline Perrotin. Con Paolo Poli, Mauro Marino, Ludovica Modugno, Alfonso De Filippis, Alberto Gamberoni, William Pagano, Giovanni Siniscalco. Produzioni Teatrali Paolo Poli, FIRENZE.

Esotico, come poteva essere il nostro "teatro di rivista" fra le due guerre, quando alla ribalta si volevano evocare mitici mondi lontani col gusto dell'imprecisione, o dell'improbabilità semplicemente; scalcinato, nei suoi frammenti di storie individuali e collettive, come un racconto scompaginato con tutti suoi fogli in libertà; fugace, come una favola breve in cui si perdono alcuni pezzi; smagliante nella sua splendida cornice e nei costumi luminosi. L'ultimo spettacolo di Paolo Poli riesce a essere nello stesso tempo una brillante novità letteraria e la "summa" scenica di un attore teatrale che ci ha regalato, in quaranta anni di professione, fra le più intelligenti, felici e divertenti serate della nostra vita di spettatori. Lontana e bislacca, come deve essere una storia da cui non si deve pretendere veridicità alcuna, la vicenda dei cinque viaggiatori morti in Perù per la caduta improvvisa del ponte di San Luis Rey ha l'andamento allegro, quasi festoso di una tragedia talmente stupida che sembra non sia mai avvenuta; e comunque risale al 1714 nelle terre

del Nuovo Mondo, di un Sud America sconosciuto. Con le tragedie da cui veniamo quotidianamente sommersi, è evidente che il senso dello spettacolo lo troviamo altrove: nell'irriverenza del luogo comune elevato a pillola di saggezza, nella banalità portata a modello dei comportamenti umani, mentre il caso diventa necessità e la retorica produce soltanto un vuoto sistema di valori. Quattordici ambienti diversi e una catena inesauribile di fondali strepitosi per disegno e fantasia, e un altrettanto vorticoso numero di costumi che gli attori cambiano all'improvviso come in un gioco di prestigio continuo, con la leggerezza e la *nonchalance* di signori della scena, arricchiscono il ritmo di uno spettacolo tutto da godere. Un'infinità di siparietti musicali sembrano volgere questa dinamica rappresentazione in un "musical da camera", ma ci pensa Paolo Poli a marcare le differenze con i suoi impagabili assoli, i paradossi e i sublimi aforismi e la grazia che mette in ogni suo gesto, in ogni parola che pronuncia, a trasformarla in leggiadra favola macabra. E se il succo del copione dice che «è meglio avere grossi difetti piuttosto che piccole virtù», lo spettacolo sta a testimoniare proprio l'esatto contrario: grosse virtù artistiche nascondono qualche piccolo difetto del testo. *Giuseppe Liotta*

Colette al music hall

CHANSON COLETTE, di Lucia Poli e Valeria Moretti. Regia di Lucia Poli. Scene e costumi di Tiziano Fario. Musiche di Jacqueline Perrotin. Con Lucia Poli e

Renata Zamengo. Prod. Compagnia Parole di Scena, LIVORNO.

Piccola, rotondetta, occhi chiari e capelli scuri, Gabrielle-Sidonie Colette (1873-1954) fu una delle donne più anticonfor-

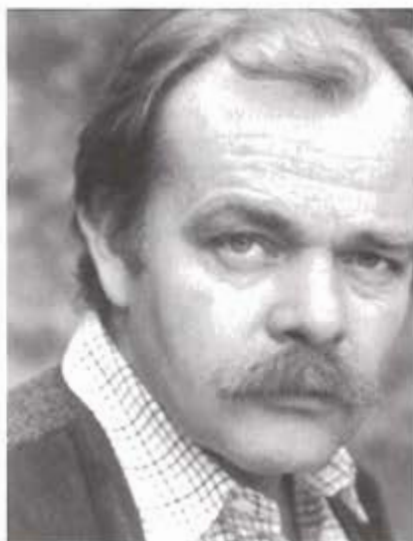
miste e "scandalose" di inizio secolo. Temperamentosa e di spregiudicata intelligenza, scrisse romanzi (la celebre serie di "Claudine"), fu attrice di music-hall, cantante e danzatrice, ebbe tre mariti e numerosi amanti, uomini e donne, ma fu anche l'unica scrittrice ammessa all'Accademia Goncourt, nonché insignita della Legion d'Onore. Una figura complessa e affascinante, che non poteva sfuggire alla ricca galleria di ritratti al femminile, realizzati in questi ultimi decenni da Lucia Poli. In *Chanson Colette*, più che portarne in scena un'opera in particolare, la Poli ha voluto fare un ritratto del personaggio, scegliendo un preciso punto di vista: Colette matura che, insieme a un'immaginaria amica cantante (Renata Zamengo), ricorda gli anni giovanili del music-hall, dal 1906 al 1912, con divertenti canzoni d'epoca, ricostruite con l'aiuto di Jacqueline Perrotin, e piccoli numeri di ballo, dialoghi e monologhi, bisticci e confidenze. Non mancano, naturalmente, gli scandali, come quando nel 1907, al Moulin Rouge, nel ruolo maschile a fianco di Colette si presentò la sua amante, la marchesa di Belbeuf, provocando l'interruzione dello spettacolo. Ma i ricordi festosi, scanditi come una sorta di geografia sentimentale dalla proiezione delle innumerevoli cartoline che Colette inviava alla madre dalle sue tournée, cedono via via il passo a un percorso di vita a ritroso in cui, avvicinandosi alla morte, l'artista rievoca in solitudine la



nascita, l'infanzia in campagna e la figura della madre. E il gioco funziona, giustamente in bilico tra splendori e miserie della Belle Epoque, grazie alla verve raffinata di Lucia Poli. Dispiace solo che uno spettacolo così intelligente e piacevole sia penalizzato da un impianto scenico che, pur nella sua quasi inesistenza, riesce a risultare sciatto. Il teatro è sempre più povero, si sa, ma questa, più che mancanza di mezzi, è assenza di idee. *Claudia Cannella*

regia della Pezzoli

IL COMUNISMO e il Grande Fratello



REPORT. GRUPPO DI FAMIGLIA "SINISTRA", di Giuseppe Bigoni, Roberto Buffagni. Regia di Cristina Pezzoli. Con Milvia Marigliano, Barbara Valmorin, Marco Zannoni. Prod. Associazione Teatrale Pistoiese, PISTOIA.

No, il comunismo non è più il "grande affare della vita". Vedere per credere (o meglio per non credere) la scena di *Report*, l'ultimo spettacolo firmato da Cristina Pezzoli: nell'acida invettiva di Ettore, l'ex sessantottino integrato che un bel giorno molla famiglia e amici per comunicare come Bin Laden solo attraverso una videocamera, il comunismo «che non c'è, che non c'è mai stato, che mai ci sarà» è il nome d'arte della nostalgia, un emaciato feticcio, un peluche sbiadito a forza di carezze e di lacrime. Nessuno dei protagonisti di *Report*, del resto, si affanna a definirlo al di fuori di questo minimalismo esistenziale: vero spettro marxiano, deprimente veleno o euforico elisir, si aggira nelle vene di una borghesia universale che come unico gesto di rivolta conosce quello derisorio di sottrarsi al barbecue del sabato per rinchiudersi in cantina a bricolare con le tecnologie virtuali. Quanto a Barbara, la sua amica storica, attrice di tempra ma di scarsa fortuna, le sue tenaci illusioni di teatro e di rivoluzione sono solo il negativo delle sconfitte di Ettore. Chissà, forse è proprio questa dialettica mutilata la parte più riuscita della drammaturgia di Giuseppe Bigoni e Roberto Buffagni, gli autori di *Report*. Il minimo che si possa dire, allora, è che le maschere andavano scavate più a fondo, anche a costo di rinunciare a qualche risata tra quelle, più di testa che di cuore, strappate su un'arena dove il cliché antropologico buono per tutti e per nessuno risulta inesorabilmente più forte della

verità del personaggio. *Report*, invece, è una serie di autoscatti quasi sempre fuori fuoco. L'Ettore di Marco Zannoni accende la macchina delle confessioni, ma non esce dalla irosa circolarità dell'invettiva e di sé - da bravo militante puritano - dice poco o nulla: l'inferno sono gli altri. Barbara è quasi una proiezione cartesiana della vita, del temperamento e della bravura di Barbara Valmorin, un corto-circuito drammaturgico che, anche nel contesto da *reality* creato dalla Pezzoli, lascia un po' di stucco. E alla fine è proprio in Mila, la moglie casalinga e conformista interpretata da Milvia Marigliano che si concentrano le sfumature più sottili, è la sua ingenuità priva di ideologia a distillare le poche gocce di fragranza umana dello spettacolo, regalando un toccante, se non del tutto inedito, elogio dell'ipocrisia come strategia di sopravvivenza sentimentale. La regia della Pezzoli mette lo spazio scenico al servizio dei movimenti di camera, finendo per annullarlo nella nevrotica distrazione dell'immagine raddoppiata sullo schermo. Ed è un altro triste segno dei tempi, spacciare per parodia e critica quella che poi si rivela una scaltra apologia dell'esistente: esaltare il teatro e maledire a voce i *reality show* mentre si riduce il palcoscenico alle anguste dimensioni del confessionale del *Grande Fratello*. È la modernità, certo. Quella forza che, come scrisse a suo tempo Milan Kundera, ci costringe a diventare «i migliori alleati dei nostri affossatori». *Attilio Scarpellini*

Nella pag. precedente in alto, Paolo Poli in *Il ponte di San Luis Rey* da Wilder; in basso Lucia Poli in *Chanson Colette* e, in questa pag., da sin. Marco Zannoni, Barbara Valmorin e Milvia Marigliano interpreti di *Report* di Giuseppe Bigoni e Roberto Buffagni, regia di Cristina Pezzoli.

Nekrosius/Pasello

DOPPIO CANTICO

l'amore ai tempi della Bibbia



In teatro, si sa, tengono banco i triangoli tormentati, non le coppie felici: la scena si nutre di conflitti, non di armonie. Sembra che la gioia sfugga ai meccanismi della rappresentazione, lasciandosi evocare solo a tratti, grazie a una qualità dello stare che è difficile fissare e definire. È dunque una sfida non da poco quella di ricreare in scena il *Cantico dei Cantici*, forse il più alto poema erotico e mistico della letteratura occidentale (splendidamente tradotto e commentato da Guido Ceronetti per Adelphi). Ultimo, almeno per ora, di una nutrita schiera di teatranti sedotti da questo ineguagliato inno all'amore, Eimuntas Nekrosius accetta coraggiosamente la sfida, ma il suo spettacolo appare ben lontano dall'intensità di prove precedenti pur non discostandosi dal linguaggio finora adottato. Ancora una volta il grande regista lituano sottolinea la materialità della visione - dalla mela incorniciata nel vuoto verso cui tutti gli attori inizialmente si protendono fino alle pietre scagliate contro la fanciulla innamorata dagli ex compagni di gioco - ma i materiali prescelti e il loro uso, a cominciare dalle campane metalliche che affollano costantemente il palcoscenico, non hanno che in minima parte il potere evocativo del ghiaccio in *Amleto* o dei secchi d'acqua nel *Gabbiano*. Anche il lavoro sugli attori ripropone la fisicità di matrice contadina evidente soprattutto in *Macbeth*, ma il giovane gruppo di interpreti sembra non fidarsi dei propri strumenti espressivi e sottolinea emozioni e sentimenti (in assenza di vere e proprie azioni a cui aggrapparsi, soprattutto per i due protagonisti) sfiorando non la semplicità vagheggiata dal regista quanto un'esteriorità che rischia lo stereotipo. Le poche azioni che scandiscono la serata sono tutte affidate al coro, impegnato a scagliare pietre nella lapidazione sopra citata o a tessere ragnatele che sembrano alludere, fin troppo esplicitamente, insieme ai legacci imposti dalla società e alle trame della seduzione. Non migliora le cose la presenza incessante di una colonna sonora ridondante e descrittiva, in cui i frammenti di testo sopravvissuti finiscono per annegare come naufraghi in un mare di melassa. *Andrea Nanni*

CANTICO DEI CANTICI, dal *Cantico dei Cantici* di Salomone. Regia di Eimuntas Nekrosius. Scene di Marius Nekrosius. Costumi di Nadezda Gultiajeva. Musiche di Mindaugas Urbaitis. Luci di Audrius Jankauskas. Con Aldona Bendoriute, Salvijus Trepulis, Zemyna Asmontaite, Povilas Budrys, Diana Gancevskaitė, Ausra Pukelyte, Vaidas Vilius. Prod. Meno Fortas Theatre Company VILNIUS - Baltic Theatre di SAN PIETROBURGO - Festival de Otoño de MADRID in collaborazione con Ministero della Cultura Lituana e Aldo Miguel Grompone.

IL CANTICO DEI CANTICI. Regia di Silvia Pasello. Suono di Giovanni Berti. Musiche di Ares Tavolazzi. Con Luisa Pasello e Silvia Pasello. Prod. Compagnia Laboratorio di PONTEDERA.

L'unico libro della Bibbia che non parla di Dio, il *Cantico dei Cantici*, come ammettono oggi anche i commenti ufficiali. Attribuito nel primo versetto al re Salomone, un grande, straordinario poema d'amore, sia pure non certo in contrasto con una complessiva visione religiosa dell'esistenza: e sono proprio i suoi intensi valori poetici, esaltati, se non addirittura aumentati da una traduzione di cui non sappiamo l'autore, a interessare le gemelle Pasello, peraltro già protagoniste di una precedente, interessante incursione nella Bibbia con *Rut*. Così, lo spettatore di questo lavoro forse ancora un po' esangue viene colpito profondamente dalla ricchezza, ardita e perfino travolgente delle immagini poetiche, degli sguardi lirici con cui si descrive la pienezza, il sogno, la felice ed esaltante ossessione dell'amore. In toni che suonano sorprendentemente moderni, sia per il genere di gusto poetico cui pare conformarsi questo testo antico di millenni, sia per alcune singolari visioni (pensiamo alla ragazza che, per ritrovare l'amato perduto, si smarrisce nelle vie della città di notte ed è bloccata da alcune guardie). La traduzione è d'effetto anche nell'uso di termini rari, se non sconosciuti, soprattutto nelle frequenti enumerazioni di fiori e di piante. La realizzazione scenica si esaurisce in un allestimento minimale, spoglio ma pure di notevole effetto, con la luce che lo illumina dall'alto, abitato semplicemente da due sedie. La recitazione, dialogata, tra Silvia che ha la parte dello Sposo e Luisa - altrettanto brava - che è la Sposa ha, soprattutto nell'interpretazione della seconda, un che di sacrale, comunque di prezioso, di fragile e insieme di decisamente intenso: un ruolo non secondario assume la presenza sonora di Ares Tavolazzi, tra i più grandi contrabbassisti di jazz e non solo, che, con il suo strumento e anche con altre sonorità, crea un controcampo che non è soltanto un sfondo rispetto alla parola poetica. *Francesco Tei*



Gay? Il posto è tutto tuo

L'APPARENZA INGANNA, di Francis Veber. Traduzione e adattamento di Edoardo Erba. Regia di Nora Venturini. Scene di Cinzia Lo Fazio. Costumi di Ilaria Albanese. Musiche di Lino Patruno. Con Neri Marcoré, Ugo Dighero, Domenico Brioschi, Corinna Lo Castro, Iris Cinardi, Andrea Cagliosi, Joseph Scarlata. Prod. Angelo Tumminelli, ROMA.

Il festante successo della commedia resa popolare dalla versione cinematografica con Daniel Auteuil e Gérard Dépardieu è garantito dallo strepitoso confronto tra il mite e rinunciatario contabile François impersonato dal dimesso Neri Marcoré e l'esuberante, maschilista, vociante capo del personale Felix affidato alle esplosive dilatazioni dell'incontenibile Ugo Dighero. Minacciato di licenziamento, oppresso dalle rivendicazioni dell'ex-moglie, il perseguitato François dapprima pensa al suicidio e poi accetta la proposta di un fresco amico di fingersi gay in modo da minacciare uno scandalo aziendale tale da annullare almeno per il momento il provvedimento persecutorio. La sua finzione talmente coglie nel segno che non soltanto conquista le simpatie del presidente della società ma sollecita l'interesse della sua capufficio, attratta dalla possibilità di "redimere" un diverso. L'apice del paradossale successo del sedicente omosessuale arriva con il coinvolgimento incontenibile del *macho* capo del personale, con i ripensamenti della sconcertata moglie, con l'imprevedibile ammirazione del figlio liceale. La disinibita regia di Nora Venturini riesce a conservare grazia ammiccante al gioco insistito degli equivoci catturando in particolare la platea femminile apertamente schierata a favore del cucciolo Neri Marcoré, e divertita dalle estrose invenzioni del suo nemico-amico Ugo Dighero. *Gastone Geron*



Se Woody incontra Pirandello

SESSO E BUGIE, di Woody Allen. Regia di Attilio Corsini. Scene di Alessandro Chiti. Con Attilio Corsini, Viviana Toniolo, Stefano Alfieri, Annalista Di Nola, Stefano Messina, Crescenza Guarnieri. Prod. Compagnia Attori e Tecnici - Teatro Vittoria, ROMA.

Sesso e bugie è l'ultimo testo scritto da Woody Allen appositamente per il teatro, commedia che lo ha visto per la prima volta cimentarsi con la regia teatrale e che gli ha fatto ottenere un successo folgorante a New York lo scorso anno. L'opera è costituita da due atti unici. Il primo *River side Drive* prende il nome da una famosa strada di Manhattan, un quartiere popolato da artisti e intellettuali, e il protagonista è uno scrittore in crisi coniugale che trova in un bizzarro barbone, pazzo ma coltissimo anche lui ex scrittore, una specie di psicoterapeuta che lo aiuta a sbarazzarsi di un'amante divenuta scomoda. Si può intendere come la classica apologia della follia, intesa come voce della verità che ci giunge scomoda attraverso le parole del barbone e che spesso ci offre la vera soluzione dei nostri problemi anche se non vogliamo ascoltarla. Tema di riferimento pirandelliano. Il secondo atto *Old Saybrook* parte invece da una situazione tipicamente farsesca, la scoperta di un adulterio all'interno di un piccolo cosmo familiare, per risolversi poi in una commedia filosofica con diretto riferimento, anche in questo caso, a Pirandello. Woody Allen anche qui, come nell'ultimo film *Melinda e Melinda*, compie una riflessione sulla commedia e la tragedia. La tragedia con il suo stretto legame al sacro e ai miti religiosi, a personaggi eroici e titanici sembra poco congeniale all'uomo dei tempi moderni, capace solo di essere patetico e spesso ridicolo, e soprattutto sembra poco confacente al buon senso cui Allen sembra appellarsi con fervore postilluminista. Allen preferisce la commedia non solo come stile narrativo, ma soprattutto e in quanto concezione della realtà. Il buon senso della ragione è l'unica soluzione pacifica e indolore dei piccoli e grandi drammi umani. L'affiatata compagnia di professionisti Attori e tecnici del Teatro Vittoria trova nelle due operine (di durata ma non di qualità) un terreno ideale per esprimere la propria verve brillante assecondando dialoghi scritti divinamente. Ottima la direzione degli attori, da parte di Attilio Corsini, qui regista e anche bravissimo interprete del barbone nel primo atto. *Simona Morgantini*

Harry e Sally on stage

HARRY TI PRESENTO SALLY, di Nora Ephron. Adattamento teatrale di Giorgio Marianuzzo. Regia di Daniele Falleri. Scene di Danilo Baldoni. Costumi di Tatiana Lerario. Luci di Giovanna Venzi. Musiche di Angelo Talocci. Con Giampiero Ingrassia, Marina Massironi, Pia Engleberth, Giuseppe Cantore, Paola Maccario, Amedeo D'Amico, Joanne Marie Kassimatidis. Prod. Angelo Tumminelli, ROMA.

Non era facile trasferire in palcoscenico i dialoghi sbarazzini e provocanti che la sceneggiatrice Nora Ephron aveva ideato per il film di Rob Reiner *When Harry Met Sally* (1989) con Billy Crystal e Meg Ryan. Ma l'azzeccata accoppiata di Giampiero Ingrassia e Marina Missironi è riuscita a conservare quell'aura surreale che dal trascinato film è stata felicemente trasmessa alla trasposizione di palcoscenico attuata da Giorgio Marianuzzo con la complicità registica di Angelo Talocci. La comicità contagiosa di Ingrassia, attento a non disperdere le notazioni paradossali del prototipo cinematografico, hanno fatto da puntello alle varianti surreali con cui la nevrotica interpretazione della Massironi ha reso progressivamente irresistibile l'accostamento dei due caratteri, apparentemente inconciliabili, come quelli di un *macho* presuntuoso e di una complessata femminista incapace di abbandonarsi all'ondata emotiva, avallando il paradosso maschile sulla pretesa impossibilità che vi sia amicizia autentica tra un uomo e una donna a causa dei tranelli del sesso. Le stazioni temporali degli incontri-scontri tra l'esuberante Harry e l'orgogliosa Sally avvengono nell'unificante cornice di un scintillante bar di aeroporto vivacizzato dalla pittoresca presenza di un moderno *fool* shakespeariano trasformato in un certo momento in paggio nuziale per il matrimonio del più caro amico di

Nella pag. precedente, in alto, una scena del *Cantico dei cantici* di Nekrosius e, in basso, la Pasello nella sua versione del *Cantico*; a sin. Neri Marcoré e Ugo Dighero in *L'apparenza inganna* di Weber, regia di Nora Venturini e, in basso, Giampiero Ingrassia e Marina Massironi in *Harry ti presento Sally* di Nora Ephron, regia di Daniele Falleri.



Harry con la più cara amica di Sally. L'ininterrotto fuoco di battute che contrassegna il duello verbale dei due protagonisti fa piena breccia nello spettatore conquistato dalle provocazioni dell'irriducibile coppia avviata con anni di riprovevole ritardo allo scontato lieto fine. *Gastone Geron*

Nora sul ring della vita

UNA CASA DI BAMBOLA, di Henrik Ibsen. Regia di Giuseppe Marini. Scene e costumi di Helga H. Williams. Luci di Roberto Loprencipe. Con Marta Ferranti, Vinicio Marchioni, Alessandra Ingargiola, Giordano De Plano, Giuseppe Marini. Prod. Compagnia del Teatro della Cometa & Società per Attori con il contributo della Reale Ambasciata di Norvegia, ROMA.

Il salotto borghese, teatro della dolorosa emancipazione di Nora dal marito Torvald, si trasforma in un bianco ring circondato da sei sedie, dove domina la legge della giungla: lottare per sopravvivere senza lasciare spazio ai sentimenti. Con gli attori sempre in scena (come già in un'edizione bergmaniana di una quindicina di anni fa), il gioco al massacro di una borghesia appena nata, ma già votata all'autodistruzione, si consuma, nell'idea registica di Marini, senza intimismi psicologici, con una recitazione deformata in grottesco sia nel modo di articolare le battute sia nella gestualità dura e beffarda da marionette impazzite. Il dramma di Ibsen perde così qualsiasi connotazione realistica, ma anche fortunatamente tanti luoghi comuni, primo fra tutti quello di una lettura proto-femminista del personaggio di Nora. Davanti ai nostri occhi assistiamo a un trionfo in crescendo dell'egoismo e dell'ipocrisia, dell'ambiguità e della falsità dei rapporti fra esseri

Giuseppe Marini, interprete e regista di *Una casa di bambola* di Ibsen; nella pag. seguente Manuela Kustermann e Paolo Lorimer nelle *Trischine* di Sofode, regia di Giancarlo Nanni.

Aree intermediali

FESTARTE E SENSORALIA

tra body-painters, musica elettronica e arti visive

Le creazioni artistiche in aree intermediali e sinestetiche - lanciate nel mercato della produzione artistica dal Centro Nazionale di Drammaturgia Teatro Totale (Vetrina internazionale "Arte in transito", 1996/2001, Comune di Roma) - raccolgono attenzione e considerazione crescente da parte di operatori, artisti, enti pubblici e privati. Una conferma viene anche da due recenti rassegne: *FestArte*, diretta da Lorena Benatti, e *Sensoralia*, ideata da Brancaleone e dalla Fondazione RomaEuropa. Pubblico numeroso e giovanile. In programma variegati appuntamenti. A *FestArte*, nel locale *Punto it*, ho visto *Skin & Shir*: un evento sull'intreccio tra moda e grafica, presentato in collaborazione con la rivista *Next Exit* (curatori: Daniele Bonomo per gli interventi d'arte e di grafica; Mariangela Antonazzo e Daniela Lucchetti per i fashion designer). Giovani disegnatori compiono interventi sulle creazioni di quattro stilisti emergenti, poi messe in mostra come "pezzi unici". Alcuni spettatori stanno al gioco. Lasciano un segno sull'abito di altre persone, oppure - scelto un indumento - richiedono il tocco creativo del disegnatore. In contemporanea gli artisti di *Inguine Mah!gazine* - Gianluca Costantini, Davide Vecchiato e Fupete - realizzano fantastiche raffigurazioni dal vivo su una serie di magliette bianche. Bravissimi. La performance conclusiva di body-painter è debole e inconcludente. Un Bacco esangue e riccioluto offre sangue/vino agli spettatori, selezionati da una rude e provocante fanciulla dipinta di rosso. *Sensoralia* si presenta come un focus sulla musica elettronica intrecciata con le nuove arti visive. Ha avuto luogo da gennaio a marzo 2005 al Teatro Palladium Università Roma Tre e fa subito centro. Presenta due artisti di straordinarie abilità. Due poeti: Bob Ostertag (regista) e Pierre Hèbert (compositore). Hèbert, esperto di computer-animation in diretta, disegna su carta o su altri supporti, manipola filmati, foto e oggetti al fine di produrre immagini originali. Ostertag manovra oggetti in funzione del plot performativo e della produzione di suoni: li raccoglie, li trasforma e li mette in rapporto alle immagini con il supporto di un software di sua invenzione. Relazioni multiple. Tabulari. Di fondamentale importanza. Il progetto si chiama *Between science and garbage* (Tra scienza e spazzatura). Accosta il cibo alla scienza. Una volta consumati, finiscono entrambi in spazzatura. Richiamo alle nuove tecnologie, ma con un doveroso atteggiamento critico. E nell'ambito del progetto, due sessions intermediali separate e distinte. Perfette. Indimenticabili. *The portrait of Buddha* trae, invece, ispirazione dai

luoghi: in questo caso da Campo di Fiori. Brucia Giordano Bruno. Brucia la terra. Brucia il cielo. Il cielo non ha più la terra e la terra non ha più il cielo. Grida. Trascina. Sussulti. Stridori di morte. Ansimi d'amore dove s'addensa la paura, il dolore, la sofferenza. Alla fine la figura umana di Giordano diventa una macchia di sangue. Il mondo? Un camion passa e raccoglie la spazzatura. Ci si domanda quando scoppierà la pace. In *Endangered species* scoppia invece la guerra. Dopo il riferimento visivo alle torri gemelle e al Presidente della "guerra preventiva", la navigazione abbandona le terre delle tentazioni mimetiche. Procedo cotica e libera. La "ri-creazione" della realtà è determinata da un atteggiamento barbarico e da forte comportamento poetico. La suoneria di una sveglia segna l'ora della tragedia, ma la tragedia che segue è ancora più grande della prima. L'omino spara contro giganteschi mostri tecnologici e lo scontro si fa cruento, bestiale. Il campo di battaglia è un piccolo ring dove ringhiano animali-giocattolo. Macellazione. Desolazione del vano combattimento. Sulla trasformazioni continue, mai descrittive, in ritmo crescente, l'interazione oggetto/suono/immagine produce l'agognato valore aggiunto poetico. E mentre esplodono i fuochi d'artificio della festa/carneficina, il mucchio di crisantemi diventa sempre più grande. *Alfio Petrini*



umani. Nessuno si salva, nessuno è innocente. Né Nora, che aveva falsificato cambiali per curare il marito malato, né Torvald, che non comprende il gesto della moglie ottennebrato dal suo ottuso perbenismo borghese, né Krogstad con la sua balorda ambivalenza di vittima-aguzzino, né la signora Linde, l'amica non priva di opportunistica ferocia, né infine il rassegnato e mortuoso dottor Rank. Con rigore quasi maniaco, il giovane regista (da tenere d'occhio, anche interprete del ruolo di Krogstad) guida i suoi bravi attori senza perdere un colpo, in una partitura vocale e fisica che non ammette cedimenti. Con un unico difetto: una compiaciuta adesione alla non sempre giustificabile prolissità di Ibsen. Soprattutto quando, per quanto arguta e ben eseguita, l'idea forte, che sostiene tutta la messinscena, è una sola. *Claudia Cannella*

Trachinie in salsa pop

LE TRACHINIE, di Sofocle. Adattamento in inglese di Ezra Pound. Traduzione italiana e regia di Giancarlo Nanni. Musiche di Paolo Vivaldi. Con Manuela Kustermann, Paolo Lorimer, Massimo Fedele, Maurizio Palladino, Giovanna Floris, Gianluca Musiu e con Pilar e Daniela Troilo (coro) e con Valeria Andreozzi, Maria Laura Ballesio, Silvia Bastianelli, Gea Lucelli (danzatrici). Prod. La Fabbrica dell'Attore, ROMA.

La regia di Giancarlo Nanni continua a evocare un al di là dalla scena grazie a un fondale video-proiettato su un pannello in cui prendono forma visioni speculari e variegate, alla Roschard, ed effetti sonori dal sapore v a g a m e n t e *new age*. Un abuso di lampi, tuoni, fulmini, scro-

sci e fruscii continua a dare la sensazione di delegare ad altro, al di fuori del contingente, la costruzione di un'azione scenica realmente efficace per raccontare il dramma umano di Deianira, la moglie di Ercole, tradita dalla passione amorosa del marito infedele e da un'infausta eterogenesi dei fini. Anche la scelta di un Coro fin troppo pulito e imbellettato, che non riesce a spingersi oltre una sufficienza coreografica e liricamente afona, si riduce così a una giustapposizione puramente estetica di movimenti esibiti e canzoni pop. Le due corifee/cantanti (interpretate da Pilar e Daniela Troilo) - vistosamente radiomicrofonate e impegnate in duetti canori da Festival di Sanremo - stentano a trovare una propria dimensione drammatica nella vicenda. Le parole di Ezra Pound - che tradusse il testo di Sofocle giunto all'ottavo anno di detenzione in un manicomio criminale - finiscono così per scivolare via nascoste dietro la ricerca di un sincretismo tra le arti che spesso si dimostra un semplice alibi. Non c'è mai infatti una vera e propria giustapposizione tra codici linguistici, e una recitazione fin troppo didascalica finisce per neutralizzare anche gli sforzi della brava Manuela Kustermann. Un allestimento che, smarritosi più volte in un'impresa troppo ambiziosa per i mezzi di cui dispone, stenta ripetutamente a svincolarsi da una "sperimentazione" di circostanza e finisce per implodere - suo malgrado - in un discorso autoreferenziale. *Dimitri Papanikas*

Amleto nel cubo di Rubik

PER ECUBA AMLETO, NEUTRO PLURALE, di e con Roberto Latini. Scene di Pierpaolo Fabrizio. Musiche di Gianluca Misiti. Prod. Fortebraccio Teatro, ROMA.

I cardini intorno a cui ruota la fase più recente del percorso artistico di Roberto Latini sono incarnati da una serie di personaggi mitici e solitari. Dopo il *Caligola* di Camus e l'*Edipo di Buio Re*, con *Per Ecuba* l'autore romano approda ad Amleto, offrendone una lettura personale e coerente che conferma le buone impressioni delle ultime prove. L'enorme scatola realizzata da Pierpaolo Fabrizio occupa l'intera scena e imprigiona Amleto-Latini in uno spazio geometrico freddo e delimitato, in grado però di smontarsi e ricomporsi come un grande cubo di Rubik. Nella scatola - co-protagonista dichiarata fin dall'immagine in locandina - Amleto può

dunque arrampicarsi, lanciarsi, spostare assi e pannelli, può scoprire oggetti, realizzare ambienti, ricostruire, passo dopo passo, la propria tragica esistenza. Così, nel corso del tempo, il monologo - fedele, benché scucito e ricucito - avanza sicuro, leggero e rarefatto. Latini, qui come altrove, si affida con fiducia alla sua voce e a un sistema di amplificazione accurato; ne vien fuori un discorso modulato, pieno di respiri, schiocchi e masticamenti, sempre in bilico tra l'enunciazione poetica e la melodia rituale: questo modo, che ormai è cifra stilistica riconoscibile, svela anche la necessità di trattare Shakespeare con il dovuto rispetto usandolo con ogni possibile cautela. Latini, del resto, non ha alcuna intenzione di riproporre il plot della tragedia: chi non conosce gli snodi della vicenda non potrà certo trovarli in questo spettacolo. Però i personaggi ci sono tutti; così come ogni scena e ogni atto della tragedia originale, fusi con attenzione e con proprietà. La musica originale di Gianluca Misiti contribuisce in maniera decisiva a rendere coerente la struttura dello spettacolo preparando il campo d'azione e ponendosi poi a pieno servizio del monologo. *Marco Andreoli*

Un Wilde da cantina

FAVOLE DI OSCAR WILDE. Regia di Giancarlo Sepe. Scene di Carlo De Marino. Costumi di Sabrina Chiochio. Musiche di Harmonia Team. Luci di Pietro Pignotta. Con Simone Ciampi, Gianluca Enria, Riccardo Feola, Rossana Piano, Giuliano Polgar, Antonella Voce. Prod. Teatro La Comunità 1972, ROMA.

Seduti al centro di una struttura circolare avvolgente, dalle pareti forate da finestre, oblò, porte, stanno i trenta spettatori ammessi alla rappresentazione. All'inizio, una Signora in nero si siede sull'ultima sedia vuota e svolge una delicata, accurata riflessione sul potere latente del ricordo; e finisce perorando l'ideale del sacrificio gratuito per gli altri. Indi iniziano il movimento e la mutazione, con apparizioni, sparizioni, variazioni di stato; tutto un apparire vivido e sfuggente, attraverso i varchi via via illuminati sugli sfondi. Così vediamo, sotto una fila di ritratti dello scrittore, volti, mani, *silhouettes* mute, avvicinarsi in primi piani contrastati e arretrare, lungo una serie di quadri in dissolvenza, con effetto di contemporaneità degli eventi, con impressioni marcate dal "fermo



immagine". Ora di spalle ora di fronte, coppie di trepidi, sconvolti amanti, si formano e si sciogliono. Abbracci di struggente tensione, accompagnati dalla drammatizzazione concitata della musica, scelta fra quartetto d'archi, corali sacri e romanze d'opera. Viene il momento delle mani palpitanti, coreografate come in un balletto; poi il momento della pioggia scrosciante; poi delle tende bianche agitate dal vento. Nell'insieme, un lavoro complesso e impegnativo, dalla tecnologia sofisticata (comprensiva di una piattaforma rotante), precisamente calcolato nei ritmi visivi e sonori, nell'intento emozionante, con l'immersione completa in un mondo mentale particolare: quello che Sepe riceve dal narratore e che lo eccita a restituirne un'esperienza fruibile da un gruppo scelto di amatori. Ma dalla suggestione e dall'attenzione suscitate non scaturisce la reazione attesa; l'incanto ammirato o il coinvolgimento tardano ad arrivare; non resta prevalente che un'impressione di monotona ritualità espositiva, di compiaciuto artificio grafico. Si perdono anche i riferimenti all'opera e alla sensibilità ispiratrici, se si esclude un personaggio in atteggiamento di volo sui tetti, forse proiezione del Principe felice; o certi scorci su giardini e stanze, discretamente dischiusi allo sguardo curioso. E si pensa a una prova di riattualizzazione del Teatro dell'Immagine e del Movimento delle cantine romane, apparso nei gloriosi anni Settanta. *Gianni Poli*

Riccardo III a tempo di rock

RICCARDO TERZO, di William Shakespeare. Adattamento e traduzione di Eleonora Di Fortunato e Luigi Romagnoli. Regia di Claudio Boccaccini. Scene di Lucia Berardinelli. Costumi di Stefano Cioncolini. Luci e fonica di Maurizio Scozzi. Con Franco Molè, Franco Barbero, Laura Milani, Paolo Perinelli, Silvia Brogi, Maurizio Del Greco, Tiziana Scrocca, Claudio Morici. Prod. Compagnia Giocoteatro, ROMA.

Un aspetto peculiare della rappresentazione del *Riccardo Terzo* nella regia di Boccaccini, è la presenza di una colonna sonora onnipresente e didascalica, talvolta invadente e debordante, che rimanda a uno dei periodi più fortunati della

musica rock anni Settanta. Non è dato capire il perché della scelta ma certamente anche lo stile della messinscena ricorda molto le rappresentazioni delle cantine off romane di quegli anni di ricerca. Seguendo una consuetudine tipica di quel periodo la tragedia infatti viene spostata nel tempo e ambientata negli anni Cinquanta del nostro secolo e gli attori sono diretti in gruppo secondo disegni coreografici prestabiliti in uno spettacolo complessivamente efficace e piacevole. L'allestimento scenico è privo di qualsiasi elemento scenografico nel rispetto della tradizione shakespeariana e trova nella suggestiva Sala Uno Teatro di Roma, sala tenebrosa dalle ampie volte a botte, una cornice perfetta e naturale per l'ambientazione gotica del dramma. La traduzione e adattamento della Di Fortunato e di Romagnoli sfronda il testo di molte pagine riducendo la trama a una sequenza di scene base, di fatti essenziali. Riccardo Terzo è omuncolo privo di remore morali, simbolo della politica intesa solo come ambizione personale e avidità di potere. Avidità che Molè incarna perfettamente somatizzandola, assumendo, senza bisogno di trucchi posticci, la deformità psichica del personaggio fino a risultare repellente. La direzione complessiva degli attori non sempre però risulta soddisfacente: prevale un'interpretazione aridamente scolastica che stona in un contesto stilistico che si direbbe di ricerca. Convincente, toccante e originale risulta invece l'interpretazione di Laura Milani nei panni di Lady Anna di cui ritrae finemente tutte le contraddizioni di donna fragile trascinata nella deriva emotiva della follia. *Simona Morgantini*

Vendesi teatro, o forse no

VENDITORI DI ANIME, di Alberto Bassetti. Regia di Pierpaolo Sepe. Scene di Francesco Ghisu. Costumi di Gianluca Falaschi. Luci di Guido Levi. Con Luigi Maria Burruano, Max Malatesta, Jitka Frantova. Prod. Teatro di ROMA.

È uno spettacolo molto breve e apparentemente assai esile questo *Venditori di anime*, tessuto dalla penna di Alberto Bassetti sulla quasi totale assenza di una trama e di un'azione. Ma in effetti si tratta di un testo molto ricco, di cui la regia atten-

ta e sicura di Pierpaolo Sepe va sceverando le implicazioni più sottili e profonde sul filo di un allestimento di avvincente e coinvolgente stringatezza. Un mondo sempre più dimentico di ogni aspirazione ideale di poesia e di bellezza, dove i teatri chiudono per trasformarsi in supermercati. E una realtà analiticamente indagata nel degrado dei suoi valori, che l'allestimento lucidamente restituisce attraverso l'incontro di un giovane autore, proprietario di una sala in cui vorrebbe in futuro veder rappresentati i propri drammi, e di un produttore deciso ad acquistarla per realizzare spettacoli di sicuro riscontro economico. Due personaggi e due logiche assai diverse, dunque, che vedono l'aspirante scrittore, qui interpretato da un Max Malatesta di calligrafica misura, dibattersi tra le speranze future di un forse incerto talento e l'attrattiva di una definitiva sicurezza economica. Quasi una vittima predestinata di intima fragilità, non del tutto estranea in fondo alla logica che lo assedia, che la seduzione affabulatoria dell'altro va circoscendendo nel solo desiderio di strapparne la firma sul contratto di vendita. Spiegando con la sapienza sfaccettata di Luigi Maria Burruano, i tratti di volta in volta melliflui, cinici, comprensivi e perfino adulatori di un furbo imbonitore, vinto a suo tempo dalle stesse leggi di opportunismo e connivenze che oggi difende. Mentre una struggente Jitka Frantova, attrice o forse barbona che ha scelto di vivere nel teatro come un segreto fantasma dell'opera, si staglia sulla scena come un riflesso della coscienza stessa del giovane. A ricordare, con accenti di amore struggente, aneliti alti e valori eterni di bellezza, d'arte e di poesia. *Antonella Melilli*

Mandragola al raddoppio

LA MANDRAGOLA, di Niccolò Machiavelli. Regia, scena, costumi, luci di Luciano Damiani. Drammaturgia di Maurizio Barletta. Con Paola Balbi, Nadia Brustolon, Francesca Rossi Brunori, Italo Coretti, Elena Fanucci, Danilo Gattai, Daniela Iannace, Sara Rutigliano, Angela Sajeve, Vanessa Sacco, Giulia Troiano, Gaia Zoppi. Prod. Teatro di Documenti, ROMA.

Come riformatore nel campo della scenografia, Damiani è noto. Le conquiste in campo scenografico sono culminate con la costruzione del Teatro di

Documenti, una "scenografia permanente" che impone allo spettatore, spaesato in un teatro dove la tradizionale suddivisione palco/platea non c'è, di affidarsi alla guida dell'attore. Ma da qualche tempo, la sua ricerca sta portando nuovi frutti nel modo globale di concepire uno spettacolo. Non è la prima volta che Damiani utilizza due cast insieme in scena. Ma mentre li avevamo visti recitare su piani sovrapposti, questa volta la disposizione nello spazio è orizzontale e tendenzialmente simmetrica. Ogni personaggio ha un suo doppio, appunto, e le battute frammentate tra l'uno e l'altro, o ripetute: la musicalità della parola è massima. Sul dire è introdotta una gestualità precisa e dei movimenti di scena che incalzano come una serrata coreografia. Al testo, originale e integrale, Maurizio Barletta aggiunge qualche termine che eleva intelligibilità, piacere onomatopeico e comicità. A parte fra Timoteo, gli altri personaggi, maschili o femminili, sono impersonati da attrici. Ma il genere sfuma in un'area neutra, senza dare luogo ad ambiguità. Questo per due ragioni: un mascheramento straordinario che (pur con costumi fedeli all'epoca), manipolando fattezze e proporzioni, ricrea delle creature circensi e quasi aliene, e una recitazione presa nel ritmo e libera di sottotesti, audacemente serva della parola. Pare allora che sottraendo umanità all'attore ne guadagni l'opera e lo spettatore, dimostrando l'essenza dell'attore-medium. Ma non solo, impastata di pungente ironia, *La Mandragola* di Damiani ci fa pensare soprattutto a un giocoso manifesto contro la legge sulla fecondazione assistita abortita da questo governo. *Anna Ceravolo*

Lingerie mon amour!

IL FETICISTA, di Michel Tournier. Regia di Ruggero Cara e Vincenzo Todesco. Con Ruggero Cara. Prod. Fattore K, ROMA.

Un monologo lungo un attimo, giusto il tempo di una momentanea fuga dalla gabbia psichiatrica di un ospedale e l'inaspettata comparsa in un teatro per raccontare la sua storia. Tra boutique religiose di paramenti sacri e montagne di lenzuola del suo anacronistico primo reggimento cavalleria, fino ad arrivare all'adorata lingerie femminile, la sua perversione è tale da renderlo immune dal giudizio altrui ma non dai vincoli umani della sua detenzione. Anormalità latente e follia che diventano l'occasione per neutralizzare il suo universo fatto di piccoli e tragici riti quotidiani. Sono infatti i pizzi e i merletti a ricordarci che gli abiti sono delle piccole anime in cerca di un corpo per vivere e che questo - in confronto a loro - non è altro che un manichino in attesa di essere indossato. Vittima al quadrato di una passione e delle istituzioni votate a reprimerla, il protagonista diventerà ben presto anch'egli carne nuda da macello privata di ogni dignità umana. Dalla detenzione in campo di concentramento durante la guerra a un internamento in ospedale psichiatrico lungo vent'anni, ma anche dall'uniforme militare alla camicia di forza, il feticista ci ricorda che la nudità uniforme ancor più della peggiore divisa. Ruggero Cara è struggente, divertente, emozionante, melanconico, ridicolo, barocco, anche stucchevole nella sua descrizione minuta dei dettagli delle cose. Con eleganza e ironia diventa un

antieroe tragico e ridicolo in un progressivo divenire. La sua recitazione sinestetica riesce nel difficile compito di trasmettere l'idea di tatto, gusto e olfatto senza ricorrere ad altri mezzi al di fuori della parola. Una scena vuota accompagnata da un lento e progressivo abbas-

samento delle luci di sala e da un preciso mutamento di gamme cromatiche a seconda dell'incalzare delle emozioni regalano infine buoni ritmi all'intera narrazione. *Dimitri Papanikas*

Came attraverso le tenebre

L'INCOMPATIBILE, di e con Marcello Sambati. Luci di Gianfranco Staropoli. Prod. Dark Camera, TUSCANIA (VT).

Nel panorama teatrale italiano Marcello Sambati sembra destinato al ruolo di grande *outsider* a causa di un carattere schivo e appartato che ben si coniuga a un'arte tanto rigorosa quanto indifferente alle mode, dedicata solo alla poesia che una scena severa frantuma in schegge folgoranti, in abissi da esplorare con minuziosità da entomologo. Sambati è stato uno dei protagonisti della nuova spettacolarità degli anni Settanta ed è rimasto fedele a una concezione di teatro aristocratica ma nello stesso tempo sincera ed entusiasta, senza mediazioni nel coniugare arte e vita e devota al corpo e alla visione. *L'incompatibile*, il suo ultimo, prezioso spettacolo è il secondo tassello di una trilogia dedicata alle tenebre, la seconda "lezione" per imparare ad attraversare il buio caricandosi del peso della carne, del fardello della provvisorietà e del dolore. Un «corpo mortaio corpo di sputi e sangue» si staglia nel contorno di una cornice lignea, compare scompare e ricompare secondo implacabili successioni, risucchiato dal buio e subito nuovamente espulso. Una presenza fantasmatica ma pure estremamente concreta, piegata da movimenti che disegnano una coreografia del supplizio, un essere simile a tanti altri, quotidiano, ma che spesso si priva di consistenza, si sospende nel vuoto: un ragno attaccato alla sua tela, un insetto infine inchiodato alla parete, trafitto da un enorme ago. *L'incompatibile* è una rappresentazione che gira intorno al mistero, una domanda umanissima e senza risposta rivolta all'inconoscibile e uno spettacolo difficile che richiede al pubblico la disponibilità a condividere un'esperienza. Forse un'utopia del teatro - specie di questi tempi - ma capace di arricchire e avvicinare. *Nicola Viesti*

Una scena della *Mandragola* di Machiavelli, regia di Luciano Damiani.



Croccolo abulico Falstaff

FALSTAFF E LE GAIE COMARI DI WINDSOR, di William Shakespeare. Regia di Livio Galassi. Scene di Mario Baldini. Costumi di Laura Antonelli. Musiche di Luciano Francisi e Stefano Conti. Con Carlo Croccolo, Loredana Martinez, Daniela Di Bitonto, Cristina Caldanì, Carlo Vitale, Francesco Ruotolo, Romano Ghini, Pippo Soffile, Riccardo Feola, Loredana Amari. Prod. La Compagnia Mise en space di Adriana Palmisano, ROMA.

L'interprete di questo Falstaff diretto da Livio Galassi è il veterano Carlo Croccolo, perfetto almeno nel *physique du rôle*, per interpretare l'antieroe ubriacone, goliardico ed eterno fanciullo, protagonista della deliziosa farsa shakesperiana. Tuttavia sia il taglio interpretativo del personaggio principale che l'operazione complessiva di regia, di fiacco taglio didascalico e priva di ironia e fantasia, non convincono e deludono le aspettative. Galassi riduce all'osso l'impianto scenico, curato da Mario Baldini come vuole la tradizione elisabettiana, e punta i riflettori sull'interpretazione degli attori che risulta deludente in particolar modo proprio in lui: Falstaff. Croccolo è un Falstaff abulico e privo di energia, che rimuove l'ironia beffarda e giocosa del testo e la briosità del suo personaggio scegliendo un ritmo catatonico e serio, quasi aulico, assolutamente fuori luogo. Riesce a controllare benissimo la scena grazie a sessant'anni di pratica di palcoscenico, ma ne risente comunque l'andamento complessivo dell'opera che dovrebbe essere nell'intenzioni di Shakespeare burlesca, allegra e frizzante. Piene di ritmo e di allegria giocosa sono invece le due allegre comari Loredana Martinez e Daniela Bitonto che

Roma

Compagnie coraggiose
all'assalto di Kafka

La compagnia romana LABit, dopo una serie di escursioni tra Shakespeare, Flaiano e Ionesco, approda al cupo caleidoscopio di Kafka, tirandone fuori una messa in scena matura e compatta. Dopo aver debuttato la scorsa stagione, *Lettera al padre* continua il suo viaggio, raccogliendo consensi unanimi. Gabriele Linari, che qui offre un'interpretazione di notevole spessore, sembra voler usare la filosofia kafkiana come un basso continuo, onnipresente ma spesso oscurato, preferendo porre in primo piano il cuore pulsante di Franz

Kafka, la semplice bellezza delle sue parole. Una scelta, questa, che va senz'altro rispettata; anche perché dà vita, con estrema limpidezza, a un bel teatro del sentimento, sempre lucido e coerente. Lo spettacolo presenta un impianto scenico fortemente simbolico spesso esaltato da una serie accurata di effetti visivi e sonori. Luci sagomate, zone d'ombra, oggetti polimorfici: tutto questo, insieme alla bellissima musica di Jontom, circonda l'attore e le sue battute, lungo un percorso che annovera nella precisa scansione ritmica uno dei suoi punti di forza. Il Kafka di Linari compare sulla scena seduto su un piccolo cavallo a dondolo, qui segno e simbolo di un'infanzia perduta e rovinata, e, in penombra, comincia a raccontare la sua storia. Che poi non è soltanto la storia della disperata necessità di riconoscimento che Franz chiede a suo padre Herman, ma anche quella di Gregorio Samsa, il commesso che nella *Metamorfosi* si trova trasformato in un orrendo scarafaggio. Ma ben più rischiosa appare l'idea di portare in scena un romanzo complesso e articolato come *Il Castello*, in versione adattata eppure integrale. Triangolo Scaleno, in fin dei conti, supera la prova, a tratti perfino brillantemente. Innanzitutto perché gli attori, diretti con sicurezza dalla Nicolai, risultano affiatati, motivati e quasi sempre completamente a proprio agio tra le follie e i paradossi di una messa in scena rocambolesca. In secondo luogo perché alcune soluzioni sceniche, come gli armadi-multiuso o la rampa per le rincorse dell'agrimensore K, si rivelano davvero interessanti, contribuendo in modo essenziale alla riuscita del lavoro. Non siamo certo di fronte a uno spettacolo perfetto. Non di rado, soprattutto nella parte centrale, il gioco si trascina, perdendo spesso sia forza che magia. La leggerezza conquistata nei primi venti minuti, senza dubbio la parte migliore dell'intero spettacolo, si fa ben presto intermittente così che, malgrado il finale davvero bellissimo, questo *Castello* si ferma troppo spesso a raccontare il romanzo. Forse sarebbe utile evitare alcuni stilemi di maniera (si sente il sapore di Kantor) buttandosi a capofitto nella giostra delle idee, senza troppi riguardi per una struttura narrativa che, malgrado il lavoro e le intenzioni, rischia di ingabbiare il tutto. Marco Andreoli

LETTERA AL PADRE, da *Lettera al padre* di Franz Kafka. Regia e interpretazione di Gabriele Linari. Musiche originali di Jontom. Prod. LABit, ROMA.

IL CASTELLO, da Franz Kafka. Drammaturgia e regia di Roberta Nicolai. Scene e costumi di Andrea Grassi. Audio e video di Giorgio Gasparini, Peppe Montana, Gianluca Saporito. Con Michele Baronio, Tamara Bartolini, Fiara Blasi, Marzia Ercolani, Francesca Farcomeni, Michele Riandino, Enea Tomei, Francesco Zecca. Prod. Triangolo Scaleno Teatro, ROMA.



genuine, aggraziate e giustamente balanzose riescono a dare vita alla danza farsesca. Ottima anche l'interpretazione di Cristina Caldani nel ruolo della ruffiana, molto abile nel tratteggiare le oscure rivalse di potere e di vendetta della serva frustrata, demiurga occulta dei colpi di scena. Una nota di merito infine per i costumi di Laura Antonelli che colorano di grottesco i vari personaggi, accentuandone felicemente i caratteri. *Simona Morgantini*

Quella nube dimenticata

REPORTAGE CHERNOBYL, di Roberta Biagiarelli, anche interprete, e Simona Gonella, anche regista, da *Preghiera per Chernobyl* di Svetlana Aleksievic. Video di Giacomo Verde. Prod. Babelia & C. - Inteatro POLVERIGI.

Accadde nell'aprile del 1986. Inaspettatamente esplose il reattore della centrale nucleare di Chernobyl. L'Europa era sconvolta: la nube radioattiva avanzava, gli effetti dell'incidente erano incalcolabili ma molto probabili anche a distanza. Si poteva evitare? E si potevano limitare le conseguenze mortali indotte da una gestione approssimata delle operazioni successive allo scoppio? Le domande sono retoriche, ovviamente, ma *Reportage Chernobyl*, l'emozionante spettacolo di Roberta Biagiarelli, anche in scena, e Simona Gonella, anche regista, scava in quella storia archiviata da altre tragedie e altre vittime senza giustizia. Si fa in fretta, infatti, a pensare allo tsunami che recentissimamente ha devastato l'Asia e che alcuni acclamano come evento prevedibile; solo che, ora che degli occidentali è finita la conta dei vivi e dei morti, i bilanci riguardano le previsioni dei proventi speculando sulla ricostruzione. Chernobyl invece fu abbandonata e, ci mostrano, presa d'assalto da profughi in fuga. La Biagiarelli, con un'interpretazione toccante quanto lucida e scarna di due vedove, ricama come l'amore si fa impotente a cospetto della morte. E intersecando il "dal vivo" con i video di Giacomo Verde - memorabile il cameo di Roberto Herlitzka - lo spettacolo acquista un impalpabile sigillo di veridicità. Commovente e utile, lo spettacolo dà precisa testimonianza senza sacrificare, per questo, neanche un briciolo di bellezza e di poesia. *Anna Ceravolo*



Giuffrè fa Sciosciammocca

IL MEDICO DEI PAZZI, di Eduardo Scarpetta. Regia di Carlo Giuffrè. Scene di Aldo Bufi. Costumi di Giusi Giustino. Musiche originali e arrangiamenti di Francesco Giuffrè. Con Carlo Giuffrè, Piero Pepe, Aldo De Martino, Monica Assante Di Tatisso, Antonella Lori, Rino Di Maio, Pierluigi Iorio, Gennaro Di Biase, Fabrizio e Vincenzo La Marca, Eva Immediato, Vincenzo Borino, Valerio Santoro. Prod. Teatro Diana, NAPOLI.

Negli ultimi anni Carlo Giuffrè si è dedicato al grande repertorio di Eduardo De Filippo soffermandosi nel contempo sulla drammaturgia di altri due Eduardo, Petito e Scarpetta. Nel reinterpretare don Felice Sciosciammocca nel *Medico dei pazzi*, Giuffrè ha aggiunto all'impegno interpretativo anche quello registico conferendo all'invenzione scarpettiana del galantuomo coinvolto nelle spiritose invenzioni dello scioperato nipote, sedicente laureato in

medicina e direttore di un'altrettanto fantomatica clinica dei pazzi un risvolto che si addentra nel più esasperato grottesco facendo assumere allo spettacolo gli spiritati contorni di una recuperata Commedia dell'Arte dove l'addentellato veristico trascolora nell'immaginario, la cultura del varietà si piega alle fantasie più sfrenate. L'eccezionale performance di un lunare Sciosciammocca, che abbozza all'amo del nipote contaballe, trova legittimazione nell'ipercoloritura di tutti i personaggi magistralmente reinventati da una dozzina di interpreti degni di cotanto capocomico.

Nel dipanarsi della trama impossibile si dispiega appieno la persistente magia del grande teatro napoletano dove anche la più umile comparsa conquista adeguato spazio contribuendo alla costruzione di un edificio fantastico dove il macchietismo risolta in stravaganza e la favola evade dal pettegolezzo per assurgere a parabola ambiziosa sui confini della follia, sulla libertà dell'invenzione, sul fascino dell'irrazionale. Con l'incantato Sciosciammocca del protagonista gareggiano su valori d'eccezione Pio Pepe, Aldo De Martino, Antonella Lori, Monica Assante e gli altri «bravi tutti». *Gastone Geron*

Nella pag. precedente, in basso, una scena di *Falstaff*, regia di Livio Galassi e, in alto, una scena di *Il castello di Kafka*, regia di Roberta Biagiarelli e Roberto Herlitzka (sullo schermo) nel suo *Reportage Chernobyl* e, in basso, Carlo Giuffrè regista e interprete de *Il medico dei pazzi* di Scarpetta.



regia di Peter Brook

Il volto saggio dell'Islam e l'ottusità dell'intolleranza

di Claudia Cannella

TIERNO BOKAR, di Marie-Hélène Estienne da *Vita e insegnamenti di Tierno Bokar, il saggio di Bandiagara* di Amadou Hampaté Bâ. Regia di Peter Brook. Costumi di Jette Kraghede e Abdou Ouologuem. Luci di Philippe Viaatte. Musiche di Toshi Tsuchitori e Antonin Stahly. Con Habib Denbélé, Rachid Djaïdani, Djénéba Koné, Soligui Kouyaté, Bruce Myers, Yoshi Oïda, Abdou Ouologuem, Tony Mpoudja, Hélène Patarot, Dorcy Rugamba, Pitcho Womba Konga. Prod. C.I.C.T./Théâtre des Bouffes du Nord, Parigi - Ruhr Triennale - Forum Barcelona 2004 - Théâtre du Nord Cdn Lille-Tourcoing avec Lille 2004 capitale européenne de la culture - Mercadante Teatro Stabile di Napoli - Spielzeit Europa I Berliner Festspiele - Wiener Festwochen.

Non si può rubricare *Tierno Bokar* come "spettacolo di regia". Né usare la pseudo categoria etico-estetica della noia per valutare se il lavoro è riuscito oppure no. E non è un caso, infatti, che nel programma di sala non si parli di "regia", bensì di "ricerca teatrale" di Peter

Brook. L'ottantenne maestro inglese usa i mezzi del teatro e il percorso esistenziale di un vecchio saggio africano come spunti per una lezione di vita sul potere della violenza e sulla natura della tolleranza, fondata su un'unica idea di religione che, pur attraversando il mondo in forme diverse, è comune a tutti. Didascalico? Forse, con quel suo continuo svariare tra il raccontare in prima e terza persona, ma coerente con l'assunto di partenza. Tierno Bokar era un grande maestro sufi vissuto a Bandiagara, nel Mali, tra il 1875 e il 1939. Per tradizione familiare apparteneva alla cultura musulmana, pur intrisa delle tradizioni

animiste africane. Era però ben lontano egli sia dall'accogliere quei banali diverbi teologici (ripetere una preghiera undici o dodici volte, dogma ottuso nato da un fatto casuale), che sarebbero diventati pretestuosamente fonte di conflitti e massacri, sia dallo sposare più in generale la causa della violenza anche solo come difesa dai soprusi del colonialismo francese, interessato a proteggere, in nome del *divide et impera*, una delle due fazioni. «L'unica lotta che mi sta realmente a cuore - dice a un certo punto Tierno - è quella dichiarata alle nostre stesse debolezze. Questa lotta, purtroppo, non ha nulla a che vedere con la guerra che i tanti figli di Adamo si fanno in nome di un Dio che dicono di amare profondamente, ma che invece amano male, poiché distruggono parte della sua opera». Dedicò tutta la sua vita alla contemplazione di Dio ed ebbe centinaia di allievi, ai quali non offriva lezioni teoriche ma solo l'osservazione e la condivisione del suo *modus vivendi*. Morì solo e abbandonato da tutti per aver giurato obbedienza allo Sherif Hamallah, sconfitto in quella stupida faida dottrinarica e morto in esilio in Francia. Gli strumenti del raccontare di Brook, che ci sono ormai familiari, non mancano neanche questa volta: tappeti gialli e ocra, un albero stilizzato e siamo nel deserto africano; un telo blu e si materializza il fiume che divide la zona "off limits" dei francesi da quella degli indigeni; in un angolo vengono suonati diversi strumenti etnici. Ma quel che colpisce, e in un certo senso rende struggente lo "spettacolo", è la presenza, in una compagnia come di consueto (ma non per caso) multietnica, di alcuni degli attori "storici" di Brook (Bruce Myers, Yoshi Oïda) con ruoli di comparsa, o poco più, intorno alla figura del saggio Tierno impersonato dal solito, filiforme e ieratico Soligui Kouyaté. Quasi a dire: siamo tutti riuniti intorno all'anziano maestro (Peter Brook) che, attraverso la storia del guru africano, ci regala un'importante lezione di vita, senza la malinconia di un testamento, ma con la serenità di un uomo saggio. ■



Moscato/Martone



Iconografia del degrado nel ventre di Napoli

L'OPERA SEGRETA-TRITICO, testi di Enzo Moscato. Ideazione, regia e scene di Mario Martone. Costumi di Ursula Patzak. Luci di Cesare Accetta. Con Giovanna Giuliani, Anna Redi, Fulvia Carotenuto, Enza Di Blasio, Gino Curcione, Annalisa Arbolino, Claudia Abbate, Angela Pagano, Francesco Di Leva, Emanuele Valenti, Gianfelice Imparato, Luciana Zazzera, Enzo Troise, Peppe Bosone, Roberto De Francesco. Prod. Mercadante Teatro Stabile di NAPOLI.

Più che a un'opera in tre parti, *L'opera segreta* di Mario Martone (ideatore e regista) e di Enzo Moscato (autore e rielaboratore di testi altrui) fa pensare a un «complesso di tre opere compiute e autonome» - come pure recita lo Zingarelli alla voce tritico, continuando - «ma collegate l'una all'altra da nessi d'ordine logico, temporale, ambientale o d'altro genere». Certo non è difficile stabilire un nesso ambientale comune alle tre tavole in questione - altrettanti scorci di una Napoli ritratta secondo un'iconografia della degradazione tanto canonica quanto prossima alla didascalia e all'oleografia - ma questo non

basta a dare consistenza scenica e organicità allo spettacolo. L'accostamento di tre opere - *Caravaggio, l'ultimo tempo* (film commissionato dalla soprintendenza ai musei napoletani in occasione della mostra omonima presentata a Capodimonte), *La città involontaria* (riduzione scenica del racconto in cui Anna Maria Ortese si addentra negli inferi dei caseggiati popolari dei Granili) e *A ginestra 'e pontone* (monologo di Moscato ispirato al soggiorno napoletano di Leopardi) - finisce per sottolineare l'andamento episodico di un'operazione (più che un'opera) drammaturgicamente sbilenca, in cui si è costretti a distinguere tra la nobiltà delle intenzioni e la pochezza del risultato. Se il film su Caravaggio ha il sapore di un pezzo d'occasione scandito dalla voce dolente ma monotona di Danio Manfredini e da immagini in bilico tra documentarismo fotografico e trasfigurazione pittorica alla ricerca di consonanze tra passato e presente, nella *Città involontaria*, lasciata cadere ogni eco caravaggesca, ci troviamo davanti alla ricostruzione scenografica di un palcoscenico nudo che evoca, complici le luci di Cesare Accetta, i gironi della Roma sotterranea del *Satyricon* di Fellini ma anche il palcoscenico pirandelliano dei *Sei personaggi in cerca d'autore*, qui moltiplicati a dismisura e guidati non più da un Padre ma da una figura femminile insieme brusca e pietosa (Angela Pagano, straordinaria nel coniugare asciuttezza e intensità), che conduce i personaggi, rabbiosi ma affatto smaniosi di portare sulla scena i propri drammi, davanti a una sempre più attonita giornalista. Purtroppo, nel passare dalla pagina alla scena, questa selva di lemuri tratteggiata dalla Ortese con una scrittura crudelmente fiabesca e visionaria si trasforma in un condominio bozzettistico in cui solo il Figherò di Gianfelice Imparato, clown tragico tratteggiato con superbo *understatement*, trova una sua toccante verità. Tocca infine a un Leopardi in frac liberare la scena dai residui delle visioni precedenti nel fragile tentativo di riannodare i fili in vista del finale. E Roberto De Francesco - subentrato a Moscato dopo le prime repliche al Mercadante di Napoli - è assai bravo nel dipanare il periodare aspramente musicale di *'A ginestra 'e pontone*, ma proprio la sua solidità attoriale sembra far risaltare la letterarietà talvolta estenuata di un testo che trova più consoni strumenti nella particolare fragilità scenica del proprio autore. *Andrea Nanni*

Un Postino da dimenticare

ARDENTE PAZIENZA ovvero IL POSTINO DI NERUDA, di Antonio Skármeta. Adattamento teatrale e regia di Memè Perlini. Scene e costumi di Bruno Buonincontri. Con Antonio Casagrande, Cloris Brosca, Antonio Spadaro, Cristina Giachero, Giuseppe Rossi Borghesano. Prod. Cooperativa Teatrale Gli Ipocriti, NAPOLI.

Ardente pazienza non è il genere di spettacolo che desidereresti rinvenire nel cartellone del Nuovo Teatro Nuovo di Napoli. Ma tant'è che la presenza di Antonio Casagrande, protagonista nei panni di Ricardo Neftalí Reyes Basalto, meglio conosciuto come Pablo Neruda, ci rammenta che è proprio l'adattamento ricavato sia dal testo teatrale originario di Antonio Skármeta, intitolato appunto *Ardente pazienza*, sia dall'omonimo romanzo breve da lui scritto successivamente, meglio noto come *Il postino di Neruda*, da cui il celeberrimo film con Troisi e Noiret, la "creatura" anodina in essere sul palco dello Stabile d'Innovazione. Un "allegorico didascalismo" avvolge questo fievole allestimento, in completa antinomia col "realismo poetico" di cui è intrisa la scrittura di Skármeta. Ciò a partire dalla scenografia, dominata dalla sagoma bunker della casa-labirinto di Isla Negra (quella costruita personalmente da Neruda), qui pleonasticamente "farcita" con reti di pescatori metalliche e gabbie abitate da uccelli meccanici, a simboleggiare l'assenza di libertà (!) del popolo cileno sotto la dittatura del generale Pinochet. Affatto asfittica e levigata risulta essere, poi, la prova degli interpreti, dal pur navigato Casagrande ad Antonio Spadaro (un Mario Jimenez che pare "espulso" da una commedia di Viviani), Giuseppe Rossi Borghesano (cane-poliziotto in ottusa sorveglianza nell'idea visionaria del regista), Cloris Brosca (ostile e iracunda Rosa Gonzalez), Cristina Giachero (che fa parlare molto le sue gambe e poco il personaggio di Beatriz Gonzalez). Come se non bastasse, al termine, madre e figlia (e moglie) si trasfigureranno nelle guardie che arresteranno il postino-pescatore senza bicicletta, in un apologetico tentativo di denuncia per le vittime del regime politico che investì in tutta la sua drammaticità il Cile negli anni '70. *Francesco Urbano*

Nella pag. precedente, due scene di *Tiemo Bokar* di Marie-Hélène Estienne, regia di Peter Brook; in alto una scena de *L'opera segreta* di Enzo Moscato, regia di Mario Martone.

Cunti di mare sulla tonnara

N'GNANZOU'. STORIE DI MARE E DI PESCATORI, di Vincenzo Pirrotta. Regia di Pasquale De Cristofaro. Scene di Emanuele Luzzati. Musiche di Mario Spolidoro. Luci di Lucio Di Pietro. Con Vincenzo Pirrotta, Nancy Lombardo, Alessandro Nicolosi. Prod. Teatro Studio, SALERNO - Associazione Culturale Frontisterion, NAPOLI.

Il mare immenso, inquietante e un po' magico della Sicilia racchiude nei suoi dinamici flutti innumerevoli storie: a esse ha attinto il "cuntista" Vincenzo Pirrotta per il suo ultimo lavoro *N'gnanzou'*. La parola onomatopeica, d'origine araba, che dà il titolo allo spettacolo, è riconducibile a uno dei canti intonati dai pescatori di tonno, attivi tra le località di Favignana e Trapani, per dare il tempo durante l'operazione della *isata du coppu*, vale a dire il momento che anticipa quello febbrile in cui i pesci stanno per essere arpionati e issati a bordo delle tonnare. La vicenda, infatti, tratta proprio di due tonnaroti, il *Raisi* (ovvero il capo) e il suo *mucriarioto*, che a bordo della loro imbarcazione, attendono il passaggio dell'agognato branco di pesci. Nella trepidazione che precede l'evento, ai racconti, ai canti e agli aneddoti s'intrecciano i sogni e le illusioni di uomini che dagli esiti della pesca vedono dipendere il loro avvenire e quello delle amate famiglie: così a ricordi "amorosi", si alternano quelli dolorosi legati alla guerra, ma anche le storielle giocose ispirate a Giufà, figura di furbo-sciocco appartenente alla cultura siciliana (come pure a quella balcanica, araba, anatolica, turca, algerina, marocchina). Una molteplicità di storie capaci di disegnare la fisionomia d'una comunità

attaccata a tradizioni sempre in bilico fra sacro e profano, ma in ogni caso depositarie di sogni e aspettative. Un "disegno" verbale del tutto aderente alla rappresentazione scenografica sgorgata dalla "matita" di Emanuele Luzzati, come sempre straordinariamente riconoscibile, ma mai uguale a se stessa. Ed è proprio sul bel fondale marino e intorno alla piccola imbarcazione con i "pupi", animati dallo stesso Pirrotta, interprete vigorosamente espressivo e dolcemen-

Jérôme + Nina

SAVARY

il teatro raccontato a mia figlia



MA VIE D'ARTISTE, di Jérôme Savary. Con Jérôme e Nina Savary, Gérard Daguerre, Christiane Orante, Jean-Luc Pagni, Bernard Teissier. Prod. Compagnia Nuovo Teatro, NAPOLI.

i Sessanta e i Settanta, di un nuovo modo di intendere la teatralità - eccessiva, ferocemente ironica e allergica a ogni tabù, specialmente quelli sessuali. Ed è un atto di amore verso il jazz, la passione di sempre, e verso i suoi grandi protagonisti, con in testa Thelonious Monk e Billie Holiday, un omaggio in forma di concerto che vede Nina esibirsi in canzoni da brivido accompagnata da Gérard Daguerre ed i suoi bravi musicisti. Ma non possono mancare irresistibili colpi di scena come i bauli che contengono i luminosi simboli delle metropoli o paesini di montagna simili a presepi e abiti sfolgoranti di paillettes che occupano tutto lo spazio scenico e galline e conigli e trucchi magici. E ancora frecciate velenose contro i "rivali" d'arte - Savary è tremendo nell'apostrofare il Living Theatre - e affettuosi ricordi verso Lindsay Kemp e un giovanissimo David Bowie che Nina incarna in un tutù che non riesce a celare ipertrofici attributi sessuali. Propenso a tutto meno che alla nostalgia, lo spettacolo nasconde un sottofondo amaro che serpeggia sin dall'inizio e che diventa infine chiaro. Continui sono gli sberleffi contro la morte e ci sembra che proprio di lei si cerchi di parlare sempre per esorcizzarla o solo per chiamarla alla ribalta, coprotagonista di una grande e scintillante rappresentazione. L'artista sparge coriandoli su tutto come se il gesto potesse materializzare persone e cose e alla fine sarà la figlia a spruzzarlo di bianchi, piccoli pezzi di carta, neve su di un guitto in frac e mantello ormai addormentato. *Nicola Viesti*

te passionale, che per settantacinque minuti si dispiega un'azione accompagnata dall'intensità del canto di Nancy

Lombardo e dalla struggente melodia della fisarmonica di Alessandro Nicolosi. *Stefania Maraucci*

Non è una vita qualsiasi quella che Jérôme Savary, il creatore dell'indimenticabile Grand Magic Circus, racconta alla figlia Nina. È la vita di un artista e se poi l'artista è proprio lui, Jérôme, essa non può non coincidere con oltre quarant'anni di palcoscenico dedicato un tempo alla trasgressione e oggi sempre più devoto alla musica. L'artista argentino coglie l'occasione, con questo spettacolo, per presentare al pubblico Nina che danza recita e soprattutto canta meravigliosamente, ma è talmente evidente il sublime narcisismo da cui è ancora affetto che possiamo esser certi che *Ma vie d'artiste* riguardi principalmente lui e la sua

totale e disincantata voglia di teatro.

Apparentemente la messa in scena sembra seguire la biografia di Savary ripercorrendone l'infanzia in Argentina e poi il peregrinare nel mondo sino alla definitiva scelta di Parigi come sede del suo gruppo, quel Grand Magic Circus che costituì uno dei punti di riferimento, negli anni a cavallo tra



Achille eroe allo specchio

ASSEDIO, di Mariano Dammacco. Regia di Simona Gonella. Con Christian Di Domenico e Saba Salvemini. Prod. Centro Diaghilev, BARI.

Tempi difficili quelli che hanno bisogno di eroi. Mai come ora, infatti, le arti sembrano guardare al mondo classico come emblematico specchio del presente e, spirando venti di guerra, nulla sembra più attuale dell'*Iliade* omerica. Anche il teatro vi si ispira, forse troppo, e dunque la differenza la fa la scrittura scenica, il suo essere in qualche modo autonoma e originale rispetto a cotanto modello. Mariano Dammacco, abituato a scrivere testi che dirige e interpreta, questa volta si concentra solo sulla drammaturgia e con *Assedio* rifugge lo spirito epico e si immerge in una claustrofobica, visionaria lettura dell'eroe per eccellenza, Achille, qui colto nello smarrimento di un essere che non riconosce più sé stesso e il mondo che lo circonda. Un semidio dalla quotidiana figura che si riflette in specchi deformanti, che schizofrenicamente assume diverse identità giocando con il linguaggio, alternando altezze poetiche, o solo retoriche, a domestici idiomi mentre gli dei planano sulla terra in preda a turbamenti non dissimili da quelli che vivono gli umani. Una prova difficile ma che a Dammacco riesce in pieno rivelandone la piena maturità d'autore che la regia di Simona Gonella, con bello scarto, cerca di non assecondare, favorendo uno scontro-incontro tra messa in scena e testo dai risultati interessanti e fecondi.

La Gonella qui accentua il rigore che le è proprio e sembra voler rappresentare una storia di fantasmi guardando a Beckett e a un gelido avanspettacolo che molto spesso si apre a squarci di emozione, a momenti di efficace teatralità come nel folgorante inizio con gli eroi che si insultano in un improbabile dialetto o nel finale geometrico e spiazzante. Un luogo chiuso, una stanza dei giochi ammantata da tenebre che pare il palcoscenico per l'esibizione di bambini già vecchi e segnati dalla predestinazione del fato. Una ipotesi registica azzardata ma tenuta saldamente in pugno e dunque vincente per merito anche della bravura dei due interpreti, Christian Di Domenico e Saba Salvemini, che si prodigano con non comune impegno e fatica. *Nicola Viesti*

Pentesilea metropolitana

PERCHÉ ORA AFFONDO NEL MIO PETTO, di e con Roberto Corradino dalla *Pentesilea* di H. von Kleist. Prod. Reggimento Carri, BARI.

Roberto Corradino rilegge la tragedia di Kleist, *Pentesilea*, immergendola in una caotica contemporaneità fatta di suggestioni e dolori metropolitani. In *Perché ora affondo nel mio petto* la figura della regina delle Amazzoni si sovrappone a quella di una immigrata, una ragazza dei paesi dell'Est che si prostituisce e che nel suo vagabondare tra discoteche e marciapiedi rimane folgorata dall'apparizione di un improbabile Achille, rivelatosi al suono di disco music e tra acidi colori. Un rapporto impossibile che finirà come la tragedia classica pretende, con l'eroina a mangiare i resti del corpo adorato fatto sbranare dalle sue cagne. Corradino, al suo secondo spettacolo dopo un *Pinocchio* dedicato a Carmelo Bene che ha molto interessato, conferma un talento autentico che cerca nuove espressività in una serie di con-

taminazioni letterarie e teatrali, ondeggiando tra materiali alti e bassi con una costante attenzione al lato emotivo della scena. L'eterogeneità dell'elaborazione drammaturgica necessita di ulteriori messe a fuoco ma spesso risulta trascinate e a volte sorprendente come nell'intermezzo della favola dei sentimenti che giocano a mosca cieca, un testo bellissimo che l'attore dichiara aver ricevuto, anonimo, tramite internet e che a noi ricorda l'ispirazione più visionaria di un autore come Mariano Dammacco. Con lunga parrucca bionda, sovrastato da un grande cuore di rosso velluto, Roberto Corradino sa essere molto intrigante e convincente nel delirio amoroso di una regina oltre le frontiere dei sessi, plebea e mitica, fragile e potente. *Nicola Viesti*

Tiranni alla resa dei conti

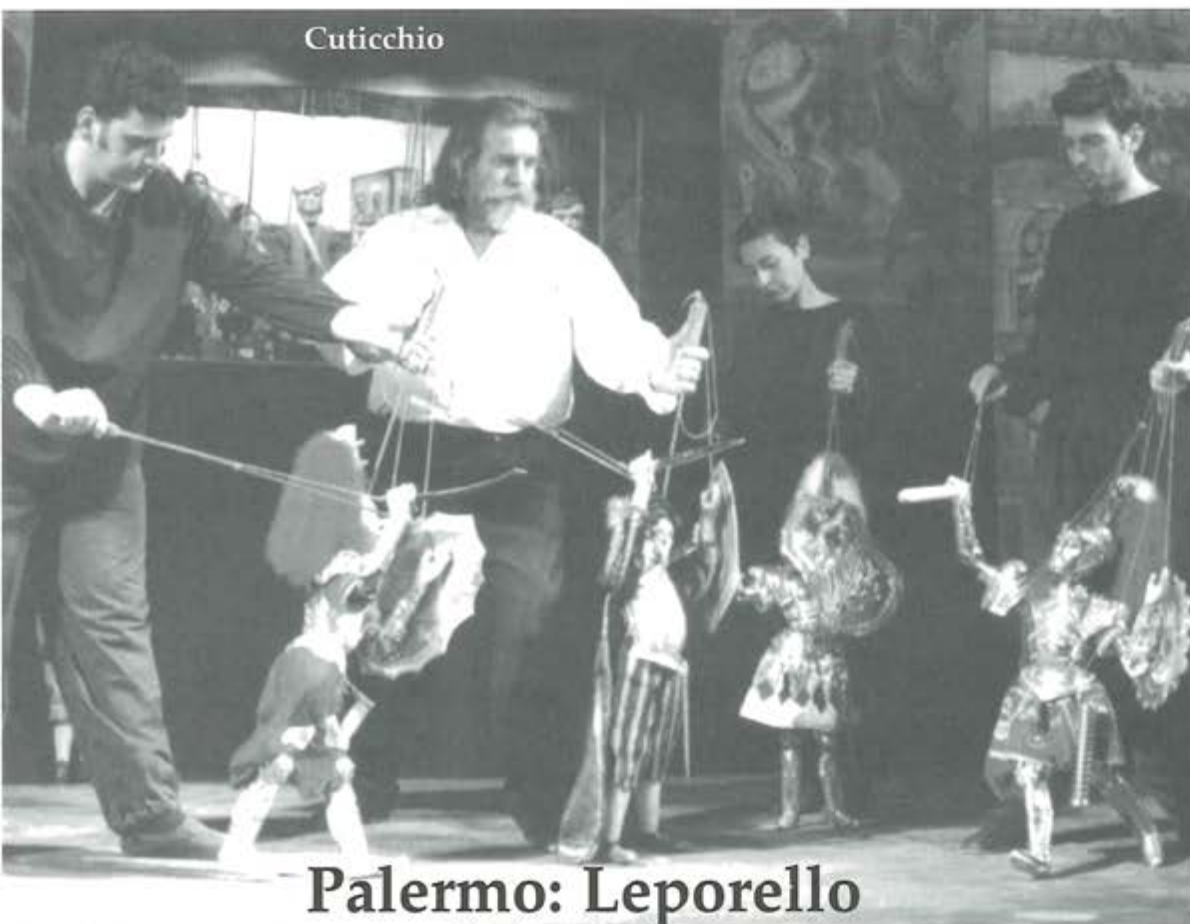
NESSUNA OMELIA, di e con Gaetano Colella e Gianfranco Berardi e con Katia La Gioia. Prod. Lindbergh Teatro e Crest, TARANTO.

Nessuna omelia, presentato da Lindbergh Teatro in collaborazione con il Crest, si addentra nei meandri razionali e spietati delle logiche di potere, della politica come compromesso e corruzione. I bravi Gaetano Colella e Gianfranco Berardi, autori anche di un testo che nella semplicità e asciuttezza riesce a essere esemplare parabola, sono due governatori costretti a firmare un armistizio, due tiranni che un ordine a loro superiore costringe nel chiuso di una stanza a un confronto spietato con se stessi e con l'inconoscibile futuro. Sorvegliando amabilmente del vino si rinfacciano atrocità, mentre il cameriere dell'intensa Katia La Gioia è inquietante e muto testimone del loro disfacimento. Una notte durante le feste natalizie, apparentemente normale con i suoi minuscoli alberelli illuminati e vecchi dischi di musica classica, si trasforma in una resa dei conti senza vie d'uscita, in un passaggio di dominio che richiede, come sempre, spargimento di sangue. Essenziale nella messa in scena lo spettacolo ci sembra voler rifuggire la metafora e andare diritto al suo obiettivo senza rinunciare a qualche efficace notazione sull'oggi, con una chiarezza che è pregio assoluto grazie anche alla nitida prova degli interpreti, costantemente tesa e precisa nei ritmi. *Nicola Viesti*

Nella pag. precedente, una scena di *Ma vie d'artiste* di Jérôme Savary e, in basso, Vincenzo Pirrotta nel suo *N'gnanzou*; in basso gli interpreti di *Assedio* di Dammacco, regia di Simona Gonella.



Cuticchio



Palermo: Leporello e il cunto di don Giovanni

DON GIOVANNI ALL'OPERA DEI PUPPI, dal libretto di Lorenzo Da Ponte. Ideazione scenica, cunto e regia di Mimmo Cuticchio. Musiche di W. A. Mozart. Costumi dei pupi, scene e cartelli di Pina Patti Cuticchio, Tania Giordano. Pupari: Mimmo Cuticchio, Nino Cuticchio, Giacomo Cuticchio, Tiziana Cuticchio, Tania Giordano, Sara Cuticchio, Silvia Marforana. Prod. Figli d'arte Cuticchio, PALERMO.

E se Leporello fosse un Figaro più giovane, un adolescente palermitano avventuroso e un po' incosciente, capitato a servire uno strano signore troppo innamorato delle "fimmine" e sempre pronto a trincare un bicchiere di quello buono in compagnia e in allegria? E se la storia del seduttore di Siviglia si intrecciasse con quelle dei pupi cavalieri Orlando e Rinaldo, in un racconto con marionette, parole, immagini che tengono a bocca aperta e con suoni presi in prestito da Mozart? Ci troveremmo di fronte a *Don Giovanni all'opera dei pupi*, un bellissimo spettacolo realizzato dalla Compagnia Figli d'Arte Cuticchio. Un lavoro che innova l'opera

lirica con guerrieri di legno e con il *cunto*, la narrazione che un tempo accendeva storie di Mori e Paladini nelle piazzette di Palermo, inarcandosi nelle battaglie in un ritmo sincopato simile alla musica, con le parole spezzate per far vedere i corpi tesi nello scontro. Ma è anche un tentativo di ridare sangue a una tradizione popolare spacciata per morta: perfettamente riuscito grazie alla sapienza che Mimmo Cuticchio, straordinario uomo-orchestra che suona le voci di tutti i personaggi, ha affinato confrontandosi con ogni tipo di teatro. Il *Don Giovanni* viene raccontato dal pupo Leporello ad altri pupi attraverso la voce del cuntastorie, Cuticchio stesso. Nei momenti più intensi irrompe la musica di Mozart, interpretata, nel *Catalogo* e in altri punti, come combattimento di guerrieri con teste tagliate e corpi squarciati. È la visione deformata dei buffi pupi-spettatori, chiusi nel teatrino, abituati a filtrare ogni tipo di storia in quel linguaggio della tradizione siciliana in cui si identificano completamente. A poco a poco, però, la storia di Da Ponte riacquista le

sue figure, con nuove marionette, pupazzoni, racconti e giochi degli attori-manovratori che dilagano in proscenio. Riemergono perfino alcuni dei suoi motivi più arcaici: Don Giovanni, nel cimitero, gioca a calci col teschio di un morto. Soprattutto, fra i molti piani narrativi abilmente mescolati, si afferma la grazia di un gioco teatrale capace di coinvolgere in modo totale, insieme popolare e perfettamente mozartiano. Sulle note di *Non più andrai farfallone amoroso* delle *Nozze di Figaro* gli applausi, ballati dai pupari ormai trascinati da pupazzi che sembrano vivi, sono interminabili. *Massimo Marino*

Le ossessioni di Agata

LE NOZZE DIFFICILI, di Vitaliano Brancati. Regia di Armando Pugliese. Scene di Andrea Taddei. Costumi di Silvia Polidori. Musiche di Antonio Sinagra. Luci di Franco Buzzanca. Con Guia Ielo, Noemi Condorelli, Luana Toscano, Carla Cassola, Giovanni Argante, Pietro Bontempo, Salvo Sottile, Franz Cantalupo, Giampaolo Romania, Sara Emmolo, Daniele Ferro, Andrea Gambadoro. Prod. Teatro Stabile di CATANIA.

Un testo sconosciuto dai temi ironico-moralistici di una Sicilia degli anni Quaranta quello di *Le nozze difficili* di Vitaliano Brancati. L'ossessione erotico-sessuale della giovane Agata è il fulcro di una commedia in cui non manca il contrasto nord/sud, l'idea di uomini fin troppo bruti e donne focose contrapposti al rigore di un nord esemplificato dalla governante Ingeborg con velleità teatrali. Armando Pugliese, da regista attento e conoscitore delle ragioni letterarie che sostengono il testo, consegna alla scena un'operazione onesta nel mettere in luce stereotipi e paradossi di un'opera che prepara stagioni ben migliori dell'autore. La scena, ideata da Andrea Taddei in quadri separati, appare felicemente priva di riscontri naturalistici, come del resto tutta l'impronta registica della commedia, dove troviamo un registro recitativo volutamente sopra le righe, con attori presi da una vena nervosa che non nuoce al ritmo dello spettacolo. Pugliese affida zia Carolina all'attrice Guia Ielo che avanza ancora prima del suo personaggio. Si sorride alla sua capacità mimico-gestuale affidata a un corpo tutt'altro che mortificato, fortemente e felicemente brancatiano

(così in tutte le altre donne in scena, tranne nella Ingeborg di Carla Cassola, dai tratti e atteggiamenti maschilini). È per questo che la gente sorride, perché riconosce e si riconosce. E qui Guida lelo nel "caricare" il suo personaggio lo restituisce a una tradizione puramente siciliana, da attore del sud, il primario che ritaglia su di sé e per se stesso la parte, da attore che si basta, diremmo. È lo stesso attore di cui parla Brancati attraverso Ingeborg nel lamentarsi di Gildo, troppo siciliano e impregnato di abitudini superstiziose che influiscono nella sua arte, abitudini che non lo renderanno mai uomo libero. Un brancatiano Vladimiro Paladini appare Giovanni Argante, l'ossessione del tradimento non lo abbandona (come del resto il personaggio di Gildo Rapisardi di Pietro Bontempo). Quel suo essere uomo impacciato, negato all'essenza più dinamica della vita rende Paladini personaggio ruffianamente simpatico e Argante lo restituisce con un fisico eloquentemente comico, comicità che si trasforma in tratti nervosi con Pietro Bontempo. E, infine, Agata donna santa con smanie da marito. La Condorelli appare inizialmente e volutamente goffa, le sue mani sono inerti in un corpo già importante per poi trasformarsi di scena in scena armoniose con l'intera fisicità del personaggio. Pugliese nel quadro finale la mostra santa e venerata con le sue mammelle protese, in segno di devozione alla catanese Sant'Agata. *Loredana Faraci*

lettera a Castri

Si può dire di no quando si è qualcuno?

SPETTRI, di Henrik Ibsen.
Traduzione di Anita Rho.
Regia di Massimo Castri. Scene di Claudia Calvaresi. Costumi di Claudia Calvaresi. Musiche di Giancarlo Fachinetti. Luci di Gigi Saccomandi. Con Ilaria Occhini, Luciano Virgilio, Alarico Salaroli, Pierluigi Corallo, Irene Petris. Prod. Teatro Biondo Stabile di PALERMO.



Gentile Maestro Massimo Castri, sono un Suo fervente, devoto ammiratore. Devo a Lei alcuni degli spettacoli che hanno segnato in maniera più profonda la mia esperienza di spettatore, e non ho dubbi nell'affermare che alcune delle messe in scena più importanti degli ultimi decenni del teatro italiano portino la Sua firma. Eppure mi capita da qualche tempo di correre al richiamo del Suo ultimo lavoro e di restare profondamente deluso. Così è accaduto per *Spettri* di Ibsen. Se non La conoscessi per essere uno dei più seri e autorevoli registi del nostro Paese mi verrebbe fatto di pensare che dietro certe scelte si nascondano ragioni poco edificanti, questioni di politica teatrale, strategie fra istituzioni, opportunità di mercato. Insomma mi sono trovato di fronte a uno spettacolone da Stabile all'italiana, scenografie imponenti, cast di richiamo, autore che non provoca traumi agli spettatori, ma soprattutto mi appariva evidente una lettura dell'opera ben lontana da quella finezza interpretativa alla quale Lei, maestro, ci aveva abituati. Con qualche idea bizzarra per suscitare la curiosità del pigro abbonato della domenica pomeriggio. Eppure, caro Maestro, ricordo attimo per attimo la Sua *Trilogia della villeggiatura* goldoniana, con scenografie importanti ma indicative, un memorabile temporale che era la manifestazione esteriore di quei tormenti sotterranei dei personaggi, i costumi già di gusto romantico, un cast di giovani straordinari, tutto al servizio di uno scandaglio sottilissimo dell'opera, da Lei illuminata in alcuni recessi resi opachi dal tempo e da interpretazioni corrive. Negli *Spettri* ho sentito scoppi di tuono sotto le battute chiave del testo con un effetto da film horror di serie B, mentre il giovane Osvold non era che un bambino che chiede «mamma, dammi il sole» come se chiedesse un gelato alla fragola, seduto in terra e con una spada giocattolo a fendere l'aria. Il tutto in uno stanzone che sembra l'avanzo del set di un film su Frankenstein, mentre gli egregi attori, la pregevolissima e sempre attenta Ilaria Occhini, un Luciano Virgilio di indiscutibile presenza scenica, il calibrato Alarico Salaroli e la giovane energica Irene Petris vanno ognuno per conto proprio, lasciando cadere le sottili intenzioni di questo capolavoro. Ripenso alla sua *Elettra* a Spoleto, alle geometrie concettuali e visive da lei indicate nel primo Pirandello di *La ragione degli altri*, rivedo i suoi *Rusteghi* cupi e accidiosi. Mi vengono alla mente le mille cose su cui Lei mi ha fatto riflettere grazie a quegli spettacoli. Su un'altra pagina devo invece segnare il *Quando si è qualcuno* costruito intorno ad Albertazzi, o il *Questa sera si recita a soggetto* architettato per la Moriconi, dove non ho ritrovato la sua capacità di scavo, la sua attenzione alla recitazione, la sua capacità di costruire strutture armoniche e complesse. In questi ultimi casi ho visto soltanto esagerazioni scenografiche quasi offensive per le misere condizioni economiche del teatro italiano. E mi pare che anche i famosi abbonati, semiaddormentati sulle poltrone, non ne fossero entusiasti. Ma come, dovevo aspettarmi tutto questo proprio da Lei che per me era l'ultimo baluardo di una tradizione antichissima, ancora attento alla parola e all'arte dell'attore, un regista "critico" come pare non vada più di moda? Ora questi suoi ultimi spettacoli mi sembrano restringersi alle sole logiche di circuitazione fra le grandi strutture pubbliche del teatro italiano, definire alleanze strategiche, soddisfare esigenze di direttori artistici e di amministratori. Insomma ragioni che poco hanno a che fare con la cultura, con l'arte, col teatro. La prego Maestro, mi dica che mi sbaglio, che anche Lei non è caduto nelle trappole del potere teatrale italiano, proprio Lei che potrebbe essere uno dei pochi ai quali sarebbe consentito di dire di no, di imporre scelte diverse, autonome, personali. La prego mi smentisca al più presto, se non altro quando correrò a vedere il Suo prossimo spettacolo. Con devozione. *Antonio Audino*

Nella pag. precedente, Mimmo Cuticchio in *Don Giovanni* all'opera dei pupi, in alto Pierluigi Corallo e Ilaria Occhini in *Spettri* di Ibsen, regia di Massimo Castri.

Catania

Il ritorno di Marianna Ucrìa la *mùtola* che leggeva Voltaire

Ha ritrovato la sua veste color turchese, Marianna Ucrìa, quattordici anni dopo il fortunato debutto catanese. Non era stata un'operazione semplice, allora, e non soltanto per le note difficoltà di far diventare teatro la pagina scritta. Per dar vita a una protagonista priva di udito e di favella, Marianna era stata triplicata in una pluralità di personaggi, accomunati dalla narrazione della più anziana, intenta a ripercorrere una vita densa di accadimenti e intrigante come poche altre. Questa, infatti, si era rivelata la vera forza dello spettacolo, ossia la possibilità di fare affidamento su una vicenda tra le più interessanti della letteratura italiana *fin de siècle*, ambientata in una Sicilia che profuma di arance e gelsomini, ma che trova in una donna *mùtola* e *babbasuna* il simbolo di un riscatto culturale, fatto di letture dei classici illuministi e, in definitiva, della capacità di superare una menomazione provocata da una violenza infantile con la forza della volontà e della ragione. Tersa e levigata, la scrittura della Maraini conserva intatto il fascino della narrazione. Certo essenziale per lo sviluppo dell'azione si è rivelata, ancora una volta, l'ariosa scenografia di Laganà, che plasticamente incornicia il boccascena con raffinatissimi bassorilievi che evocano gli angeli degli oratori di Serpotta; mentre il fondo è interamente occupato da una parete-specchio, che ora riflette i personaggi, ora rivela gli insondabili abissi dell'animo della protagonista. Ed è proprio dipanando questo *fil rouge* che si muove con mano lieve la regia di Puggelli, pronta a seguire le sollecitazioni musicali di Busatta per impaginare un sontuoso affresco storico che diventa anche viaggio dell'anima. La galleria di personaggi risulta così variamente sfaccettata ed efficacemente caratterizzata: sul versante femminile, dalla trepida Marianna giovane di Sbardella alla madre sonnacchiosa di Sammarti, dall'antica cordialità di nonna Giuseppa, un'eccellente Carbonetti, al cammeo in vernacolo di Mignemi; ma non da meno si rivelano il Marito zio di un Montandon devastato dal vizio, l'abate Carlo di Perracchio, determinante nello sciogliere il nodo del mutismo della protagonista, e i due amori crepuscolari di Marianna, il seducente Sarò di Coco e l'aristocratico Camaleò di Sbrogiò. E se Giordana veste a meraviglia i panni di un duca Signoretto dal fascino *blasé*, Mariella Lo Giudice opportunamente evita qualsiasi spunto realista ed è una protagonista intelligente, umanissima e dolente, vaporosa come la nuvola di ricordi che, da lontano, evocano Palermo e Bagheria, Voltaire e Diderot, il passato e il presente. *Giuseppe Montemagno*

LA LUNGA VITA DI MARIANNA UCRÌA, di Dacia Maraini. Regia di Lamberto Puggelli. Scene e costumi di Roberto Laganà Manoli. Musiche di Giovanna Busatta. Luci di Franco Buzzanca. Con Mariella Lo Giudice, Andrea Giordana, Pietro Montandon, Marcello Perracchio, Elena Sbardella, Giorgia Torrisi, Tea Sammarti, Antonietta Carbonetti, Raffaella Esposito, Evelyn Famà, Egle Doria, Salvo Piro, Margherita Mignemi, Manuela Ventura, David Coco, Adelaide Messina, Davide Sbrogiò. Prod. Teatro Stabile di CATANIA.

in
Tournée

Due stanze per Beckett

DI STANZE 2 BECKETT, progetto multidisciplinare su Samuel Beckett. DONDOLO, PASSI, COMMEDIA, traduzione di Carlo Fruttero e Franco Lucentini. Regia e luci di Nino Romeo. Scene e costumi di Umberto Naso. Con Graziana Maniscalco, Elena Ragaglia, Salvatore Valentino. SWING, FOOTPRINTS, FOULPLAY, creazione scenica, coreografia e luci di Roberto Zappalà. Musiche di Fryderyk Chopin. Con Daniela Bendini, Wei Meng Poon, Paola Valenti. Prod. Scenario Pub.bli.co

performing arts - CTS Centro Teatrale Siciliano - Gruppo Iarba - Compagnia Zappalà Danza, CATANIA.

Due stanze, l'una accanto all'altra, l'una a distanza dall'altra. Nella prima si svolgono due atti unici beckettiani (*Rockaby*, *Footfalls*); nell'altra, a incastro, due performance da questi suggerite, finché, con *Play*, il muro precipita e lascia spazio, in successione, al teatro e alla coreografia. Il progetto multidisciplinare dedicato al drammaturgo del Novecento felicemente accomuna, in tandem, prosa e danza, teatro e teatrodanza, con inserti video (*Film*, sceneggiato da Beckett, con Buster Keaton, e *Mammiferi*, di Roman Polanski, cortometraggio di sapore beckettiano), in tre serate poi unificate nel corso di una "maratona", di cui perfezionare tempi e modalità (sei ore di permanenza in teatro, con ben cinque intervalli, possono essere utilmente ridotte per fruire di tre ore di spettacolo) per rendere più stringente il gioco scenico. Luci ed elementi visivi efficacemente cristallizzano in immagini icastiche azioni che lentamente, ma inesorabilmente, evolvono fino a squademare un teatro autoreferenziale che diventa specchio di improvvisi, subitanei orrori: l'impiego implacabile delle iterazioni, dominato con impassibile sgomento - ed alla fine con acre *humour* - da Maniscalco, l'inesausta ripetizione di un gesto (il dondolio di una sedia, i passi su una striscia di luce, il tradimento che accomuna lui, lei e l'amante di lui) schiudono dialoghi possibili. Vittime e protagonisti di un disorientamento onirico e delirante, i personaggi diventano icone metafisiche, sulle quali il teatrodanza di Zappalà "gioca" per sottrazione, nel primo caso, o con intenti sarcasticamente provocatori, nel secondo (una distesa di scarpe immobili); per sciogliere poi l'azione nella corporeità dolente di tre catturanti figure nere, straziate e devastate dai *Preludi* di Chopin in un'attesa carica di angoscia e di inquietudine. *Giuseppe Montemagno*

Sammataro ritorna a Gogol'

DIARIO DI UN PAZZO, di Piero Sammataro, da *Memorie di un pazzo* di Nikolaj Gogol'. Regia di Piero Sammataro. Scene di Simone Luglio. Costumi di Rosy Bellomia. Luci di Lucia Cammalleri. Con Piero Sammataro, Fiorenza Barbagallo, Giuseppe Calaciura, Eliana Esposito,



Simone Luglio, Saro Pizzuto, Rita Stivale.
Prod. Teatro del Canovaccio, CATANIA.

Da tre anni a questa parte, nel cuore di Catania è sorto un nuovo spazio, il Teatro del Canovaccio, rigorosamente e programmaticamente *off* sin dalla fase progettuale: minuscola, la sala cede il passo, infatti, a un ingresso in cui i mobili della nonna - zeppi di volumi in libera consultazione - fronteggiano un salotto dalle suggestioni etniche, nel quale attendersi in lunghe discussioni durante deliziosi *entractes* a tema; la scena, d'altro canto, beneficia della suggestione di volte a botte opportunamente sfruttate per ampliarne la profondità. Dopo un biennio di rodaggio, la sala teatrale è ora diventata centro autonomo di produzione. Dopo una rarità pirandelliana (*L'ultima stagione*), ora felicemente in tournée, il nuovo anno è stato aperto da *Diario di un pazzo*, testo su cui Piero Sammaturo ritornava, dopo un primo, riuscito tentativo, in forma di monologo, di pochi anni or sono: aveva dunque da far i conti non solo con il fantasma di se stesso, ma soprattutto con la forza della parola. Ora l'iridescente scrittura gogoliana si è fatta trama polifonica, partitura di un concerto a sette voci che registra le oscillazioni di una psiche sconvolta dalla *routine*, o forse solo dal desiderio di evadere. Cinta da impenetrabili grate, la scena rinchioda maschere beffarde, volti storpiati dalla vita in manicomio, pronti però a cedere al fascino di una narrazione visionaria. Comincia il 3 ottobre di un anno qualsiasi il racconto di un dipendente qualunque, oppresso da gerarchie ferree e ottuse da ossequiare con zelante professionalità in un'operazione ripetuta in maniera maniacale: temperare matite. Basta però un sogno d'amore, immancabilmente deluso, a fare precipitare nel gorgo di uno sdoppiamento della realtà. Prima con ironia, graffiante, lacerante, quando è la cagnetta di lei (Esposito) a raccontarci di incontri galanti e di un improbabile fidanzamento; poi a nervi scoperti, quando lui, in un giorno senza data, da vittima si fa padrone e s'immagina incontrastato dominatore del mondo. Nel giorno dell'incoronazione,

la levità di uno sprizzo di coriandoli scompare allora sotto una cappa regale che presto diventa camicia di forza, mentre l'investitura non si rivela altro che bastonate, e l'Inquisizione inflessibili secondini: finché la storia di Ferdinando VIII si scinde dalla Storia e diventa devastante apologo di solitudine, atto eversivo contro la normalità della maggioranza, urlo allucinato nel devastante silenzio della ragione. *Giuseppe Montemagno*

Una risata vi seppellirà

GRAN VARIETÀ FUTURISTA, di Filippo Tommaso Marinetti e altri. Regia di Gianni Salvo. Scene di Oriana Sessa. Costumi di Rosalba Galatioto. Luci di Simone Raimondo. Musiche di Giuseppe Arezzo. Con Gianni Salvo, Tiziana Bellassai, Federica Bisegna, Vittorio Bonaccorso, Carlo Ferreri, Chiaraluce Florito, Davide Migliorisi, Giancarlo Iacono. Prod. Piccolo Teatro di CATANIA.

Non rappresenta, il teatro, ma, come una lente, ingrandisce. E deforma, possibilmente, per diventare strumento con cui incendiare - nel senso letterale del termine - convenzioni e convinzioni della scena borghese. Così Marinetti interpreta la funzione del teatro futurista, luogo di inesauste sperimentazioni creative in cui esperire nuove, inimmaginabili forme di comunicazione e di interazione con il pubblico. Non ha testo, dunque, lo spettacolo argutamente immaginato da Gianni Salvo, o forse ne ha tanti quanti sono quelli che associano il varietà alla provocazione nelle "basi" di Marinetti e di Depero, nelle allusioni alle macchiette di Maldacea e agli stralunati personaggi di Petrolini. Il risultato è per lo meno

esplosivo, in un susseguirsi irrefrenabile di *gag*: dalle nozze "sportive" e veloci di Simultanina alle petizioni animaliste, dalla ridicola esaltazione del superuomo agli amori tardivi fioriti tra i formaggi, per tacere dell'autentico, irresistibile vertice dello spettacolo, rappresentato dai concerti di musica concreta, prodotti dai mille oggetti proliferati su una tavola imbandita, e dagli allucinati balletti di gambe, che si ammirano quando il velario si solleva dalla scena di appena venti centimetri. Travolto dalla girandola musicale - allusiva, divertita, mordace - eseguita dal vivo al pianoforte da Arezzo, merita un plauso generale l'intero cast, capace di fornire prove ai limiti del virtuosismo e di immedesimarsi in un repertorio in cui è ormai ardu cimentarsi. *Giuseppe Montemagno*

Agata, vendetta d'amore

AGATA, di Rocco Familiari. Regia di Walter Manfrè. Scene di Antonio Bernardo Fraddosio. Costumi di Francesca Cannavò. Luci di Renzo Di Chio. Musiche di Stefano Marcucci. Con Vanessa Gravina, Alessandro Riceci, Tony Palazzo, Nellina Laganà, Raniela Ragonese, Massimo Leggio, Plinio Milazzo, Giuseppe Scarcella, Salvatore Celano, Silvana Barbaro, Beatrice Damiano, Cecilia Foti, Francesca Giuliano, Carmen Panarello, Francesca Piccolo, Adele Tirante, Donatella Venuti, Marcello Buzzurro, Cateno Calabrò, Marco Carroccio, Angelo Doddis, Andrea Florio, Claudio Toldonato. Prod. Teatro di MESSINA - Teatro Stabile di CATANIA.

Agata e Manfredi si amano con gioia e dedizione. Sono felicemente sposati e progettano un grande avvenire, compreso quello d'avere un figlio. Due colpi di lupara uccidono il giovane e i sogni vanno in pezzi. Il dolore di Agata è cosmico al punto che entra in coma. Al suo risveglio Agata è un'altra donna, viva fuori ma morta dentro. Interrogata dal maresciallo dei carabinieri, non fornirà nessun indizio, anche perché ha già scelto una sua linea diabolica che metterà in atto da lì a poco. Frequenterà la discoteca del paese, s'accompagnerà a brutti ceffi e incontrerà infine il killer di suo marito, colui che diventando-



Nella pag. precedente, una scena di *La lunga vita di Marianna Ulia* di Dacia Maraini, regia di Lamberto Puggelli; a sin. una scena di *Gran varietà futurista*, regia di Gianni Salvo.



In alto, una scena di *Agata* di Rocco Familiari, regia di Walter Manfrè; nella pagina seguente in alto una scena di Gian Burrasca, regia di Bruno Fornasari e, in basso, gli interpreti di *Se il tempo fosse un gambero* di Iulia Fiastri e Bernardino Zapponi, regia di Pietro Garinei.

ne l'amante potrà uccidere ed evirare. La vendetta è compiuta, Agata si toglierà la vita e potrà ricongiungersi col suo Manfredi. Rocco Familiari ha ri-creato la sua *Agata*, da un fatto realmente accaduto, Walter Manfrè ha trattato la materia come una tragedia antica con rimandi alle tradizioni etnografiche, propiziate qui da luttuose prefiche, al pari dei due corifei qui ben raffigurati dal "vecchio" Salvatore Celano e dal "confessore" Giuseppe Scarcella, cui fanno capolino quei ragazzi irriverenti appollaiati su un'impalcatura di tubi innocenti come in alcuni spettacoli del Living Theater e le due madri coraggio di Agata (la Filippa di Nellina Laganà) e di Manfredi (la Porzia di Raniela Ragonese). In evidenza le scene minimaliste di Antonio Fraddosio e i costumi di Francesca Cannavò, mentre si fa notare l'aplomb dei due militari dell'arma dei carabinieri, Massimo Leggio e Plinio Milazzo, e l'amorosa irruenza maritale del Manfredi di Alessandro Riceci contrapposta a quella focosa e bestiale del *malamente* Tony Palazzo. Efficace, partecipata e misurata infine la bella prova di Vanessa Gravina nel ruolo del titolo, in grado di far rivivere il suo lutto e la sua muta vendetta emozionando il pubblico. *Gigi Giacobbe*

Una nera fiaba d'amore

LA CHIAVE DELL'ASCENSORE, di Agota Kristof. Regia di Senio Dattena. Scene di Antonio Martire e Maria Grazia Oppo. Costumi di Nicoletta Porcu. Musiche di Marco Rocca. Con Maria Loi e Ivano Cugia. Prod. Palazzo d'Inverno, CAGLIARI. Curiosamente Agota Kristof sconta

sulle patrie scene, almeno su quelle più accreditate, una presenza inadeguata alla sua grandezza. Degna di nota è quindi una *Chiave dell'ascensore* di singolare fattura, firmata da Senio Dattena, animatore del Palazzo d'Inverno, storico spazio off nel cuore della Cagliari verace, fondato nel 1987 dal compianto Rino Sudano. Tremendo apologo sui meccanismi di dominio nelle relazioni amorose, la *Chiave dell'ascensore* è una favola

nera sulla tirannia di un amore protettivo, ma è anche una crudelissima rivisitazione (se ne è accorto nessuno?) della parabola di emancipazione della Nora ibseniana. Quello di Dattena è uno strano "tradimento" giocato in tre mosse. L'anonima stanza della Kristof si trasforma in una ben architettata macchinaria, che vira, su colori e toni da fiaba macabra in costume, la potente asciuttezza dell'ambientazione originale. Due figurini dechirichiani azionano le carrucole di un congegno di funi. La Donna vi campeggia al centro, demente marionetta inchiodata al pavimento da una ottocentesca crinoline. Col che - carillon, manichini e bambola - è chiaro che siamo nei paraggi di un barocco favolistico che occlude spazi alla fantasia dello spettatore, ma valorizza per contro l'elemento "comico" dell'incubo, anche perché la seconda mossa è ricreare e fondere il Marito e il Dottore (suo scherano) nell'officiante in frac (Ivano Cugia) di tutto l'ingranaggio dei figurini metafisici carrucolanti. Maria Loi ha compreso intimamente il dolore immenso della Donna, e lo affronta con sapienza e generosità, benché la demenza, la dolcezza e la rabbia trovino accenti qua e là ridondanti, grotteschi, salivanti. Fino alla terza mossa del tradimento: il salvataggio del Marito (del Carnefice, insomma), che la Kristof trafiggeva a morte col bisturi del Medico, con un epilogo degno delle mostruose invenzioni della *Trilogia della città di K*. La ribellione ne risulta rimossa, e con essa l'attesa rivalsa della Vittima. Nessuna pietà per lo spettatore. *Olindo Rampin*

musicalmania

Da Gian Burrasca tutti insieme



GIAN BURRASCA, IL MUSICALI, libero adattamento teatrale de *Il Giornalino* di Gian Burrasca di Giovanni Bertelli detto Vamba. Testo e direzione di Marco Daverio. Regia di Bruno Fornasari. Coreografie di Stefano Bontempi. Scene di Giuliano Spinelli. Costumi di Irene Monti. Musiche di Nino Rota. Canzoni di Lina Wertmüller. Direzione musicale e arrangiamenti di Roberto Negri. Con Marco Morandi, Dora Romano, Giacomo "Ciccio" Valenti, Corinne Bonuglia, Chiara Rivoli, Angelica Dettori, Cristina Maccà, Michele Radice, Roberto Andrioli, Bruno Fornasari, Roberto Capitani, Leandro Aprile, Marco Bebbu, Luca Spadaro, Stefano Simmaco, Cosimo De Bartolomeo, Raffaele Kohler. Prod. L'Artistica, ROMA.

Commedia musicale o musical? L'importante è sfruttare il titolo e il soggetto. Ed ecco, dopo *Pinocchio*, scendere in campo quello scavezzacollo di Gian Burrasca, alias Giannino Stoppioni la peste. Confezionato *Gian Burrasca, il musical!* con una certa eleganza e, a parte qualche lungaggine, con ritmo spedito senza che il divertimento, come spesso succede, risulti banale. Il merito di più personale. Per cominciare di Marco Daverio che ha ridotto con intelligenza badando a che non andasse perduto l'*humus* originale, ma nello stesso tempo rinfrescando la materia. E poi della costumista Irene Monti e di Giuliano Spinelli cui si deve un semplice ma quanto mai effi-

• alla Bibbia appassionatamente



cace impianto scenografico d'impronta surreale e che ricorda certi grigi strehle-riani. Ancora di Stefano Bontempi che movimentata la scena con dinamicissime coreografie, affidate a un gruppetto di bravissimi giovanotti, che escono dal solito marchio televisivo, strizzanti l'occhio a certi miti della danza del Novecento. Ma forse il merito primo dovuto alla catturante colonna sonora che è lascito di quel piccolo grande maestro che ha nome Nino Rota. Quelle musiche, ora allegre ora sentimentali-nostalgiche, già scritte per la famosa versione televisiva di quarant'anni fa con l'incredibile Rita (Pavone s'intende) e le felici canzoncine (recuperate) di Lina Wertmüller, in mezzo alle quali sempre dello stesso compositore sono a insinuarsi altri motivi godibilissimi strap-pati ai film felliniani. Tanto che viene da pensare che proprio per rendere omaggio al musicista di Parma sia nato questo *Gian Burrasca, il musicall*, che poi ha il suo jolly nel protagonista. Sì, perché il "deb" Marco Morandi possiede qualità sufficienti per conquistare la platea. Ha bella voce, conosce bene i tempi teatrali e non

manca di insinuare nel personaggio una nota di necessaria ironia. Visetto smorfioso e vestituccio borghese che lo stringe, Morandino, pronto anche a lui come la Pavone a cantare *Viva la pappa col pomodoro*, è il perno di uno spettacolo mai volgare, vissuto tra sogno e realtà. E che spinto verso l'operina buffa, gode di un cast ben amalgamato di bravi professionisti, che la regia del bravo Bruno Fornasari fa muovere con una giusta punta di grottesco. Tutti, e non solo la brava Corinne Bonuglia che, nel ruolo di Virginia la sorella di Giannino, si trova impegnata anche in un solo di danza tutt'altro che di maniera, a schizzare felicemente le gustose e divertenti figurette di contorno, siano gli appartenenti alla famiglia Stoppani o gli altri personaggi tirati in ballo dalla palazzeschiana penna di Vamba. *Domenico Rigotti*

SE IL TEMPO FOSSE UN GAMBERO, di Iala Fiastri e Bernardino Zapponi. Regia di Pietro Garinei. Coreografie di Gino Landi. Scene di Uberto Bertacca. Costumi di Folco. Musiche di Armando Trovajoli. Con Max Giusti, Roberta Lanfranchi, Liana Orfei, Rosanna Ruffini, Roberto Ciufoli, Vincenzo Failla e 16 solisti. Prod. Garinei & Giovannini, ROMA.

Si può, e usiamo la similitudine strapandola proprio al titolo dello spettacolo, tornare indietro nel tempo come fa un gambero e riacciuffare un vecchio e fortunato successo? Fortunato, grazie anche alla straordinaria versatilità mimetico-trasformistica del protagonista, cioè Enrico Montesano. Andare indietro nel tempo anche per un big della scena come Pietro Garinei non è possibile, ma dar vita al *remake* della fortunatissima commedia musicale, questo sì è fattibile. E poco importa se la vicendola di *Se il tempo fosse un gambero*, zuppa di romanità come *Rugantino* e farcita di battute che suonano spesso come freddure, possa apparirci oggi meno originale fresca di vent'anni fa. Cioè le tragicomiche avventure di quel maldestro diavoleto che viene mandato sulla terra a indurre in tentazione la soave Adelina. Vecchietta centenaria o quasi l'Adelina che, il sulla terrazza della sua



casa, proprio la sera del suo compleanno sogna di poter tornare indietro, anche lei come il gambero, di tanti e tanti decenni. Quando, per eccesso di virtù, a suon di ceffoni aveva respinto le proffer-te di un ricco e smanioso principe polacco. Sogna e pensa l'Adelina che se potesse trovarsi di nuovo con i suoi vent'anni, e col senno di poi, beh, in quei frangenti... il proposito forse sarebbe altro. E diversa così la sua vita. E però non è detto che quel sogno non porti all'*happy end*. Un *happy end* che arriva dopo che Garinei ha distribuito tanta grazia e buon umore. E confezionato anche questa volta uno spettacolo, rimesso a nuovo con qualche battuta o fuori scena adattissimi all'oggi, che corre via fluidissimo, con ritmo incalzante tra le pimpanti coreografie di Gino Landi e le sempre catturanti musiche di Armando Trovajoli. E ancora il vistoso contributo scenografico di Uberto Bertacca. Con un cast forse meno robusto di quello originale. Tra i comprimari ci sono adesso la pur lodevole Liana Orfei, l'efficace Rosanna Ruffini, Roberto Ciufoli e Vincenzo Failla. Ma c'è, adeguata al ruolo di Adelina, una vezzosa Roberta Lanfranchi e soprattutto, bella sorpresa, un versatissimo Max Giusti che non ci fa rimpiangere Montesano. Qualche volta tende a esagerare nella mimica, ma il suo diavolaccio di serie C, che disegna un po' bamboccione e un po' sbruffone, non solo sfoggia una bella voce baritonale, ma sprizza una simpatia che subito conquista. *Domenico Rigotti*

TUTTI INSIEME APPASSIONATAMENTE, di Howard Lindsay e Russel Crouse. Musiche di Richard Rodgers. Liriche di Oscar Hammerstein. Traduzione di Michele Ranzullo. Adattamento e regia di Saverio Marconi. Scene di Lucia Goy. Costumi di Chiara Donato. Coreografie Fabrizio Angelini. Luci di Raffaele Perin. Con Michelle Hunziker, Luca Ward, Christine Grimaldi, Alberta Izzo, Giovanni Boni, Livio Salvi, Fabrizio Rizzolo, Stefania Pacifico, Paola Giacalone, Arianna Sala, Paolo Fabris, Laura Bagnato. Prod. Compagnia della Rancia, TOLENTINO (MC).

Purché sia musical. È il caso di dirlo. E purché esso nasca da un modello famoso. Nel caso leggesi *Tutti insieme appassionatamente*. Vive nella memoria il film con la deliziosa Julie Andrews. Incorniciato da treccine bionde, adesso



In alto, Antonello Angiolillo interprete di Joseph, di Webber e Rice, regia di Claudio Insegno e, in basso, Michelle Hunziker, protagonista di *Tutti insieme appassionatamente*, di Lindsay Crouse, regia di Saverio Marconi. Nella pag. seguente, nella foto piccola Al Pacino, interprete dell'ebreo Shylock nel *Mercante di Venezia*, regia di Michael Radford e, in basso, i protagonisti di *Closer*, regia di Mike Nichols: Julia Roberts, Jude Law, Natalie Portman e Clive Owen.

il volto è quello più casalingo della bionda e svizzera Michelle Hunziker. I suoi fan, che sono una legione, l'hanno accolta da reginetta anche se la prova per la simpatica Michelle è difficile, la voce non è gran che e diventare di colpo "prima donna" è ardua impresa se non si conoscono a fondo le regole del palcoscenico. Anni Sessanta. Il secondo conflitto mondiale è finito da un decennio ma è tutt'altro che dimenticato. E sui fotogrammi, ricavati da un precedente musical *made in Broadway*, si imprimeva la storiellina sentimentale e superficiale di una aspirante suocera, la Andrews appunto, provvisoriamente impegnata in quel di Salisburgo come istitutrice di una nidia di vispi pargoletti, figli di un ufficiale di marina vedovo, uomo di ferro e però ostile al nazismo. Maria, così si chiama la gentile ragazza, saprà conquistare la loro stima - oltre che l'amore del severo genitore - e nel momento in cui, come l'orco, la Germania si anetterà l'Austria, li aiuterà in un finale, che arriva fin troppo rapido, a scappare in Svizzera. Storia con dentro molta melassa, *Tutti insieme appassionatamente*, e il film da considerare anche piuttosto stucchevole, girato comunque fra belle vallate alpine e non mancante di buoni numeri musicali dovuti alla coppia Richard Rodgers e Oscar Hammerstein. In testa *Edelweiss*, la tenera canzoncina finale con cui i membri della famiglia Trapp tutti insieme appassionatamente, anche papà (che è

Luca Ward, galloni da doppiatore e anche lui volto televisivo, cose peraltro che non lo aiutano molto), coprono la fuga collettiva e insieme prendono commiato dal pubblico. Numeri ancora godibili anche se lo spettacolo, che Saverio Marconi firma con mano svelta, avvicinandolo un tantino all'operetta di stampo viennese, non esce dalla maniera. Fluido certo, garbato, ma bisognoso di qualche lampo ironico e di trovare dialoghi meno sempliciotti di quel che sono. Anche perché la vicendola appare abbastanza fuori tempo e innocua come un romanzo di Elisabetta Werner. Una serie di bozzettistici quadretti dove i momenti più simpatici alla fine e nonostante, si è detto, la simpatia della Hunziker, risultano quelli in cui la parte del leone la fanno i sette pargoletti, allegramente impegnati ora a correre in bicicletta ora a prodursi in concorsi canori insieme al babbo e alla futura nuova mamma. Musical è bello sì (e redditizio), ma attenti alle scelte. *Domenico Rigotti*

JOSEPH E LA STRABILIANTE TUNICA DEI SOGNI IN TECHNICOLOR, di Andrew Lloyd Webber e Tim Rice. Traduzione di Simone Giusti, Mara Mazzei, Franco Travaglio. Regia di Claudio Insegno. Coreografie di Fabrizio Angelini. Scene di Francesco Scandale. Costumi di Alessia Marianetti. Luci di Beppe Lena. Con Antonello Angiolillo, Rossana Casale e con venti solisti. Prod. Musical RockOpera Company, LUCCA.

La vicenda biblica di Giuseppe, venduto dai suoi fratelli come schiavo agli egiziani, diventato poi consigliere del faraone per la sua capacità di interpretare i sogni, salvatore dell'Egitto dalla carestia, è il primo musical scritto dalla coppia Webber-Rice e ora ha anche una versione italiana diretta da Claudio Insegno. Eliminate tutte le scene drammatiche, una giovane compagnia, con grande energia, caratterizza originalmente i principali personaggi: Joseph è un hippy, la moglie del faraone una dark lady, il faraone balla e canta a tempo di rock, imitando Elvis, i fratelli di Joseph, accostati bene fisicamente per dare varietà (uno alto, uno basso, una

magro, uno grasso), spaziano dal tango agli sketch comici. Divertente e non disperato è anche il padre Jacob, creato da Adolfo Pezzini. La regia tende, infatti, a rendere comica e fiabesca la storia biblica, pur conservando momenti emozionanti. Così i fratelli di Joseph, ridotti in miseria a Cana, scherzano sulla loro difficile situazione attraverso una brillante canzone. Vivaci e rutilanti le coreografie di Angelini contribuiscono a rendere bizzarra la vicenda e a caratterizzare i comportamenti dei personaggi in maniera antitradizionale, così come gli sgargianti costumi ispirati all'antichità ma reinterprete in chiave moderna da Alessia Marianetti. Spettacolare la tunica - donata a Giuseppe dal padre e che suscita l'invidia dei fratelli - che, atta a simboleggiare la capacità di interpretare i sogni, si apre a ventaglio in mille colori. Rossana Casale interpreta una maestra narratrice e spiega ai venti bambini presenti in scena la storia biblica, partecipando anche, tramite canzoni e danze, allo svolgimento della vicenda principale. Antonello Angiolillo si conferma abile ballerino sia nelle coreografie di gruppo, sia negli assoli, e rivela una voce potente e sicura spaziando dalle canzoni ironiche a toni di sconforto quando viene incarcerato ingiustamente. Contribuiscono all'efficacia dello spettacolo le musiche eseguite dal vivo da otto elementi sotto la direzione di Simone Giusti. *Albarosa Camaldo*



HEDWIG AND THE ANGRY INCH, di Stephen Trask e John Cameron Mitchell. Regia di John Linch. Coreografie di Leanne Edwards. Con Matthew Tapscott e Mel Farmery. Prod. Alessio Rombolotti e Rose Tinted Production, ROMA.

Tirava aria di Mexico all'Ariberto di Milano: il cinema Mexico di via Savona, a Milano, è una sala di quelle che si definivano d'essai dove da anni si replica periodicamente con successo il rituale di *Rocky Horror Picture Show*, film+horror show in platea. La stessa eccitazione complice pervadeva il pubblico del teatro diretto da Roberto Brivio alle repliche di questo successo londinese di provenienza *off B'way*, opportunamente importato. E forse destinato, nel tempo, a diventare un *cult*. In questa versione milanese, con musiche dal vivo un po' in stile Torchiera o Leonka, la storia di Hedwig è quella di un trans proveniente dalla Ddr in preda a rock-trance e transfert per l'Occidente. La vicenda di un rinnegato Das Kapital sulla via della Damasco del Capitalismo Avanzato non è essenziale. Del resto, la mamma di Marx diceva a Karl: perché, invece di scrivere *Il Capitale*, non ne hai accumulato uno? Forte, intanto, l'energia di questi *young angry men* che ricordano con rabbia, ma son solo canzonette. *Fabrizio Caleffi*

cinema  teatro

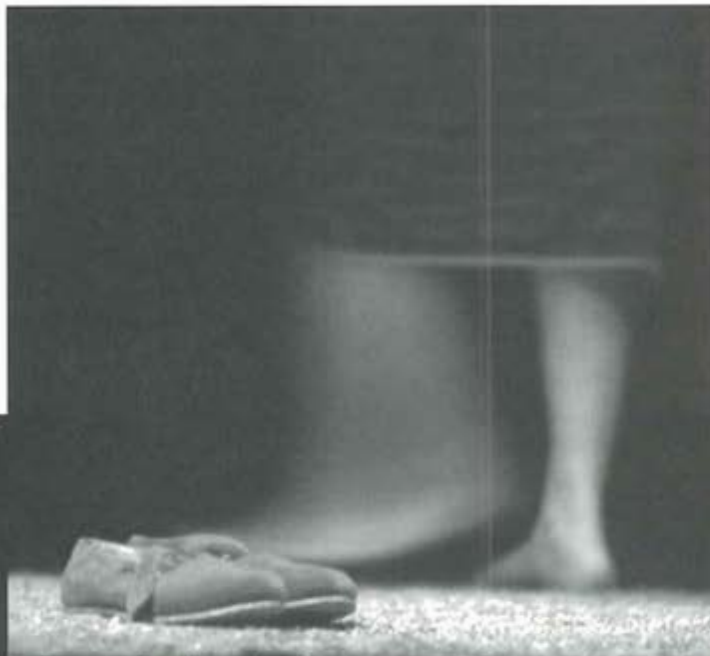
Closer e *Il mercante di Venezia* quando il teatro si fa film

Il cinema nacque come timido fratello minore del teatro, apparentemente incapace di affrancarsi da quell'autoritario primogenito. Ma, con il trascorrere degli anni, il cinema si è trasformato piuttosto in un "fratellastro", indipendente e capace esso stesso di influenzare tematiche, linguaggi e protagonisti del palcoscenico. Oggi la relazione fra le due arti sorelle è divenuta ben più complessa e sfumata: l'apparente assoluto predominio del cinema nasconde scambi continui e reciproci, fruttuosi e costruttivamente dialettici. Inauguriamo questa nuova rubrica parlando di due film che testimoniano di due opposti esiti di questo confronto. Si tratta in entrambi i casi dell'adattamento cinematografico di un dramma teatrale: la commedia di un autore londinese contemporaneo, Patrick Marber, e un'opera del più grande drammaturgo di tutti i tempi. Nel primo caso parliamo di *Closer*, brillante e amaro ritratto dei rapporti di coppia all'epoca delle *chat lines* e della libertà sessuale, dell'immaturità maschile e dell'incerto post-femminismo. La regia di Mike Nichols sceglie il minimalismo e l'*understatement*, lasciando che la sceneggiatura - scritta dallo stesso Marber - brilli in tutta la sua arguzia. Nel film, paradossalmente, dominano le parole - affilate e spietate, ironiche e passionali - e le immagini non ne sono che l'annebbiato correlativo oggettivo. La struttura stessa del film

conserva il ritmo della commedia, con il susseguirsi di sequenze che corrispondono ad altrettante scene sul palcoscenico. Nessuna ricerca di effetti speciali nella fotografia, che diviene anch'essa ubbidiente ancella del dialogo, che giunge allo spettatore limpido e tagliente nella sua scientifica dissezione dei sentimenti degli uomini e delle donne dei nostri tempi. Tutto ciò risulta magnificamente cinematografico: immagine e recitazione degli attori si accordano al ritmo e al tono delle battute, contribuendo a creare un film che sa flettere al proprio linguaggio quello teatrale senza, tuttavia, che uno dei due venga snaturato. Ben diversa, invece, la soluzione scelta da Michael Radford, regista de *The Merchant of Venice*. Una pellicola impeccabile dal punto di vista filologico - e forse qualche taglio del testo sarebbe stato persino auspicabile - e nonostante ciò supinamente servile nei confronti delle necessità di spettacolarità visiva proprie al cinema. Soltanto la recitazione di Al Pacino, uno Shylock adeguatamente indignato e meschino, sofferente e dolente, dona interesse a un film che, non volendo rinunciare né alla legittimazione di un testo tanto noto e ammirato, né alla capacità di attrazione di imponenti e ridondanti scene di massa ovvero di semplicistici scioglimenti delle ambiguità shakespeariane (la presunta relazione omosessuale fra Antonio e Bassanio data per scontata), si rivela desolatamente poco interessante. *Laura Bevione*

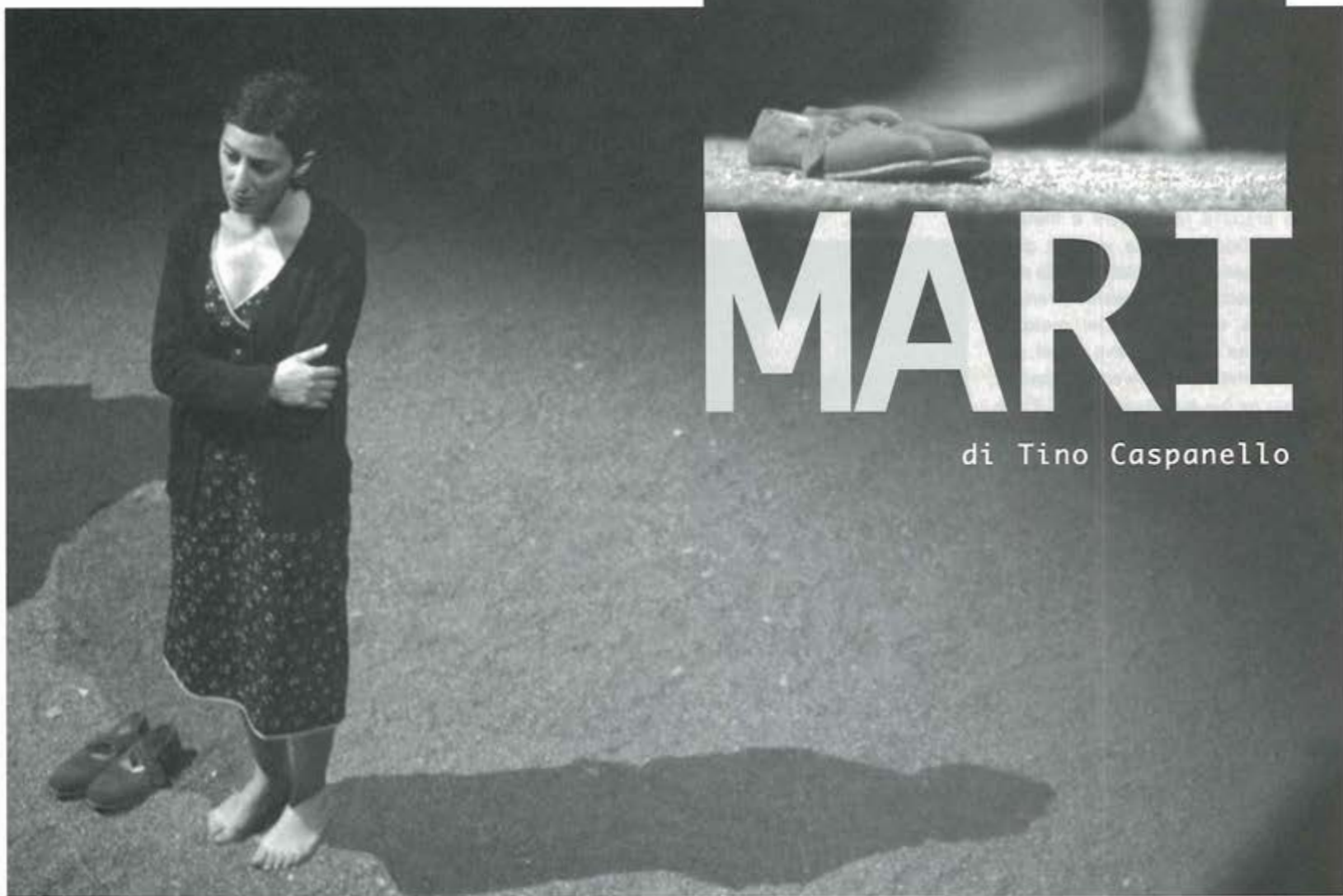


A coloro che amano senza parole.



MARI

di Tino Caspanello



Premio Riccione per il teatro 2003
Premio speciale della Giuria "Bignami-Quondamatteo"

Battigia di notte. Un uomo è seduto su una cassetta di legno, là dove muore l'onda. In piedi, poco più indietro, una donna. Di tanto in tanto il lievissimo rumore del mare. Luce di un lume.

La donna - Ma chi fai cu ssi mani 'nta l'acqua?
L'uomo - Chi vvoi?
La donna - Chi fai chi mani 'nta l'acqua?
L'uomo - Cca cumparisti? Chi fazzu... nenti. Chi vvoi?
La donna - Leviti ssi man'i 'ntall'acqua!
L'uomo - Ma chi vvoi?
La donna - Nenti vogghiu. Ti stai bagnannu tutt'a cammicia.
L'uomo - Picchi vinisti?
La donna - Mi truvava a passari...
L'uomo - E chi vvoi?
La donna - Nenti ti dicu, uora mi nni vaiu, ma tu non ti bbagnari.
L'uomo - Non mi bbagnu, no.
La donna - Avanti, mi nni vaiu...
L'uomo - E vvattinni, va', chi scurau.

La donna - Nenti?
L'uomo - No, nenti ancora.
La donna - Mi nni vaiu allura...
L'uomo - Sì, vattinni' tu, iò ancora non vegnu.
La donna - C'ha' ffari?
L'uomo - Nenti ha' ffari, mi staiu n'altu mmostru ccà, a botta 'o mari.
La donna - Ma c'ha' ffari?
L'uomo - E nenti! C'ha' ffari? Nenti.
La donna - Chi fazzu, ti spettu?
L'uomo - No, vattinni.
La donna - E ppi mmanciarci, ti spettu?
L'uomo - No, mancia. A mmia non ci pinzari.
La donna - Avia fattu u pisci cu ddu pumadoru a 'nzalata, l'u lassu?
L'uomo - No, non n' haiu fami. Mancittillu tu u pisci.
La donna - Allura iò 'nchianu.
L'uomo - 'Nchiana.
La donna - Stai assai ancora?
L'uomo - No, non staiu assai...
La donna - Ti spettu 'nto lettu?
L'uomo - No.
La donna - E chi fazzu... mi trummentu... poi arri-
 vi tu e mi ruspigghi...
L'uomo - No, non ti ruspigghiu, alleggiu fazzu.
La donna - Va beni, va', allura iò vaiu.
L'uomo - Vai, va'.

La donna - Sì' ssicuro chi non nni voi pisci?
L'uomo - Sì.
La donna - Mancu i pumadoru?
L'uomo - Ti dissi chi non n'haiu fami!
La donna - Iò t'u lassu... ammenu i pumadoru...
L'uomo - Non mi lassari nenti, non nni vogghiu.
 Quanti voti ti ll'ha' ddiri!
La donna - Ddu coccia d'alivi?
L'uomo - Bbonu va'! Non vogghiu manciari stasi-
 ra!
La donna - E picchi?
L'uomo - Così... non vogghiu manciari.
La donna - Don Ciccinu m'u vinniu u pisci, dissi
 chi friscu era... ddu fedd'i piscispada...

L'uomo - Oh, ma n'o voi capiri! Non nni vogghiu,
 non nni vogghiu! (Pausa) Quantu t'u passò?
La donna - Nenti.
L'uomo - Comu, nenti?
La donna - Nenti, non vosi nenti, non m'u fici
 pagari.
L'uomo - E picchi?
La donna - Dici chi era l'ultimu mmostru.
L'uomo - E tu cci ll'avivi a pagari o stissu!
La donna - Cc'ù dissi iò, ma non nni vosi sordi.
L'uomo - Uora pigghi ddu uova e cci porti a sso
 muggieri.
La donna - Ddu uova? E unni i pigghiu?
L'uomo - I ccatti. Chi sordi c'avivi a pagari u pisci
 ccatti l'ova.
La donna - Ah, va beni, va'. Allura vaiu...
L'uomo - E vai, va'.

La donna - A gghiavi l'hai?
L'uomo - Sì.
La donna - Talia.
L'uomo - Cca ll'haiu, 'nta sacchetta.
La donna - Sì' ssicuru?
L'uomo - Sì.
La donna - E talia.
L'uomo - Ccà è, a vidi?
La donna - Fammì vidiri?
L'uomo - Teni.
La donna - U vidi? Chista non è a gghiavi d'a
 casa.
L'uomo - No? E d'unn'è?
La donna - E chi nni sacciu!
L'uomo - Aspetta, ll'avia 'nta ll'altu sacchetta.
 Chista è.
La donna - Videmu. Sì, chissa ddocu è. U vidi, fici
 bbonu chi t'u ddumannai, picchi poi tu rivavi di
 notti e mmi ruspigghiavi iastimannu.
L'uomo - Bonu, bonu, non ti ruspigghiava, e
 mancu iastimava! E ppoi ll'avia a gghiavi... chi bbi-

sogno c'era di iastimari? Ha' iastimatu mai iò?
La donna - E chi nni sacciu! (Pausa) Ma chi hai,
 picchi non ti nni voi veniri p'a casa?
L'uomo - Non haiu nenti, vogghiu stari n'altu
 mmostru ccà.
La donna - Va beni, comu voi tu. Allura iò mi nni
 vaiu, nni videmu cchiù tardu.
L'uomo - Non mi spittari, cucchiti.
La donna - Non ti spettu. Mi cuccu.
L'uomo - Sì.
La donna - Va bbonu. Ciaù.
L'uomo - Ciaù.

La donna - E si tti veni fami?
L'uomo - No, non mi nni veni fami!
La donna - Non è chi ti pigghia u sonnu, ddocu, e
 ti trummenti? Cu st'umidità...
L'uomo - Non mi nni pigghia sonnu, non ti preo-
 cuppari.
La donna - L'altu sira ti trummintasti a bott'ò
 mari.
L'uomo - E tu chi nni sai?
La donna - Menu mali chi passava don Ciccinu...
 iddu m'u dissi.
L'uomo - Don Ciccinu non si fa mai i fatti soi.
La donna - Mi dissi c'avia sintutu un rumuru... eri
 tu chi runfavi.
L'uomo - Bonu, bonu...
La donna - Oh, ma u sai chi avi na picca chi runfi?
 M'ha' ruspigghiati di notti e t'ha' sintutu, u sai?
L'uomo - Sa' chiddu chi senti!
La donna - No, no, tu sì'.
L'uomo - E allura tocchimi, così mmi ggiru pi
 nn'altu latu.
La donna - Sì, uora, ti toccu, poi t'incazzi...
L'uomo - Non m'incazzu, no. Mmi ggiru pi nn'au-
 tru latu e ddormu.
La donna - E non runfi chiù?
L'uomo - No.
La donna - E si runfi pur'ill'altu latu?
L'uomo - Non runfu. E si runfu mi tocchi n'altu
 vota.
La donna - Sì, e così non dormu cchiù... tuccan-
 nu cca e dda...
L'uomo - Avanti, ora vattinni, 'a mancia.
La donna - E sì, va, tardu si fici.

La donna - C'ura sunnu?
L'uomo - N'o sacciu.
La donna - Comu, n'o sai? U vidi, sì' senza rilog-
 giu! E a chi ura voi riturnari a casa, si non sai
 c'ura sunnu?
L'uomo - Quannu mi pari a mmia riturnu. E poi di
 cca si senti u rriloggju d'a chiesa.
La donna - C'è scirocco, e quannu c'è scirocco u
 rriloggju d'a chiesa non si senti.
L'uomo - E tu chi nni sai? C'ha' statu cca, a bott'ò
 mari, quannu c'è scirocco?
La donna - C'ha' statu, c'ha' statu.
L'uomo - E quannu?
La donna - Na vota.
L'uomo - E c'era sciroccu?
La donna - Sì.
L'uomo - Non ci cridu.
La donna - E picchi t'avirissi a 'mbruggiari?

Glossario minimo

alivi: olive.
 alleggiu: piano.
 annari: andarsene.
 botta: riva.
 ccattari: comprare.
 cuccarsi: coricarsi.
 cumpariri: arrivare.
 ddocu: lì.
 ffruntarsi: vergognarsi.
 gghintra: a casa.
 iastimari: bestemmiare.
 mmonstru: un altro po'.
 na picca: un po'.
 'nchianari: salire.
 pacci: pazzi.
 passari: costare.
 ruspigghiari: svegliare.
 scantarsi: avere paura.
 scurari: farsi buio.
 'ssiddiata: infastidita.
 suggiri: alzarsi.
 taliari: guardare.
 trummintari: addormentarsi.

L'uomo - Chi nni sacciu.

La donna - Na vota ci stesi, era schetta ancora. Aviumu scinnutu a mmari cu me mamma, facia un cauddu intra! Nni misumu a taliari u celu...quanti stiddi chi c'erunu! E ccu ll'avia vistu tutti ddi stiddi! A un certu puntu me mamma dissi «C'ura sunnu?». «Boh!» ci dissi iò e idda mi dissi «Aspetta, ora sona u riloggiu». Ma quali! Spittammu, spittammu, ma u riloggiu non sunau.

L'uomo - N'o sintistu vuiatri.

La donna - E certu, c'era scirocco!

L'uomo - Cu sapi quantu parravu... quannu ttacca to matri...

La donna - No, t'u giuru, muti erumu, si sintia sulu u mari.

L'uomo - Va beni, ma iò u sentu u riloggiu, e poi, u vidi?, u mari stasira mancu si mmovi.

La donna - Matri bedda ch'è bellu! U sai, però, a mmia u mari, di notti, mmi fa scantari.

L'uomo - E picchi?

La donna - E cchi nni sacciu! N'o vidu, forsi picchi n'o vidu. Non sacciu unni ccumincia.

L'uomo - Cca, talia, u vidi?

La donna - No.

L'uomo - Damm'a manu.

La donna - Chi voi fari?

L'uomo - T'u vogghiu fari tucdari.

La donna - No, chi voi fari?

L'uomo - Tu dammi a manu.

La donna - Mmi bagnu!

L'uomo - E bbounu, poi t'a stui a manu.

Le loro mani nell'acqua.

L'uomo - U senti?

La donna - Sì.

L'uomo - Mmi a manu 'nta ll'acqua.

La donna - Comu?

L'uomo - Così.

La donna - Matri bedda! U sai chi non ll'avia mai tucatu u mari di notti! L'acqua non è fridda.

L'uomo - No, ti poi fari puru u bagnu si vvoi.

La donna - Ma chi dici? Uora, u bagnu di notti! Iò appena appena m'u fazzu di iornu! Va bonu va', ora mi nni vaiu.

L'uomo - Ciau.

La donna - Ciau.

La donna - Ma tu nenti hai mi ti metti supr'e spad-di?

L'uomo - E chi mm'ha' mmettiri?

La donna - Chi nni sacciu, na giacca, un maglionni...

L'uomo - Ma non ni fa friddu!

La donna - Ma si hai a manu congelata! U sintia prima, quannu mmi facisti tucdari u mari.

L'uomo - Non ci fa nenti.

La donna - Sì, nenti cci fa, i mani friddi! Poi dici chi tti dolunu!

L'uomo - Non mi dolunu i mani.

La donna - L'otra notti ti lamentasti.

L'uomo - 'Nto sonnu!

La donna - No, no, non durmivi, ti sintia. Io facia affinta chi durmia, ma ti sintia. Ti stricavi i mani e ti lamentavi. Puru i pedi ti stricasti. Avivi puru i pedi friddi.

L'uomo - Non m'u ricordu.

La donna - Quannu fu... a simana passata, versu

Autopresentazione

DUETTO D'AMORE

in notturno marino

Un uomo e una donna, il mare; una lingua, quella siciliana, che non permette di esprimere tutte le profondità di un sentire, una lingua fatta di necessità quotidiane, che possiede solo il presente, dilatato nel testo sulla linea che separa mare e terra, su questo limite mutevole che attrae l'uno e respinge l'altra. *Mari* è quasi una partitura musicale nella struttura e nel suono delle parole accompagnate dal lento ritmo di un calmo mare notturno. Quante volte in riva al mare abbiamo parlato di Dio e del mondo, o del nostro pane quotidiano. E accade che l'uomo e la donna si parlano, non lo fanno quasi mai, e si sorprendono del loro parlare e anche del loro cantare insieme a quelle materie che solo se le conosci bene ti aiutano ad amare, anche senza la necessità di dirlo. È proprio per scoprire di quale materia siamo fatti che l'uomo invita la compagna a toccare il mare, quell'acqua scura che fa orrore e affascina e che ha permesso loro di parlarsi. E quando la donna, arrivata là apparentemente per caso, comincia ad avvicinarsi all'uomo che ama e che se ne sta solo a pensare sulla spiaggia, ecco che i due sciolgono finalmente i nodi che nessuna lingua potrà mai sciogliere, in parole che nessun suono potrà mai restituirci. *Mari* è un punto d'arrivo, l'approdo. Il viaggio era iniziato nel 1997 con *Eclissi* e, successivamente, con *Il colore rosso del mare*. Sulla riva, infine, l'incontro con gli elementi della vita e con la lingua madre, il dialetto, che, senza parole, può comunicare in profondità, dando spazio ai silenzi, alle attese, agli sguardi, permettendoci di ritrovare, in un rinnovato dialogo con l'universo, il senso poetico del nostro vivere. *Tino Caspanello*

i tri di notti.

L'uomo - Ma tu chi ffai, non dormi?

La donna - Ti spittai tutta a notti.

L'uomo - E non durmivi?

La donna - No.

L'uomo - E picchi?

La donna - Faccia affinta.

L'uomo - Tu non ha' ffari affinta. Si dormi dormi, si non dormi mi ll'ha' ddiri.

La donna - Sì, va be', tu arrivasti stancu...

L'uomo - Stancu di chi?

La donna - E cchi nni sacciu.

L'uomo - Mi ll'ha' ddiri quannu non dormi.

La donna - Va beni. (*Pausa*) Teni, pigghiti stu fazzulettu.

L'uomo - C'ha' fari?

La donna - T'u metti 'o coddu.

L'uomo - Ma non nni sentu friddu.

La donna - E tu pigghittillu o stissu. Teni.

L'uomo - No, tenittillu tu.

La donna - Iò non haiu bisogno, arrivu subbutu a casa. Si tu ha' stari ancora cca.... Pigghittillu.

L'uomo - Dammi ddocu, va'.

La donna - U vidi?

L'uomo - Chi?

La donna - T'u pigghiaisti.

L'uomo - E tu n'a finisci cchiù...

La donna - Voi chi mmi nni vaiu?

L'uomo - Iò nenti dissi.

La donna - Ma u fazzulettu t'u pigghiaisti... così mi nni vaiu?

L'uomo - No, m'u pigghiai mi mm'u ttaccu o' coddu.

La donna - T'u ttaccu io?

L'uomo - Mm'u ttaccu iò, chiù tardu.

La donna - Allora! T'u ttacchi quannu u coddu si rifriddau, veru? Ttacchittillu uora. T'u ttaccu iò.

L'uomo - E ttacchimmillu! N'o ttaccari fittu.

La donna - No. Com'è così?

L'uomo - Bbonu.

La donna - Avanti va', mi nni vaiu.

La donna - A voi sapiri na cosa?

L'uomo - Chi?

La donna - Mmi pari acussi stranu...

L'uomo - Chi?

La donna - Nenti... quannu si' gghintra non parri mai...

L'uomo - Parri sempre tu!

La donna - Ma cca stai parrannu.
L'uomo - Tu mi fai parrari...
La donna - Iò?
L'uomo - lavi ddu uri chi parrì! Ti nn'ha' 'nnari e ti metti a parrari...
La donna - Picchi, non voi?
L'uomo - Io? No!
La donna - Non voi chi parru?
L'uomo - Poi parrari, poi parrari.
La donna - E puru tu.
L'uomo - Iò parru.
La donna - E quannu?
L'uomo - Uora, staiu parrannu. Tu u dicisti.
La donna - Picchi iò ti fazzu parrari! E si mmi nni vaiu iò cu ccu parri?
L'uomo - E cu ccu ha' parrari, sulu, com'e pacci?
La donna - Picchi sulu i pacci parrunu sulì?
L'uomo - Sì.
La donna - Non è veru. Quanti voti parru sula iò!
L'uomo - Parri sula?
La donna - Uh!
L'uomo - E chi ti dici?
La donna - Nenti, parru, mi dicu chiddu c'ha' ffari, mi cuntu ddu cosi, cantu...
L'uomo - Canti?
La donna - Sì, cantu.
L'uomo - Iò non t'ha sintutu mai cantari.
La donna - E tu cu sapi a cchi penzi! Quanti voti ha cantatu! Tu non senti.
L'uomo - E tu fatti sentiri quannu canti.
La donna - Mi ffruntu.
L'uomo - Di cui?
La donna - Di tia.
L'uomo - Di mia?
La donna - Sì, mmi ffrunt'ì tia.
L'uomo - E cchi c'è di ffruntari?
La donna - E cchi nni sacciu, mmi ffruntu. Cantu leggiu leggiu. (Pausa) 'Nchianu uora va'.
L'uomo - E chi ffai, non canti?
La donna - Unni, cca?
L'uomo - E unni voi cantari, a casa? Così non ti sentu?
La donna - Uora, mi mettu a cantari cca! E ssi mmi sentunu?
L'uomo - Cu t'av' a sentiri?
La donna - Chi nni sacciu...
L'uomo - Nuddu c'è. Cci semu sulu iò e tia.
La donna - No, no, non mi fari cantari, famm'anari.
L'uomo - E vattinni.

Dietro in disparte, dopo un lungo silenzio di sguardi, la donna canta sottovoce.

La donna - Ti piaciù?
L'uomo - Ancora cca sì', non ti nn'aviv'annari?
La donna - E nenti, tu dicisti 'dda maniera...
L'uomo - Chi dissì?
La donna - Mi ddumannasti si cantava...
L'uomo - Ma iò non ti vulia fari cantari pi fforza.
La donna - U sacciu.
L'uomo - T'ha fattu mai fari ocche cosa pi fforza?
La donna - No.
L'uomo - E allura?
La donna - Nenti. Cantai. Tu non m'avivi mai sintutu... Ti piaciù? (Pausa) Ah, ti piaciù?
L'uomo - Sì.

La donna - Ti nni cantu n'atra?
L'uomo - Sì, ora nni mittemu a fari u concertu tutt'a notti!
La donna - Quali concertu! Iò sulu pi ttia cantu.
L'uomo - Puru quannu non ti sentu?
La donna - Sì, sulu pi ttia cantu. Sì' tu chi non senti.
L'uomo - Iò sentu, sentu, fazzu affinta chi non sentu.
La donna - Comu iò, chi fazzu affinta cchi dormu?
L'uomo - Forsi.
La donna - N'atra vota cantu cchiù forti.
L'uomo - Ti vogghiu sentiri.

L'uomo - Ti nni vai?
La donna - Sì, pari chi ti stonu a testa...
L'uomo - No, non m'a stoni a testa.
La donna - E tu sì' ddocu...
L'uomo - E allura?
La donna - E iò chi fazzu?
L'uomo - Picchi, iò chi staiu facennu?
La donna - Chi nni sacciu!(Pausa) Quanti pisci ha' pigghiatu?
L'uomo - Non n'ha' pigghiatu pisci.
La donna - Mancu unu?
L'uomo - No. Non n'avi pisci stasira.
La donna - Chi voli diri?
L'uomo - Non n'ha' pigghiatu.
La donna - E allura 'nchianittinni, no?
L'uomo - No. Ha' stari cca n'atra 'nticchia.
La donna - Ha' stari ddocu? Ma cu tu urdinau, u medicu?
L'uomo - Non m'u urdinau nuddu. Iò vogghiu stari cca.
La donna - Puru dumani sira?
L'uomo - E ccu cci pensa a dumani sira. Ora è ora, dumani penza Ddiu.
La donna - Ma dumani sira iò non ci scinnu.
L'uomo - Ma a ttia cu t'u dissì c'avivi a scinniri?
La donna - Nuddu, pinzai chi magari vulivi compagnia...
L'uomo - E invece vulia stari sulu.
La donna - Ma ti piaciù quannu cantai? (Pausa) Ah, ti piaciù?

L'uomo - Sì, sì, ma era megghiu si non cantavi.
La donna - Picchi?
L'uomo - Picchi si cc'erunu ddu pisci uora si nni scapparù puru chiddi... sinteru a ttia...
La donna - Sì, i pisci a mmia sentunu!
L'uomo - Picchi, non ci cridi? Si ffai rrumuru i pisci scappunu.
La donna - Ma iò non nni fici rrumuru, iò cantai sulamenti.
L'uomo - E i pisci tutti i così sentunu.
La donna - Allura mi nni vaiu va', prima chi scappunu tutti.
L'uomo - E sì, va'.

La donna - U sai chi ti vulia ddumannari?
L'uomo - Chi mmi vulivi ddumannari?

L'uomo - Ma è veru chi quannu c'è a luna china i pisci 'nchianunu tutti a ggalla?
L'uomo - Sì.
La donna - E picchi?
L'uomo - Boh, chi nni sacciu iò.
La donna - Comu n'o sai! Stai da matina fin'a sira ittatu supra a rina e non sai picchi i pisci 'nchianunu a galla quannu c'è a luna china?
L'uomo - Iò sacciu sulu chi 'nchianunu, ma n'o sacciu picchi.
La donna - E non ci ll'ha ddumannatu mai a nuddu?
L'uomo - Uora mi mettu a ddumannari picchi i pisci 'nchianunu a ggalla!
La donna - E chi cc'è di mali? Si unu na cosa n'a sapi...
L'uomo - Iddi 'nchianunu e basta. Si non 'nchianunu, pisci non si nni mancia.
La donna - E stasira 'nchianunu?
L'uomo - Stasira non c'è luna china.
La donna - Ah, veru è! Non c'è a luna stasira. (Pausa) C'è nu scuru!
L'uomo - (Pausa) Non è chi ti scanti a 'nchianari sula a casa?
La donna - Iò? E quannu mai!
L'uomo - Mmi paria...
La donna - A strada a vidu.
L'uomo - U sacciu c'a vidi a strada, non è ppi cchissu.
La donna - E allura?
L'uomo - Pinzava chi ti scantavi.
La donna - Non m'ha scantatu mai, iò, mancu quannu sugnu sula.
L'uomo - Ma a notti non dormi.
La donna - Picchi spettu a ttia, non picchi mmi scantu. Ormai mi bbituai.
L'uomo - Allura ocche vota ti scantasti? (Pausa) Ah? Ti scantasti ocche vota?
La donna - I primi tempi, poi mi bbituai.
L'uomo - E u putivi diri, babba!
La donna - E chi t'avia diri, chi mmi scantava? No, mi mittia a cantari, mi suggia du lettu, facia ocche ccosa e poi mi passava.
L'uomo - Mi ll'aviv'a diri.

MARI
 di Tino Caspanello
 Premio Riccione per il teatro 2003
 (Premio speciale della Giuria
 "Bignami-Quondamatteo")

La motivazione della Giuria:

«Delizioso duetto musicale in dialetto messinese, dedicato dall'autore a coloro che amano senza parole, mentre vede prolungarsi un ripetuto breve addio, sulle rive del mare, tra un marito ansioso di restare solo a pescare e la moglie che continua a rinviare il rientro in cucina, riat-taccando il discorso. Anche qui vibra una voce spasmodicamente interessata al linguaggio, che tende la rete invisibile di un sortilegio amoroso a imprigionare coi ritmi della sua partitura il movimento, legando le due figurine struggenti nel notturno marino». ■



SCHEDA D'AUTORE

TINO CASPANELLO è nato a Pagliara (Me) nel 1960; ha preso la maturità scientifica e, nel 1983, si è diplomato in Scenografia presso l'Accademia di Belle Arti "Pietro Vannucci" di Perugia, dove ha successivamente seguito un corso sulla regia teatrale a cura del Centro di Documentazione dello Spettacolo. Dopo avere lavorato come scenografo con diverse compagnie teatrali (tra i tanti allestimenti: *La giara* di Luigi Pirandello, Astec, Stabile dei giovani, Messina, 1986; *Anfitrione* da Plauto, Accademia Sarabanda, Messina, 1986; *M* di Woody Allen, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Messina, 1989; *Miles Gloriosus* di Plauto, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Messina, 1990; *Alqantara*, Coro Popolare Siciliano, Santa Teresa di Riva (Me), 1996; *Il sogno di un uomo ridicolo* di Dostoevskij, Gruppo Iarba, Catania, 2001), nel 1993 ha dato vita all'Associazione Culturale Solaris-Compagnia Teatrale Pubblico Incanto, che ha sede nel Teatro La lanterna rossa di Pagliara. Con questa compagnia ha diretto numerosi spettacoli e ha allestito, come autore, regista e scenografo, *Andante con brio, quasi una fuga* (1993), *Passio Domini e Di notte gli angeli* (1996), *Kiss* (2000) e *Mari* (2003). Al Teatro La lanterna rossa cura la direzione artistica della rassegna "Microcosmi" (1999-2000) e "Microcosmi 2" (2004-2005). Ha vinto il Premio testo novità a Taormina con *Kiss* nel 2001 e, nel 2003, è stato finalista al Premio "Don Chisciotte" a Siena con *Exibihitio* e ha vinto il Premio speciale della Giuria al Premio Riccione per il teatro con *Mari*. Attualmente, oltre all'attività di scenografo, attore, regista e autore, insegna Storia dell'Arte in un liceo psico-pedagogico e cura laboratori teatrali in diversi istituti scolastici della provincia di Messina.

La donna - E tu chi facivi?

L'uomo - Nenti, ritornava cchiù prestu.

La donna - Ah, si iò t'u ddumannava tu ritornavi cchiù prestu?

L'uomo - Si mmi dicivi chi ti scantavi...

La donna - Ora non mi scantu cchiù.

L'uomo - A ttia non ti piaci ristarì sula, veru?

La donna - Tu si' cca, ha' ppigghiarì i pisci...

L'uomo - E a ttia non ti piaci.

La donna - Chi pigghi i pisci?

L'uomo - No, chi resti sula.

La donna - Stasira scinnia...

L'uomo - Picchi ti scantavi?

La donna - No, pinzai chi magari... tu vulivi cumpagnia...

L'uomo - Non nni vullia cumpagnia... Pi cchissu scinnisti?

La donna - Sì. E picchi avia a scinniri annunca? Tu... sulu... nta rrina... tutti l'autri si nn'aviunu nchianatu...

L'uomo - A mmia mmi piaci stari cca, sulu, quantu l'autri si nni vannu.

La donna - E chi fai?

L'uomo - Mi piaci.

La donna - Ma chi fai?

L'uomo - Nenti.

La donna - Penzi?

L'uomo - Puru.

La donna - E chi penzi?

L'uomo - E chi nni sacciu!

La donna - Non sai a cchi penzi?

L'uomo - Non è chi n'o sacciu... non m'u ricordu...

La donna - Oh, ma chi testa chi hai! Penzi, penzi e non ti ricordi a chi penzi!

L'uomo - Penzu... o mari... e pisci... o scuru...

La donna - E ti scanti?

L'uomo - Io?

La donna - Picchi, non ti poi scantari puru tu?

L'uomo - Sì, mi pozzu scantari, ma non mi scantu. E di chi m'avirissi a scantari?

La donna - N'o sacciu di chi ti poi scantari.

L'uomo - Non mi scantu, no... penzu...

La donna - Ancora?

L'uomo - N'a finisciu mai.

La donna - Pi cchissu non veni a casa! Penzi, penzi e ti scordi c'a casa ci sugnu iò.

L'uomo - No, non m'u scordu, puru a chissu penzu.

La donna - A chi?

L'uomo - C'ha veniri a casa.

La donna - E poi a chi penzi?

L'uomo - Nenti, a chiddu chi ti dissi.

La donna - Menu mali, va'.

L'uomo - Chi?

La donna - No, uora mi sentu cchiù tranquilla, sacciu chi tu u pensi chi hai na casa.

L'uomo - Certu.

La donna - Allora mi nni pozzu annari? Chi dici?

L'uomo - Sì, ti nni poi annari. Nni videmu cchiu tardu, si non dormi.

La donna - Sì.

La donna - E a mmia cci penzi?

L'uomo - Ma comu, non ti nn'aviv'annari?

La donna - Ci penzi a mmia? (Pausa) Picchi non mi rispunni?

L'uomo - Ci staiu pinzannu.

La donna - A chi?

L'uomo - Staiu pinzannu si ti penzu.

La donna - E cci voli tantu?

L'uomo - M'ha ricordari.

La donna - Hai bisognu mi t'u ricordi? Si cci penzi a mia, cci penzi. Chi bisognu hai mi t'u ricordi?

L'uomo - Cci penzu.

La donna - Veramenti?

L'uomo - Chi fai, non ci cridi?

La donna - No, no, ti cridu.

L'uomo - E uora voi sapiri chiddu chi penz'i tia.

La donna - No. Non m'interessa chiddu chi penz'i mia, basta chi cci penzi.

L'uomo - E ti bbasta?

La donna - Sì, mi bbasta. Sacciu chi penzi a casa, chi penzi a mia... mi bbasta.

L'uomo - E tu?

La donna - Chi voi diri?

L'uomo - A chi penzi?

La donna - Non t'u pozzu diri.

L'uomo - Comu non m'u poi diri?

La donna - Non è chi non pozzu... è chi... n'o sacciu diri, va'.

L'uomo - E cchi cci voli?

La donna - Ti pari a ttia!

L'uomo - Nenti cci voli. Iò t'u dissi, uora dimmillu tu.

La donna - Tu non mi dicisti chiddu chi penzi.

L'uomo - Non m'u ricordu.

La donna - E iò non t'u sacciu diri. Pari ch'i paroli n'e canusciu, mi pari chi non n'avemu paroli ppi ddiri chiddu chi pinzamu. Parramu, parramu e itta-mu sulu aria: manciasti, durmisti, travagghiasti, si' stancu?, dumani penza Diu. E ccu sti paroli ni inchemu a bbucca. Nni canusci iautri, tu?

L'uomo - Sì.

La donna - E quali?

L'uomo - Piggghiai i pisci... a luna china... u mari niru niru... c'è scuru... sentu friddu...

La donna - E poi?

L'uomo - N'avi tantil!

La donna - E a ccu cci dici ssi paroli?

L'uomo - A nuddu! A ccu cci ll'ha' diri?

La donna - A nuddu?

L'uomo - No.

La donna - Mancu a mmia?

L'uomo - Tu i canusci.

La donna - Ma non ti ll'ha' sintutu diri mai.

L'uomo - N'e dicu...

La donna - Picchi?
L'uomo - Chi nni sacciu... forse mmi ffruntu puru iò.
La donna - E di cui, di mia?
L'uomo - N'o sacciu picchi. N'e dicu e basta.
La donna - Eppuru l'ha sintutu parrari di notti, mentri dormi.
L'uomo - E chi dicu?
La donna - E cc'u capisci... fai versi... rrunfi e fai versi.
L'uomo - Oh, ma tu a notti non dormi mai?
La donna - Sentu a ttia.
L'uomo - E mmi tocchi? (Pausa) Ah? M'ha tuccatu ocche vota?
La donna - Sì... quannu non rrunfi.
L'uomo - Puru! E picchi? (Pausa) Picchi mmi tocchi quannu non rrunfu?
La donna - Picchi ti vogghiu sentiri.
L'uomo - Mmi voi sentiri rrunfari?
La donna - Sì e puru fari versi.
L'uomo - Ma chi vversi fazzu?
La donna - N'o capisciu, pari chi ti lamenti, poi chi ridi, n'altu mumentu chi cianci...
L'uomo - Iò?
La donna - Sì, pari chi cianci certi voti.
L'uomo - Iò non cianciu mai.
La donna - 'Nto sonnu pari chi cianci, ma non sempri. (Pausa) Picchi?
L'uomo - Chi vvoi sapiri?
La donna - Picchi cianci?
L'uomo - Iò non cianciu, m'inzonnu forsi...
La donna - T'inzonni ocche cosa chi ti fa cianciri.
L'uomo - Forsi.
La donna - Iò ti fazzu cianciri?
L'uomo - Tu? Ma chi dici?
La donna - Non ha' fattu cianciri mai a nuddu iò, figuramun' a ttia!
L'uomo - Tu non mi fai cianciri. Ma poi iò non cianciu! Picchi m'ha fari cianciri pi forza?
La donna - No, no! È chi... quannu t'inzonni e iò ti sentu chi fai i dda manera...
L'uomo - Comu?
La donna - Chi cianci.
L'uomo - Bbonu va'.
La donna - Mmi doli u cori! Ti vurrìa rruspighiari, ma poi ritiru a manu, poi a llongu n'altu vota, poi a ritiru...
L'uomo - Oh, ma tu hai un cuffari a notti!
La donna - Na vota si sintia rridiri, e quantu ti scialasti!
L'uomo - C'u sapi chi m'inzunnavà.
La donna - E iò ridia appress' a ttia. Nni scialammu, tutt'e dui.
L'uomo - Iò durmia... e tu ti scialavi.
La donna - Tu rridivi e puru iò ridia. Poi ti firmasti.
L'uomo - E rrunfai?
La donna - No. Ti firmasti di corpu e iò pinzai "Matri, muriu 'nto sonnu!" picchi non respiravi cchiù, non ti mmuvivi cchiù.
L'uomo - Mmi putivi tuccari! Quannu non m'ha tuccari mmi tocchi, quannu l'ha fari n'o fai mai!
La donna - U stava facennu, ma mmi firmai a tantu.
L'uomo - E picchi?
La donna - Picchi parrasti.
L'uomo - Sintemu, e chi dissi, n'altu cosa chi non si capisci?

La donna - No, dicisti un nomi.
L'uomo - Un nomi?
La donna - Sì, un nomi.
L'uomo - E a ccu gghiamai?
La donna - Ah, allura t'u ricordi?
L'uomo - Non mmi rricordu nenti iò!
La donna - Picchi tu gghiamasti.
L'uomo - Ma a ccu gghiamai?
La donna - (Pausa) A mmia. (Pausa) Dicisti u me nomi, bellu gghiaru. Mai ti l'avia sintutu diri cosi.
L'uomo - Durmia.
La donna - U sacciu, ma mmi gghiamasti 'nto sonnu. E iò era dda, vicina a ttia, ca manu ferma...
L'uomo - E mi tuccasti?
La donna - No, non ti tuccai. Ristai cosi... spittannu...
L'uomo - E chi spittavi?
La donna - Chi tu mmi gghiamavi n'altu vota. Mancu u sacciu quantu spittai. Ti taliava, poi taliava a stanza, e poi a ttia, poi taliava u lettu e n'altu vota a ttia...
L'uomo - Tutt'a notti?
La donna - No, poi mmi suggia e annai a bbiviri.
L'uomo - Oh, ma com'è chi iò non sentu nenti? Tu mi tocchi, ridi, ti suggi, bivi... e iò non sentu nenti.
La donna - Ti par' a ttia!
L'uomo - Nenti, non sentu nenti.
La donna - No, senti, senti, è chi n'o capisci...
L'uomo - Iò capisciu.
La donna - U sacciu.
L'uomo - Non sacciu parrari, ma capisciu.
La donna - U sacciu.
L'uomo - Iò ti talii 'nta ll'occhi e capisciu, vardu comi camini, comi ti ssetti, comi ti suggi... e capisciu... tutt'i cosi.
La donna - Tu mi talli? Sempri? E capisci?
L'uomo - Sì. Capisciu quannu si' stanca, quannu si' ssidiata, quannu l'hai cu mmia...
La donna - Iò non l'hai cu ttia.
L'uomo - Quannu vegnu tardu a notti. Capisciu puru quannu fai ffin'te dormiri...
La donna - Ma n'o dici?
L'uomo - Non n'haiu paroli... n'o sacciu diri.
L'uomo - Chi ffai? Ti nni voi annari?
La donna - Tu chi ddici, mi nni vaiu?
L'uomo - Ti l'ha' diri iò chiddu c'ha' fari?
La donna - No, non mi l'ha' diri tu, iò u sacciu chiddu c'ha' fari.
L'uomo - E chi voi fari? (Pausa) Ti nni voi annari?

(Pausa) Ah? (Pausa) Chi fai?
La donna - Sentu friddu.
L'uomo - U vidi? Ti l'avia dittu iò! Non ti nn'annasti cchiù!
La donna - (Pausa) Non mi nni vulia annari... non mi nni vogghiu annari.
L'uomo - L'avia caputu.
La donna - (Pausa) C'è scuru...
L'uomo - Teni u fazzulettu. Teni, pigghiti u fazzulettu.
La donna - Mi scantu... sula... di notti... 'nta strada...
L'uomo - Mettittillu supra e spaddi.
La donna - Ti vulia sentiri parrari...
L'uomo - T'u ttaccu iò.
La donna - Ti vulia fari cumpagnia mentri pigghia-vi i pisci...
L'uomo - E i facisti scappari... bbonu nenti cci fai!
La donna - Pinzai chi eri cca ssutta... sulu...
L'uomo - Vinisti tu.
La donna - Chi non parravi cu nuddu...
L'uomo - Pinzava.
La donna - Chi a mmia non ci pinzavi...
L'uomo - Ti pinzava.
La donna - Chi si ti succidia ocche cosa mancu mmi gghiamavi...
L'uomo - Ti gghiamava, ti gghiamava. Iò sempri ti gghiamu, puru quannu n'o fazzu.
La donna si avvicina; l'uomo le sistema il fazzoletto sulle spalle; lei si accoccola accanto a lui.
La donna - Non c'è a luna stasira.
L'uomo - No.
La donna - Quant'è nni u mari!
L'uomo - C'è nu scuru!
La donna - Non si vidi mancu unni cumincia.
L'uomo - Chi, u scuru?
La donna - No, u mari.
L'uomo - Cca cumincia, u vidi?
La donna - Unni?
L'uomo - Cca, unni mettu a manu iò.
La donna - U sentu, ma n'o vidu.
L'uomo - Damm'a manu.
La donna - Chi vvoi fari? Mi voi fari tuccari u mari, n'altu vota?
L'uomo - E tu u voi tuccari?
La donna - Sì.
L'uomo - E damm'a manu.
Buio, lentamente, mentre tendono le mani verso il mare.

FINE

Lo spettacolo *Mari* ha debuttato in Sicilia, al Teatro La lanterna rossa di Pagliara (Me), il 18 dicembre 2003, con repliche fino a febbraio 2004. È stato successivamente rappresentato al Festival di Santarcangelo dei teatri (2, 3, 4 luglio 2004), al Festival Trame d'autore di Milano (19 settembre 2004), al Teatro Fondazione Luigi Bon di Colugna (Ud) (4 dicembre 2004), al Teatro Vitaliano Brancati di Caltagirone (11 dicembre 2004), al Majazé di Catania (21, 22, 23 gennaio 2005), al Teatro Vittoria di Pennabilli (Pu) (18 marzo 2005), al Teatro Pazzini di Verucchio (Rn) (19 marzo 2005) e sarà in scena, il 24 giugno 2005, a Bassano del Grappa-Teatri in movimento.

La società teatrale

notiziario

a cura di **Giulia Calligaro**



Residenze teatrali

di **Laura Bevione**

Negli atti dello storico convegno dedicato alle neoavanguardie teatrali svoltosi a Ivrea nel 1967, Franco Quadri denunciava l'incapacità del governo italiano di gestire i moltissimi teatri che ne arricchiscono il territorio. Venti anni dopo, nel suo intervento al convegno sul Nuovo Teatro ospitato ancora a Ivrea, Mario Martone definì il teatro contemporaneo come una «trincea costruita su nessun fronte». Oggi la realtà teatrale italiana non appare mutata e tuttavia l'esigenza espressa da Quadri e Martone ha generato un progetto di legge, un regolamento ministeriale e almeno due regolamenti regionali, riguardanti entrambi il Piemonte: il D.P.G.R. n. 10/R del 31/07/2001, emanato dal presidente della Giunta in attuazione della legge regionale del maggio 1980 [1] contenente «norme per la promozione delle attività del teatro di prosa»; e il regolamento regionale in materia di «interventi a sostegno delle attività del teatro di prosa», approvato il 26 luglio 2004 e il cui articolo 9 disciplina appunto il progetto di riforma delle «Residenze multidisciplinari». Scopo di quest'ultimo documento è, nello specifico, quello di «favorire un'equilibrata diffusione della cultura e dell'arte teatrale sul territorio piemontese» e di «giungere alla creazione di un organico sistema teatrale regionale in cui interagiscano realtà pubbliche e private». Durante il periodo della reg-

genza del Ministero dei Beni Culturali da parte di Walter Veltroni si giunse alla redazione di una «disciplina generale dell'attività teatrale» (7 marzo 1997), destinata a diventare una vera e propria legge. Essa prevedeva fra l'altro la definizione del «sistema delle residenze», riconosciuto e sostenuto dall'amministrazione centrale e tuttavia sostanzialmente indipendente nella definizione del proprio progetto culturale, con la sola clausola della valorizzazione delle potenzialità artistiche locali. Il testo sottolineava la necessità di «riequilibrio dell'offerta teatrale» (art. 37) all'interno del territorio nazionale, così da garantire l'organizzazione di stagioni anche in aree normalmente neglette dai circuiti abituali, e introduceva il fondamentale criterio della «programmazione triennale», conservato anche nei due regolamenti regionali. L'accento era posto sui concetti di «stanzialità» e di «multidisciplinarietà»: si mirava a creare un luogo che, da una parte, fosse sicuro e vitale punto di riferimento per la comunità per quanto concerneva le attività inerenti lo spettacolo e, dall'altra, potesse offrire ospitalità non solo alla prosa ma anche alla danza, alla musica e al cinema. Il disegno di legge elaborato da Veltroni è divenuto due anni dopo, con ministro Giovanna Melandri, regolamento ministeriale (il n. 470 del 4/11/1999) ma il suo cammino attuativo è stato interrotto dagli eventi politici che ben ricordiamo. Questo «contrattempo» non ha tuttavia scoraggiato in Piemonte la nascita di esperienze che condividono finalità e contenuti generali del regolamento. Parliamo del Teatro Giacosa di Ivrea, il primo a ottenere nel 2001 la denominazione di «residenza teatrale di Ivrea e del Canavese» per il quale ha dato vari frutti creativi il gruppo

Teatro di Dioniso di Valter Malosti (a sin. nella foto). Tra il dicembre 2004 e il gennaio 2005, poi, il succitato progetto «Residenza multidisciplinare» ha visto la nascita di due nuove realtà: una a Nichelino, nella periferia torinese, affidata all'Accademia dei Folli, un gruppo di giovani attori e musicisti provenienti dalla Scuola del Teatro Stabile, dal Conservatorio e dal Centro Jazz di Torino; e la seconda a Caraglio, in provincia di Cuneo, sotto la cura di Santibriganti Teatro, compagine guidata da Maurizio Babuin. Già a partire dal primo anno entrambe le compagnie dovranno allestire e produrre almeno due spettacoli e collaborare con le scuole del territorio, cercando in sostanza di coinvolgere il maggior numero possibile di cittadini e di prestare anche una specifica attenzione al patrimonio culturale locale. Nei prossimi mesi, inoltre, è previsto l'avvio dell'attività di altre residenze teatrali, sparse su tutta la regione: Grugliasco, Avigliana, Cantalupa, Viù, Chivasso, Gravelona Toce. L'idea di fondo è quella di offrire un'alternativa agli Stabili (nati, peraltro, proprio con l'obiettivo di dare alla città un luogo in cui ritrovare se stessa ed esprimere la creatività inespressa, come voleva Paolo Grassi) e di riempire di contenuti vitali i molti teatri comunali sottoposti a recenti restauri e ancora inutilizzati o sotto-utilizzati. Il rischio che l'assegnazione degli spazi si riduca a una clientelare distribuzione di favori è tuttavia alto e ciò rende quanto mai pressante la necessità di una definizione maggiormente articolata e lucida della natura, delle finalità e

Il Piemonte inaugura un progetto di teatro diffuso alternativo alle "trincee" Stabili

soprattutto dell'organizzazione delle residenze. Soltanto in questo modo potranno tradursi in esemplare e fruttuosa pratica i meritori scopi del regolamento regionale, ossia la valorizzazione delle forze artistiche locali, la formazione del pubblico con la priorità assegnata alle scuole, il rafforzamento dell'identità delle singole comunità cittadine nonché la creazione di nuove opportunità lavorative. ■

ZoneGemma a La Città del Teatro

Il tecnoteatro abita a Cascina

ZoneGemma, equipe tecnoteatrale fondata da Giacomo Verde, Andrea Balzola e Mauro Lupone è in residenza produttiva alla Città del Teatro di Cascina (Pi) diretta da Alessandro Garzella. Il primo risultato è stato la produzione della nuova versione di *Storie mandaliche 3.0* (con la collaborazione registica di F. Cassanelli). Il rinnovamento riguarda la strutturazione dello spazio a pianta centrale con quattro schermi avvolgenti che circondano il pubblico e il cybernarratore Verde, e un suono spazializzato creato da Lupone con il sistema *i-measy*. La novità dell'ipertesto drammaturgico di Balzola, la tecnica affabulatoria di Verde che recupera un'oralità antica aggiornandola ai media digitali, l'immagine in Flash Mx, le sonorità avvolgenti ma soprattutto il percorso narrativo che il pubblico stesso può tracciare, fanno di *Storie mandaliche 3.0* il primo esempio di spettacolo interattivo, con un'interattività non di programma ma di creazione complessiva. La Nistri-Lischi ha pubblicato il volume che raccoglie i materiali e le esperienze di questo spettacolo-laboratorio. All'interno della Città del Teatro, Giacomo Verde per ZoneGemma ha ideato anche un fitto programma di workshop e incontri con i protagonisti della scena Tecno-Teatrale internazionale dal titolo T&T. Saranno presenti Marce.li Antunez Roca, Jaromil (software artist), Andrea Brogi (esperto di Motion Capture), Enzo Aronica (N[ever]land percorsi al digitale) e Motus (presenti al Politeama con *L'ospite*). Si parlerà di sistemi per V-jing, Web-cam teatro, animazione 3D, gestione e dislocazione di audio-video nello spazio con sistemi in real-time. Info: www.lacittadelteatro.it, info@lacittadelteatro.it Anna Maria Monteverdi

NAPOLI A EST DELL'EUROPA - Dal 7 febbraio al 1 marzo al Teatro Mercadante di Napoli si è articolato un interessante progetto dedicato all'Europa orientale. Una manifestazione composta da tre sezioni a tema: regie, cinema e incontri, che è partita da una indagine intorno alla produzione drammaturgica della nuova generazione di autori dell'est europeo, condotta nel 2003 da Giovanni Papotto. La rassegna, *aEst*, a cura di Roberta Carlotta, è stata l'occasione per confrontarsi con il nuovo teatro dei paesi appena entrati nell'Unione Europea. Il ridotto della sala di piazza Municipio ha ospitato le sei regie dei testi dei lituani Marius Ivackevicius e Laura Sintija Cerniauskaitė, dei polacchi Michal Walczak e Ingmar Villqist, del ceco Jici Pokornic e dell'ungherese János Háty, firmati da giovani registi meridionali: Vincenzo Pirrotta, Pierpaolo Sepe, Francesco Saponaro, Sebastiano Deva, Pappi Corsicato, Antonello Cossia, Raffaele Di Florio e Riccardo Venio. I testi rappresentati sono stati raccolti

in un volume, curato da Papotto, con le illustrazioni di Sergio Fermariello, edito da L'ancora del Mediterraneo.

ODIN TEATRET A TORINO - Fondato nell'autunno del 1964 a Oslo da Eugenio Barba, l'Odin Teatret, ha offerto al pubblico torinese un intenso sunto del proprio lavoro e della propria idea di teatro. Su invito di vari enti e istituzioni - la Regione Piemonte, la città e la Provincia di Torino, la VI circoscrizione, oltre al Teatro Stabile, il Crut/Dams dell'Università di Torino e L'Espèce C.S.D. - la storica compagnia è stata protagonista in febbraio di due distinte iniziative: L'Odin Teatret per Torino e L'Odin Teatret per gli anziani di Torino. Il progetto si è articolato, infatti, in due filoni: da una parte le messe in scena, dall'altra un fitto programma di conferenze e interventi a carattere pedagogico e sociale sul territorio. Sul palcoscenico delle rinnovate Fonderie Teatrali Limone, l'Odin ha presentato, in prima nazionale, *Il sogno di Andersen*, il suo ultimo spettacolo. L'Espèce, invece, è stata la sede di altri due allestimenti: *L'Ode al progresso* e *Le grandi città sotto la luna*. Il secondo filone della rassegna, invece, si è risolto in un ricco e interessante susseguirsi di dimostrazioni di lavoro e seminari destinati agli studenti e ai giovani attori, ma anche

di parate pubbliche e azioni teatrali realizzate all'interno di case di riposo e fra le strade dei quartieri periferici.

PARAVIDINO SUL SET - Fausto Paravidino, dopo la rapida ascesa teatrale, è autore (insieme a Iris Fusetti e a Carlo Orlando) e attore di *Texas*, suo primo film, prodotto dalla Fandango. La storia, girata nell'alexandrinico, si basa su tre sabati di un Piemonte "texano", dove un gruppo di giovani impara il "mestiere di vivere", parlando, scherzando e bevendo sino all'orlo della tragedia. Suoi compagni di avventura sono Valeria Golino, Riccardo Scamarcio e l'apprezzato Valerio Binasco. «Un film molto teatrale» preannuncia Paravidino, in attesa della prima fissata per l'estate, ma forse anche il suo teatro è molto cinematografico.

FABBRICA EUROPA - Nell'aridità dei deserti l'umanità sperimenta soluzioni alternative. L'effetto oasi, cioè l'in-

staurazione di un circuito virtuoso capace di autopropulsione e autorigenerazione, è il modello di Fabbrica Europa 2005 (6-28 maggio), che si svolge alla stazione Leopolda di Firenze. Lavori di danza e multimedia, teatro, musica e interculturalità presentati nell'"ecosistema" aperto e vitale della Fabbrica. In particolare per quanto riguarda il programma teatrale, il cartello ne comprende grandi proposte europee, tra gli altri: *Il sogno di Andersen* dell'Odin Teatret (16-20/5) (foto sotto), Jan Fabre con *Elle était et elle est, même, e Etant donnés...* (23,24/5), Grotowski con *Dies Irae: My preposterous Theatrum Interioris Show* (Pontedera, Teatro di Via Manzoni, 5-15/5). info@fabbricaeuropa.net - www.fabbricaeuropa.net

GIOVANI CON LE ALI - Dal 31 gennaio al 25 febbraio si è svolta al teatro Nuovo di Salerno la sesta edizione del festival Internazionale *La dolce ala della giovinezza* dedicata ai linguaggi di scena e alle arti espressive. Il festival, iniziativa di spicco dell'Associazione culturale Elsinore, oltre a promuovere la produzione e la diffusione dei lavori di giovani gruppi, si definisce, anno dopo anno, come una rassegna di respiro internazionale. In programma infatti due spettacoli stranieri: *Hamlet* degli attori - studenti dell'Accademia di Belle Arti di Branska Bystrica (Slovacchia) e *Love and destre*, spettacolo multimediale della compagnia RH+ (Polonia), mentre continua e si rinalda la collaborazione con il British Council. La rassegna, molto articolata e diversificata, ha presentato 10 appuntamenti. Oltre alle ospitalità slovacca e polacca sono andati in scena: *Assassini* di Pasquale de Cristofaro, *Girotondo night club*, dell'Associazione Elsinore, liberamente trat-



to da *Girotondo* di Arthur Schnitzler, per la regia di Antonio Santoro; *Hamlet de la nuit* di Enzo Mirone e *L'arrobafumu* di Francesco Suriano.

TEATRO E SCIENZA - Per tutto il mese di febbraio Le Nuvole hanno presentato alla Città della Scienza di Napoli lo spettacolo interattivo sul tema dell'astronomia *Luna e l'altra*, testo e messinscena di Fabio Cocifoglia, con Sandra Mouaikel e Valentina Cioffi. Lo spettacolo è stato pensato per bambini dai 6 ai 10 anni. Si tratta infatti di un viaggio immaginario nei mondi paralleli della Luna scientifica e della Luna fantastica. Due astro-guide accolgono i bambini e li

conducono in un'esaltante avventura: storia, scienza e letteratura s'intrecciano a curiosità, superstizioni e leggende popolari. Dal 1996 Le Nuvole e Città della Scienza sono partner di un innovativo progetto di comunicazione e divulgazione scientifica. Per sviluppare il filone di teatro scientifico Le Nuvole hanno realizzato, inoltre, il progetto CO_scienze con l'intento di sollecitare la scrittura teatrale per nuove opere letterarie, scientifiche e divulgative.

A VIVA VOCE - Si è inaugurata con il teatro dei pupi siciliani di Mimmo Cuticchio, originale innovatore dell'antichissima arte del *cunto*, la XIII edizione della rassegna di letture pubbliche gratuite VivaVoce, presso il Teatro del Collegio San Carlo di Modena. Tema di quest'anno è stato la guerra. Lo scontro mitico degli eroi, che ha ispirato generazioni di scrittori, da Omero in poi. Altri ospiti: Toni Servillo nella sua rilettura parallela di Senofonte e del *Sergente nella neve* di Mario Rigoni Stern, David Riondino con il *Don Chisciotte* di Cervantes, lo scrittore ex cannibale, Tiziano Scarpa col crudo racconto della Seconda guerra mondiale secondo Curzio Malaparte, Gianni Celati con testi scelti tratti dall'*Orlando innamorato* del Boiardo. Tocca a Marco Baliani concludere la rassegna con la lettura di alcuni passaggi dell'*Iliade*.

TEATRO GIORNALE - Esperimento insolito e interessantissimo, al Teatro del Sale di Firenze: *Particolari di cronaca*, ovvero una serie di prove di "teatro-giornale" (questa la definizione ufficiale) realizzate da un autore, Alberto Severi, e da un regista, Stefano Massini (attivo con la compagnia Pupi e Fresedde). Severi ha lavorato per cinque giorni consecutivi su una notizia d'agenzia di stampa della giornata, che quindi sarebbe diventata una notizia dei giornali del giorno successivo, scrivendo su di essa un testo teatrale.



Consegnato in tarda mattinata al regista e a suoi attori, *l'Instant drama* (foto in alto) era allestito poi in forma di *mise en espace* la sera sul piccolo ma delizioso palcoscenico del Teatro del Sale. Per lo più era il pubblico in sala a scegliere la notizia di agenzia sulla quale Severi avrebbe lavorato. L'autore ha creato così cinque drammi "in tempo reale" su temi come il neonato abbandonato nella stazione di Marradi e l'assoluzione di un automobilista che aveva distrutto "per la rabbia" un autovelox che hanno avuto come interpreti Monica Bauco, Sandra Garuglieri, Dimitri Frosali, Amerigo Fontani, Stefania Stefanin, Orvelio Scotti, Luisa Cattaneo, Alessio Sardelli, Roberto Giofrè, Alessia Innocenti.

TEATRI "UNITI" - I piccoli teatri di Palermo si riuniscono in un unico cartello: è nata infatti da poco tempo l'associazione Piccoli Teatri della Tradizione Popolare con l'intento di promuovere la ricerca, lo studio, la valorizzazione e la divulgazione delle tradizioni popolari, promuovere i cartelloni e i programmi teatrali delle singole sale. Al nucleo fondatore del teatro dei Pupi Carlo Magno di Enzo Mancuso, del teatro dei Pupi Argento e del teatrino Ditirammu si sono aggiunti il Teatro delle Beppe di Ludovico Caldarera, il Teatro 30 dei Darianton, il Teatro Zeta di Piero Macaluso (a Termini Imerese) e il Teatro delle Arti Circensi di Sergio Lo Verde. Il gruppo, sostenuto dalla Provincia Regionale di Palermo, sta preparando un cartellone di spettacoli per la prossima stagione turistica: ogni mercoledì, venerdì e domenica i teatri saranno aperti al pubblico, alternandosi tra loro. Info: 3485204533.

ARGO ANCORA IN ALTO MARE - La Nave Argo di Caltagirone chiede lumi all'assessore ai Beni Culturali

della Sicilia sui contributi concessi alle associazioni teatrali. La struttura calatina ha infatti ricevuto 4.500 euro, contro i 16.000 dello scorso anno, per le numerose attività svolte. Ne va di mezzo - spiega Nave Argo - la sopravvivenza di uno dei pochissimi centri di teatro di ricerca del centro Sicilia che anche quest'anno ha varato *Panorami della Contemporaneità*, ottava rassegna di teatro contemporaneo in corso al Teatro Vitaliano Brancati di Caltagirone. Tra l'altro, questa è una sala che, secondo i programmi, dovrebbe chiudere i battenti a luglio, contro il parere del pubblico calatino che ha anche firmato un documento a sostegno del teatro.

SPETTACOLO ROMANO - Il progetto Spettacolo Romano, patrocinato dal comune di Roma e sostenuto dall'Unione Agis Lazio, coinvolge 50 teatri di Roma e Provincia in un piano di promozione di grande impatto. Grazie alla partecipazione di importanti partner istituzionali e commerciali, Spettacolo Romano offre un ventaglio di notevoli vantaggi a spettatori vecchi e nuovi. Lo slogan dell'iniziativa sembra coglierne in pieno lo spirito e le intenzioni: "Andare a Teatro non è mai stato così facile!". Tra i servizi più interessanti del progetto c'è senz'altro il *Last-minute*, un sistema che permette di acquistare biglietti scontati per gli spettacoli del giorno. Il sito di riferimento (www.spettacoloromano.it) offre informazioni dettagliate su tutti i servizi.

MEMORIA PRESENTE - La rassegna teatrale Memoria presente, patrocinata dalla Presidenza del Consiglio Provinciale di Roma, nasce con l'intento di celebrare l'impegno politico, sociale e culturale che dal 1975 contraddistingue le molteplici attività del Centro di cultura popolare del Tufello (Rm). Il teatro di Memoria presente si propone di «raccontare, evocare il mondo del lavoro, le grandi battaglie degli oppressi, i diritti civili, la tradizione popolare». La rassegna, inaugurata lo scorso 19 febbraio da *Fabbrica* di Ascanio Celestini, offre un programma di tutto rispetto. Tra gli spettacoli segnaliamo *Mai morti* di Renato Sarti, con Bebo Storti, *Peppe Lanzetta suona sempre due volte* con Peppe Lanzetta, *illuminato a morte* curato da Rossotiziano e Amnesty International e interpretato da Peppino Mazzotta. Imperdibile la serata con Franca Rame, vero *special event* dell'intera rassegna, cui è affidato il compito di chiudere il cartellone. Info: Centro di cultura popolare del Tufello, tel.0687184111.

FRA EROS E PSICHE - Da Taranto, dove opera instancabilmente come drammaturga, scenografa e

regista per vincere l'isolamento cui è ancora sottoposto il Teatro nel Sud, Rina La Gioia ha dato un significativo contributo alla "Giornata della memoria" con l'opera in prosa *Musica fra Eros e Psiche*, che è stata presentata nella capitale, alla Biblioteca Teatrale del Burcardo, ospite della Siae. Il lavoro di Rina La Gioia è stato analizzato da Antonella Ottai, storica dello spettacolo, dallo scrittore e regista Melo Freni, e dalla psicoterapeuta junghiana Antonella Adoriso, che ha parlato della funzione terapeutica della musica. Gli interventi sono stati intercalati da letture drammatizzate realizzate dagli attori Vanessa Gravina e Marco Marelli (foto sotto). L'autrice ha spiegato che, con un omaggio a Herbert Zipper, ha inteso evocare la figura del compositore viennese che ha lasciato un forte segno con la sua *Dachau Lied*, inno liberatorio che ha esortato le vittime della guerra alla resistenza ai carnefici.



TEATRI "IN ALTERNATIVA" - Astra Teatri, Rampa Prenestina, Rialto Santambrogio, Strike, Teatro Furio Camillo. Sono questi gli spazi "alternativi" romani che, uniti nell'iniziativa ZTL, intendono reagire alle chiusure e ai blocchi del sistema-teatro capitolino. ZTL è innanzitutto una nottola informativa distribuita o affissa presso esercizi commerciali, locali, biblioteche e centri culturali; lo scopo primario consiste nella presentazione di spettacoli ed eventi ospitati da ciascuno dei cinque spazi consorziati. Ma all'intento "pubblicitario", senz'altro necessario per una città che spesso tende a ignorare le realtà culturali non-ufficiali, si somma la volontà di fare blocco comune realizzando un vero e proprio circuito off autosufficiente e riconoscibile. ZTL è realizzato con il contributo dell'Assessorato alle Politiche per le Periferie del Comune di Roma.

SOSPIRI DI OSAKA A ROMA - *Sospiri di Osaka*, la nuova commedia nippo-pop spaghetti-sushi play di Monika Nagy, giovane attrice-autrice di cui è appena

uscito il primo romanzo, *Come un aereo che passa*, debutterà in maggio a Roma, al teatro Colosseo: protagonista, la stessa Nagy, regia di Fabrizio Caleffi. La pièce racconta le avventure di una giovane madre che fa commercio delle mutandine usate della figlia liceale, di un onnagata, attore specializzato in ruoli femminili e di un detective americano. Il copione è nato come soggetto per un film. In concomitanza con la messa in scena romana, sono in corso trattative produttive per la sua versione cinematografica.

LE STRADE DELL'ESODO - Dal 6 aprile al 9 maggio si tiene la prima edizione di "Le strade dell'esodo": le migrazioni di massa nell'Italia del Novecento raccontate attraverso il cinema, la letteratura, la musica e il teatro. Il progetto, si svolge tra la città di Bologna e i comuni di San Lazzaro di Savena e Pieve di Cento (Bo). Per quanto riguarda la sezione teatrale, è proposto un confronto tra le migrazioni di ieri e di oggi, un secolo di partenze e di arrivi, raccontato attraverso il linguaggio drammaturgico. In calendario César Brie con *Il cielo degli altri*, *Leldorado* (debutto nazionale 21-24 aprile, ITC Teatro di San Lazzaro), spettacolo frutto di una coproduzione tra la Compagnia del Teatro dell'Argine e l'Assessorato alla Cultura del Comune di San Lazzaro di Savena, scritto da Nicola Bonazzi e Mauro Boarelli, *Mammaliturchi* (foto sotto), nuovo lavoro della Compagnia Armamaxa, *Braccianti* di Enrico Messina e Micaela Sapienza.

FESTIVAL DEL MARE - Il Festival del Mare si è imposto sul panorama nazionale come importante rassegna di spettacoli musicali e teatrali, cinematografici, ambientali, educativi, gastronomici, editoriali incentrati sul tema del mare nella costiera romagnola. Sotto la direzione artistica di David Riordino, agli spettacoli di teatro e danza e ai concerti di qualità si affiancano gli incontri con i pescatori. Di particolare interesse e originalità sono i talk-show diretti da Nevio Torresi, in cui i pescatori raccontano al pubblico le loro storie di vita vissuta. Anche per il 2005 la rassegna si svolgerà nel periodo estivo, dalla metà del mese di luglio, alla metà del mese di agosto.



in breve DALL'ITALIA

INNESTI TEATRALI - Si è tenuto tra il 5 febbraio e l'8 aprile il progetto "Innesti Teatrali", promosso dalla Fondazione Toscana Spettacolo, circuito regionale, e del Comune di Siena. Dedicato a chi ama il teatro, ma anche a chi lo frequenta poco. Si trattava di conversazioni in luoghi "altri", estranei alla rappresentazione che hanno un evidente collegamento con quanto raccontato o evocato nello spettacolo proposto dal cartellone del Teatro dei Rozzi. Gli incontri, condotti da Francesco Tei, hanno avuto per protagonisti Gioele Dix, Ascanio Celestini, Geppy Gleijeses, Regina Bianchi e Mariangela Bargilli, Giancarlo Cauteruccio, Alfonso Santagata e Iaia Forte, Roberto Herlitzka e Milena Vukotic.

GROTOWSKI - Il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards è rientrato a Pontedera dal 12 gennaio al 31 marzo, 2005, con l'attività "Tradition and Performance" all'interno del progetto *Tracing Roads Across*. Due sono gli appuntamenti pubblici, uno tenutosi a Torino (dal 10 al 17 marzo) e uno in arrivo a Pontedera (dal 5 al 15 maggio). Per ulteriori informazioni sull'attività del Workcenter a Torino, Cristiana Scano 011-5617235, mail orsato@tin.it.

MUTATAS DICERE FORMAS - Con lo spettacolo *Mutatas dicere formas*, tratto dalle *Metamorfosi* di Ovidio, l'Accademia "Silvio D'Amico" intende proseguire il percorso intrapreso nel campo delle nuove tecnologie. Nato nell'ambito del Progetto Enigma e prodotto in collaborazione con il Teatro dei Colori, lo spettacolo utilizza elaborazioni interattive realizzate attraverso sofisticati sistemi di *motion capture*. Messo in scena a Roma presso il Museo Civico di Zoologia, rappresenta la terza tappa di un bel viaggio nella "scena immateriale" che la "Silvio D'Amico" ha iniziato nel 2002 con lo spettacolo *Narciso* (finalista al Premio Art Digital Era) e che ha poi proseguito con *Ciò che disse il tuono*, tratto dalla *Terra desolata* di Eliot.

SOLIDARIETÀ - La Compagnia Teatro Evento (gestore del Teatro Comunale di Casalecchio) e l'Assessorato alla Cultura del Comune di Casalecchio stanno promuovendo, fino a domenica 15 maggio 2005, il Festival Teatro e solidarietà. Il Cartellone riunisce quest'an-

no ben dieci Associazioni di volontariato di Casalecchio e di Bologna che si esibiscono in generi differenti: teatro d'attore in lingua italiana, teatro d'attore in dialetto bolognese, musical, spettacoli musicali (VII Festival della Fisarmonica e Transfolk del Gruppo Emiliano), e uno spettacolo di danza (Rassegna Città in Danza). Si esibiranno compagnie di professionisti, alternate ad altre amatoriali. www.teatrodicasalecchio.20m.com.

ELISEO CULTURE - Il Teatro Eliseo di Roma inaugura Eliseo Culture, un progetto che si propone di ampliare l'ambito artistico e culturale delle attività sostenute dal Teatro attraverso il coinvolgimento diretto di personalità del mondo della filosofia, della letteratura, della scienza.

Naturalmente molti degli eventi di Eliseo Culture (a lato, i **Marcido Marcidorjs**, in programma) tenderanno ad affiancarsi alla programmazione teatrale offrendo la possibilità di indagare intorno all'essenza sociale e culturale degli spettacoli in cartellone.

Per saperne di più è possibile consultare la sezione Eliseo Culture sul sito www.teatroeliseo.it.

SCOMPARSO RINO SUDANO - È morto a Quartu Sant'Elena (Cagliari) Rino Sudano (foto sotto), attore, regista e autore, protagonista della prima stagione dell'avanguardia italiana. Ha contribuito negli anni '60 a rinnovare la scena italiana, lavorando insieme a Carlo

Quartucci e Leo de Berardinis. Raffinato interprete dell'opera di Beckett, ha più volte affrontato *Finale di partita*. Per la tv, è stato tra gli interpreti del *Moby Dick* con la regia di Quartucci (1972). Ha poi lavorato con diversi Stabili, soprattutto quelli di Genova e Torino. Con il suo gruppo Quattro Cantoni ha portato in scena *Sette contro Tebe*, *Il capitale* di Carlo Marx e *Turandot* di Gozzi. Negli ultimi anni ha firmato i suoi lavori con la compagnia cagliari-tana Riverrun.

ADDIO A GIULIANA ROSSI - L'attrice Giuliana Rossi, prima moglie di Carmelo Bene, è morta improvvisamente il 6 febbraio, nella sua casa di Firenze. Aveva 71

anni. Dopo la separazione dal grande attore e regista, l'attrice era diventata un punto di riferimento nel mondo dello spettacolo. Risposatasi con un noto chirurgo, stava ultimando una biografia sugli anni trascorsi accanto a Bene, di cui fu anche interprete. Il titolo dell'opera è *I miei anni con Carmelo Bene*.

NUOVO CAPITOLO DI ROCCU -

La compagnia Teatri del Sud ha debuttato con lo spettacolo teatrale *L'arrobafumu*. Testo di Francesco Suriano, con Peppino Mazzotta (foto a destra). *L'arrobafumu* rappresenta l'ultimo capitolo della trilogia di *Roccu 'u Sturtu*. I temi - la dignità e la coscienza di non morire invano durante la Prima guerra mondiale in *Roccu 'u sturtu*, l'emigrazione necessaria e costretta ne *A cascata infernali* e infine gli ideali delusi e irrealizzabili di un paese che fa i conti con l'avvento del Fascismo e il suo rifiuto ne *L'arrobafumu* - cercano di tradurre, in una memoria sempre più lontana, i perché dell'arretramento di una regione, la Calabria, che detiene il record di ultima nell'Europa occidentale.

MUSEO DEI BURATTINI E DELLE FIGURE - Il Museo dei Burattini e delle Figure sorge a Villa Inferno, nel bel mezzo delle saline etrusche, nel punto più a sud del parco del Delta. Dopo trenta anni di lavoro della compagnia Arrivano dal Mare!, che nel 1975 inventa il Festival omonimo, nasce questo museo che mette in mostra tutto ciò che è il Teatro di Figura. Burattini, marionette, figure, teatrini d'ombra e di carta, oggetti in genere e molto altro. Non mancano di certo le particolarità e le rarità. Dalle sagome da parata spagnole, alle marionette della scuola polacche, fino ad arrivare ai burattini della tradizione europea e a quelli della tradizione locale, passando per il teatro d'ombra giavanese. Nel museo, infatti, sono collezionati ed esposti burattini, marionette e oggetti provenienti da tutta Europa, ma anche dalla Persia, dalla Turchia e dall'Asia.

TEATRO CIVILE A CONVEGNO - Il Teatro Stabile di Bolzano, è stato promotore di un importante convegno di riflessione sul teatro civile, cui si abbina (fino al 27 maggio) una rassegna di spettacoli sul tema. L'iniziativa ha coinvolto numerose altre istituzioni e soggetti culturali attivi sul territorio, e il progetto consiste, per la sezione strettamente legata al teatro, nella proposta di un cartellone in abbonamento parallelo alla stagione, dove sono ospitati grandi nomi del teatro civile italiano come Marco Paolini, Ascanio Celestini, Laura Curino, Gabriele Vacis, Pippo Delbono, Serena Sinigaglia, Maurizio Donadoni; mentre per quanto riguarda il convegno, tenutosi il 4 marzo ed intitolato *Teatro civile tra testimonianza e riflessione* a cura di Lamberto Trezzini e Gerardo Guccini, dell'Università di Bologna, ha visto un confronto su un genere che rispecchia il gusto di un pubblico sempre più vasto. Erano presenti all'incontro anche gran parte degli artisti citati.



PEKING ACROBATS

- Preceduti dalla pubblicità mondiale donata loro dalla partecipazione al film *Ocean's Twelve*, con George Clooney, Brad Pitt, Julia Roberts e uno stuolo di altri divi hollywoodiani, sono passati in Italia per la loro prima tournée europea i Peking Acrobats, formidabili acrobati cinesi

formati alla grande scuola circense del Paese orientale, dove l'arte di tenere cose e persone in equilibrio si pratica fin dai tempi più remoti. L'esordio dei 26 artisti, tutti selezionati tra le fila del Circo acrobatico di Pechino, è avvenuta sul palcoscenico del Teatro La Fenice di Senigallia il 6 febbraio scorso. Per ulteriori informazioni e altre date: Inteatro 071.9090007.

MOSTRA IMAGERIE - La Villa Borghese del Parco Culturale Le Serre di Grugliasco (Torino) ha ospitato dal 18 dicembre 2004 al 18 febbraio scorso la mostra *Imagerie, teatrini e sortilegi. La tradizione italiana ed europea*, promossa dall'Istituto per i Beni Marionettistici e il Teatro Popolare, in collaborazione con il Comune di Grugliasco. La mostra, curata scientificamente da Alfonso Cipolla e Giovanni Moretti, ripercorre la storia europea dei teatrini di figura, registrando non soltanto mode e tradizioni nazionali, ma anche differenti percezioni del teatro, fino ad arrivare a quella contemporanea. Accanto ai teatrini del passato, infatti, sono esposti i moderni libri-teatro di cui la biblioteca comunale di





Gonzaga e l'Impero

In due giornate di intenso conversare Mantova è ritornata al crocicchio dell'Europa: l'occasione è stata la presentazione dell'opera *I Gonzaga e l'Impero: Itinerari dello spettacolo* (a cura di Umberto Artioli e Cristina Grazioli, con la collaborazione di Simona Brunetti e Licia Mari, con una vasta selezione dei documenti del progetto Herla, edito da Le

Lettere, Firenze) nell'omonimo convegno, tenutosi il 18 e il 19 marzo 2005 presso il Teatro Bibiena di Mantova. Tra gli altri erano presenti i professori Siro Ferrone e Sara Mamone dell'università di Firenze, Bent Holm dell'università di Copenaghen, Roberto Alonge e Roberto Tessari dell'Università di Torino, Herbert Seifert dell'Università di Vienna, Anna Laura Bellina dell'Università di Padova, Otto Schindler, sempre dell'Ateneo di Vienna, Giovanni Pasetti nuovo Presidente pro-tempore della Fondazione alla scomparsa di Umberto Artioli che era stato alla testa di tutto il progetto. Già dalla geografia degli studiosi si configura come la corte dei Gonzaga fosse a giusto titolo un punto di incontro internazionale di scambi culturali. Tema del convegno e del libro sono, infatti, i rapporti fra la dinastia dei Gonzaga e il vasto territorio imperiale, meta dei viaggi dei Comici, certo, ma anche imprescindibile luogo di riferimento per le ambizioni dinastiche della famiglia mantovana. Nell'occasione è stato presentato anche il primo cd del Progetto Herla - un archivio informatico per la documentazione gonzaghese italiana ed europea in materia di spettacolo (1480-1630) - nato anch'esso da un'idea di Umberto Artioli e di Francesco Bartoli, che, nel progetto dei fondatori, avrebbe dovuto dar vita a un Centro Studi sul Teatro Rinascimentale e Barocco, con particolare attenzione all'origine e allo sviluppo della Commedia dell'Arte, anche in riferimento ai natali mantovani della figura di Arlecchino impersonata dal comico Tristano Martinelli. E ad Arlecchino è infatti intitolato il Festival teatrale estivo mantovano che festeggerà quest'anno, dal 25 giugno al 2 luglio, la sesta edizione. Preceduto da performance di danza contemporanea (compagnie Lyrie, Eka, Sosta Palmizi, Tir Danza, Samuele Cardini e Vito Giotta), da *Peccato che sia una puttana* di John Ford allestito dalla Compagnia Ars e da un concerto, il Festival Arlecchino d'Oro 2005 prevede sei spettacoli nella splendida cornice del cortile di Palazzo Te e uno nella centrale Piazza delle Erbe. In programma *Ma vie d'artiste* di Jérôme Savary, *Notturmo* di Gabriele D'Annunzio con Franco Branciaroli, una serata d'onore per Umberto Artioli a cura delle compagnie teatrali del territorio, *Troiane* di Euripide con il gruppo Atir diretto da Serena Sinigaglia (Premio Hystrio-Arlecchino d'Oro 2005), Enrico Bonavera e *Next* dell'Aterballetto. In piazza si esibirà invece il Circo Togni.

Grugliasco detiene una delle maggiori raccolte. Un'altra sezione della mostra - realizzata grazie alla collaborazione del Centro Studi del Teatro Stabile di Torino a cui peraltro l'artista si appresta a donare parte dei propri materiali - è dedicata

al Teatro dei Sensibili di Guido Ceronetti.

OTTO ZINZI IN SCENA - Andrà in scena il 25 aprile lo spettacolo diretto da Thomas Otto Zinzi, vincitore dell'ultima edizione del Premio Vallecorsi, *Riccione*

quarantaquattro, all'interno di una rassegna organizzata dalla Cri sulla memoria della linea gotica che passava proprio per Riccione. Un progetto a quattro mani realizzato da Zinzi con Glauco Galli, nato per riportare alla luce la memoria dei testimoni del passaggio del fronte nel settembre 1944. Lo spazio scenico sarà allestito tra le viuzze del paese vecchio di Riccione, cuore nascosto di una città altrimenti nota solo per il turismo. Lo spettacolo è stato prodotto con la collaborazione del Comune di Riccione. Info 0541.644232, www.infoiriccione44.it

CANTI DI VITA IN TEMPO DI PESTE -

Il regista Maurizio Scaparro ha raccolto l'invito della città di Venezia e dell'Assessore alla Cultura Armando Peres, realizzando un proprio autonomo progetto teatrale che ha concluso le manifestazioni del Carnevale 2005. Scaparro ha pensato per gli ultimi tre giorni del Carnevale fino alla mattina del Mercoledì delle Ceneri (dal 6 al 9 febbraio) un'ininterrotta performance di attori, musicisti, cantanti e scrittori, nella storica Aula Magna dell'Ateneo Veneto, sul tema "Canti di vita in tempo di peste", in una sorta di "torre di Babele" in cui si incrociano e si confrontano alcune fra le testimonianze significative che hanno contraddistinto il teatro italiano dalle origini a oggi.

VICENZA DANZA -

La grande danza è di scena a Vicenza con la nona edizione di Vicenza Danza, la rassegna che porta sul palcoscenico berico alcune tra le più prestigiose produzioni del balletto contemporaneo internazionale. La rassegna, inaugurata domenica 20 febbraio, dal Ballet flamenco de Andalucia di Cristina Hoyos con l'anteprima europea di Solo Flamenco, si è concluso il 12 aprile con l'esibizione del Balletto Contemporaneo di Pechino, la Beijing modern dance company. Da quest'anno una sezione è interamente dedicata alle scuole.

IL PIGIAMA DI MACBETH -

Il pigiama di Macbeth, rivisitazione in chiave solistica del dramma shakespeariano, è il nuovo spettacolo di Campo Teatrale interpretato da Luca Stetur che ha

segnato il debutto alla regia di Marco Moranti (Teatro Guanella, Milano), scritto dagli stessi Morganti e Stetur con Rita Frongia. Il regista sceglie di ambientare lo spettacolo in uno spazio minuto e buio, rischiarato solo da fioche luci. In scena pochi oggetti: una poltrona, una vecchia radio, un ombrello. In un'ora esatta si rivive la vicenda di potere amore e morte, prima che l'uomo, ormai sfatto dal peso della colpa e dalla fatica della narrazione, si adagerà sulla poltrona come un anziano pensionato, indossando una giacca da camera.

FILOSOFI A TEATRO -

Ideato da Bob Marchese e Fiorenza Brogi e prodotto dallo Stabile di Torino, il progetto *Filosofi a teatro* anima a gennaio e a maggio gli spazi della Cavallerizza Reale. Si tratta di un «percorso drammatico verso la conoscenza», ispirato e tratto dai *Dialoghi* di Platone. Realizzato con la collaborazione di Mariangela Ariotti e Giuseppe Cambiano, studiosi di filosofia che conducono anche il dibattito che segue lo spettacolo vero e proprio.

PROVA D'ATTORE -

Ha avuto luogo il 20 dicembre scorso la serata finale della nona edizione di Prova d'attore, concorso nazionale per giovani attori e attrici di prosa promosso annualmente dal torinese Tangram Teatro. La giuria, presieduta dal critico de *La Stampa* Osvaldo Guerrieri, ha assegnato il primo premio alla ventottenne riminese Tamara Balducci «per la pienezza delle sue doti interpretative e per la duttilità dei suoi registri d'attrice».

NUOVO SPAZIO A MODENA -

Il nuovo Teatro dei Venti/Centro per la Ricerca Teatrale, circolo affiliato Arci, è lo spazio di espressione artistica dell'Associazione culturale "Nido dei Venti" di Modena, nato dall'iniziativa del regista Stefano Tè. Il Teatro si presenta come uno spazio aperto, fatto di incontri e condivisione dove il pubblico è invitato non solo per assistere allo spettacolo, ma per conoscere gli artisti e per scambiare con loro opinioni e considerazioni o soltanto per sorseggiare un bicchiere di vino Info: teatro.venti@virgilio.it

TEATRO E DISABILITÀ - Una giornata all'insegna della solidarietà: martedì 8 febbraio al Teatro Monterosa di Torino sono stati proposti due spettacoli teatrali firmati dalle compagnie Tribalico e C'era L'acca. Il ricavato della giornata, organizzata da Anfiteatro e Oggi Teatro, è stato devoluto all'associazione Audido di Alpignano (Autogestione diversamente dotati), che dal 1993 si occupa di aiutare le persone diversamente dotate a divenire il più autonome possibile e a relazionarsi con l'ambiente esterno e le persone normodotate.

TEATRO DIALETTALE - Lo scorso 5 febbraio 2005 si è inaugurata ufficialmente la tredicesima edizione della Rassegna Tott i Sabet e al Dmandg a Teater, al Teatro Comunale di Casalecchio. In cartellone 7 spettacoli esclusivamente in dialetto bolognese, in due serate. Novità di quest'anno è lo spettacolo *La Giostra*, una commedia tratta da 3 atti unici di Massimo Dursi e proposta dalla Compagnia Marco Masetti, tradotta e rivisitata da Fausto Carpani, per la regia di Giorgio Giusti. Si tratta di un omaggio a un autore e a una commedia "anomala".

L'ALTRAMERICA A PISA - A partire da una riflessione sui titoli della sua stagione di prosa 2004/05, la Fondazione Teatro di Pisa ha promosso per la fine di gennaio e i primi del febbraio 2005 una serie di eventi dedicati ai temi di tre testi firmati da tre maestri del teatro americano del Novecento - Arthur Miller, Thornton Wilder ed Edward Albee - e ha stimolato un confronto tra le percezioni di diverse americane: dalla terra dell'abbondanza, tragicamente descritta da Miller in *Uno sguardo dal ponte*, lo spettacolo che ha aperto la stagione teatrale lo scorso novembre, fino alla nevrotica società delle illusioni e delusioni che deflagrano nella commedia di Albee, *Chi ha paura di Virginia Woolf?* Tra gli altri, hanno partecipato: Bruno Cartosio, tra i più

importanti americanisti italiani; Franco Quadri; Luigi Zoja, psicoanalista di fama; Paolo Riani, architetto ed ex direttore dell'Istituto di Cultura Italiano a New York; Enrico Groppali.



DAL MONDO

HACK.IT.ART - L'evento hack.it.art presso il museo Kunstraum Kreuzberg/Bethanien consiste in una rassegna sull'attivismo politico, tecnologico e artistico in Italia. Hack.it.art vuole porre l'attenzione sulle forme indipendenti di produzione artistica e mediatica italiana, riflettendo su un percorso collettivo di un movimento che dagli anni Ottanta si batte per un uso libero e auto-gestito di media e tecnologia. Hack.it.art si propone perciò di riflet-

tere sulle possibilità di costruire nuovi modelli sociali e culturali, portando l'esperienza di un Paese come l'Italia in un contesto internazionale. Info: Kunstraum Kreuzberg/Bethanien, Mariannenplatz 2, 10997 Berlin, tel. 030. 902981455; fax: -1453, bethanien@kunstraumkreuzberg.de, www.kunstraumkreuzberg.de.

BALLARE A BERLINO - Il meglio dei giovani coreografi berlinesi tutto in una notte. Così si potrebbe riassumere l'iniziativa Tanznacht, una delle più animate di questo inverno nella capitale tedesca. Ospitata nella sede dell'Akademie der Künste, edificio austero immerso nel verde, la notte berlinese della danza è

un progetto nato nel 2000 e poi riproposto con successo ogni due anni. Occasione preziosa per un incontro e un confronto fra artisti, produttori, organizzatori e giornalisti, Tanznacht si è affermato come un evento importante nella vita culturale di Berlino ma anche come un network per stimolare la circuitazione di coreografi più o meno emergenti. Nel corso della maratona viene anche distribuito il catalogo dei coreografi e delle compagnie, uno strumento utilissimo per capire.

MARY POPPINS VOLA IN BENEFICENZA - Cameron Mackintosh e Disney hanno promosso lo scorso 7 marzo un party di beneficenza in onore di Julie Andrews allestito al Prince Edward Theatre. Per la prima volta l'attrice, vincitrice dell'Oscar proprio nel film in cui impersonava il ruolo di Mary Poppins, ha visto la storia adattata al teatro (foto sotto).



MONOLOGHI IN FAMIGLIA - Sharon Osbourne si appaierà alla figlia Aimee nel ritorno, per poche repliche, del tormentone teatrale dei *Monologhi della vagina*. Produttori dello show sono Mark Goucher and Sally Greene, il teatro è il Wyndham's, che apre il 5 aprile. L'attesa è fremente.

GUAI PER IL JERSEY OPERA - Il proprietario del Jersey Opera House, Dick Ray, ha offerto di guidare il teatro senza

Les italiens un centro di cultura italiana a Lione

Icinque teatri di produzione del Sud Italia (Aprustum di Castrovillari, Centro Teatro Calabria di Cosenza, Spazioteatro di Reggio Calabria, Teatrop di Lamezia Terme e il Teatro dei Naviganti di Messina), riuniti in ARTIndipendenti - Associazione in Rete di Teatri Indipendenti, hanno deciso di rilevare la gestione del Théâtre de l'Oseraie di Lione in Francia con l'intenzione di proporlo come un vero e proprio Centro di cultura italiana per la promozione del teatro e della musica indipendente, di nuove proposte, di gruppi emergenti. Il Théâtre de l'Oseraie è situato sul pendio della Croix-Rousse, in pieno centro storico di Lione, dichiarato nel 1998 Patrimonio dell'umanità da parte dell'Unesco. Si tratta di uno spazio, che finora è stato consacrato soprattutto alle nuove tendenze del teatro e della musica e alla possibilità alla fine dello spettacolo di un rapporto confidenziale con il pubblico. Riprendendo un'idea di Maurizio Scaparro, è stato sviluppato il progetto: "Les Italiens: un centro di cultura italiana a Lione", che prevede l'organizzazione e la programmazione di manifestazioni culturali con la finalità di far conoscere in Francia quanto di interessante, oggi, viene prodotto nel campo delle arti sceniche fuori dai circuiti ufficiali. Accanto a rappresentazioni teatrali, anche programmazione di concerti, incontri, letture, esposizioni, con l'intento di aprire una finestra sull'Europa. Da qui, l'apertura di un confronto con la produzione culturale francese al fine di promuovere collaborazioni, coproduzioni, scambi attivi. Il Coordinamento artistico-organizzativo del Théâtre de l'Oseraie sarà curato da Piero Bonaccorso, Nello Costabile, Domenico Cucinotta, Francesco Gallo, Pino Raffa. La Direzione da Nello Costabile.

sovvenzioni statali, in cambio però servono maggiori finanziamenti pubblici per la sua riapertura. Il teatro ha infatti dichiarato un deficit colossale, cui il direttore sta cercando di porre rimedio per evitare la chiusura definitiva. Il teatro vanta una gloriosa storia che ora rischia di diventare solo una memoria.

TEATRO E TV - Lo Scottish Media Group, una vera forza della produzione televisiva, è stato incaricato della produzione di altre due serie del dramma poliziesco *Taggart*. Si tratta della più grande commissione di produzione televisiva di teatro della storia. La serie - 18 ore di programmi - sarà trasmessa nel 2005 e nel 2006 e implicherà un investimento di 10 milioni di sterline.

MUSICAL A BROADWAY - Due musicals che stanno inaugurando la primavera di Broadway: all'Atlantic Theatre, Keith Knobbs e Bob Balaban interpreta-

no la commedia di David Mamet *Romance* (seconda foto sotto), all'Atlantic Theater; Kevin T. Moore e Nicola Barber sono i protagonisti di *Jabu* (prima foto sotto), il musical di Elizabeth Swados su Alfred Jarry, in scena al Flea Theater.

AS YOU LIKE IT - Il capolavoro shakespeariano *As you like it*, diretto da Sir Peter Hall e con Rebecca Hall, è stato riempito di comicità, amore e musica. Lo spettacolo, presentato in forma di studio al Teatro Royal Bath nell'agosto 2003, sta mettendo ad aspro confronto i critici che, di volta in volta, l'hanno amato o detestato. «Cosa possiamo volere di più dal teatro - ha commentato il regista - non si parlerebbe di un "classico" se non fosse un testo che ha ancora molto da dire».

PEER GYNT ALLA FRANCESE - Patrick Pineau mette in scena un innovativo *Peer Gynt* all'Odéon di Parigi, con Bouzid Allam, Gilles Arbona, Baya Belal, Nicolas Bonnefoy, Frédéric Borie. Lo spettacolo è prodotto da Odéon-Théâtre de l'Europe, dal Festival d'Avignon e dalla Regione Alta Normandia. L'accoglienza è stata calda, le repliche proseguono fino al 16 aprile.

PAESAGGIO DOPO LA PIOGGIA - Debutterà il 13 aprile e replica fino al 21 maggio all'Odéon di Parigi *Paesaggio dopo la pioggia* di Jacques Prunair diretto da Moïse Touré. Dopo i testi

di Christophe Bailly, René Char, Marguerite Duras, Elie Faure, Didier-Georges Gabily, Jean Genet, Vincent Van Gogh, Andreï Tarkovskij, Touré a questo spettacolo un'ambientazione apocalittica che segna la fine e insieme l'inizio di un nuovo mondo.

COMMEDIA D'OMBRA - *Abbracciare le ombre* è il titolo del nuovo spettacolo del Théâtre du Vieux-Colombier (il debutto assoluto è stato il 12 marzo) diretto da Joël Jouanneau, con Catherine Hiegel, Andrzej Seweryn, Éric Génovèse, Mathieu Genet, Nicolas Wan Park. Il testo è di Lars Norén e dovrebbe sembrare un manoscritto bruciato da Eugene O'Neill il giorno del suo sessantesimo compleanno.

LETTURE-SPETTACOLO - Si tengono alla sala studio della Comédie e sono delle letture che abbinano di volta in volta un attore e un autore. L'iniziativa, partita lo scorso ottobre, si intitola Un autore, un attore. Queste le prossime "coppie": *Cyrano de Bergerac*/Michel Vuillermoz (7 e 9 maggio); *Italo Calvino*/Laurent Natrella (11 e 13 giugno); *Confucius*/Christian Gonon (18 e 20 giugno).

giovani interessati, di età compresa fra 18 e 26 anni, potranno formalizzare l'iscrizione presso la Segreteria del Teatro Stabile, via Giuseppe Fava 39, tel. 095.354466.

BECKETT E IL MOVIMENTO - RaabeTeatro propone lo stage intensivo di teatro "Beckett e la precisione del movimento", condotto da Monica Giovannazzi dall'1 al 29 aprile ogni lunedì e venerdì, con performance finale presso Raabeteatro. 24 ore di lavoro su voce, recitazione, movimento scenico, analisi del testo, studio del personaggio, soluzioni registiche, messa in scena, performance finale. Tutto con particolare riferimento all'opera drammaturgica di Samuel Beckett e a *Film* con Buster Keaton. Costo 100 euro, 20 di tessera associativa, info@raabe.it, 3287694555.

LABORATORIO DI SCRITTURA - Sono aperte le iscrizioni per l'ultima sessione del nuovo laboratorio di scrittura autogestito ideato e condotto da Giampaolo Spinato. La sessione è aperta a tutti, vecchi e nuovi iscritti, che vogliono proseguire o intraprendere un percorso che attraverso momenti di workshop (con lo strumento della Rappresentazione Ricettiva e Creativa), *reading* (Milan Kundera ed Heiner Müller) e *lecture* ("Chiedere e rispondere alle storie" e "La bellezza al di là dei suoi canoni"), porti alla consapevolezza dei fondamentali della comunicazione scritta e a un nuovo approccio al gesto dello scrivere, integrando per la prima volta competenza tecnica e consapevolezza emotiva. Sessione primaverile: 16 e 17 aprile, 14 e 15 maggio. Quota di partecipazione 2 week-end: 240 euro, bartlebylab@tin.it, tel. 333.9593208.

SEMINARIO SUL CLOWN - Dal 16 al 19 aprile si terrà, al Teatro di Villa Potenza (Teatro dell'Albero di Milano), un seminario sull'arte del clown. Verranno fatti esercizi di segmentazione, dissociazione, contrapposizione, isolamento, equilibrio statico e dinamico, elementi di base del training (struttura e montaggio), lavoro sul ritmo (contrappunto, passi, sequenze), composi-



A SCUOLA DI CIRCO - La Scuola di Teatro San Leonardo di Bologna è unica in Italia nel suo genere di insegnamento di Nouveau Cirque, nonché fondatrice di uno spazio - il CircoTeatro San Leonardo - in cui si rappresentano spettacoli di questo tipo. Per informazioni tel. 051.232851, www.scuoladiteatrodibologna.it, info@scuoladiteatrodibologna.it

RECITAZIONE A CATANIA - Sono aperte le iscrizioni alla Scuola d'arte drammatica del Teatro Stabile di Catania intitolata a Umberto Spadaro. I



zione, acrobatica di base, cadute, entrate, posture e camminate, espressione del volto, gags, sequenze ritmiche. Per informazioni e iscrizioni: 0733493315 - 3404666795 (Andrea Fazzini).

TRADIZIONI & TRADIMENTO - Fino a settembre 2005, sul territorio del Comprensorio Eboli-Sele-Tanagro, nel cuore della Provincia di Salerno, avranno luogo una serie di momenti formativi e performativi, seminari, videoforum, stage, rassegne di arte varia di risonanza nazionale, che andranno ad innestarsi. Per contatti e informazioni: Teatro dei Dioscuri, Antonio Caponigro 082847145, 3391722301.

SEMINARIO DI RECITAZIONE - Un laboratorio condotto da Cesare Ronconi (Teatro Valdoca): poesia come conoscenza, da venerdì 15 a domenica 17 aprile 2005. Il Teatro Valdoca ha fin da principio avuto cura di cercare e crescere nuovi attori secondo un proprio metodo pedagogico. Il seminario si concentrerà su due temi: attenzione e disciplina del corpo al presente della scena. www.teatrovaldoca.it.

IMPRESSIONI - Il progetto Impressioni è nato come progetto in rete che vede coinvolte diverse realtà cittadine, in area toscana, che lavorano in ambito culturale, sociale e teatrale. Lo scopo è quello di creare più luoghi dove poter sperimentare professionalità, arti, culture, generi e generazioni differenti e mettere in rete luoghi, saperi e spazi cittadini. Le realtà coinvolte per il 2005 sono: la Stazione Leopolda, la Casa della Donna, I Sacchi di Sabbia, il Santandrea Teatro e il Cantiere S. Bernardo. Si tratta di un'offerta formativa e laboratoriale variegata che prevede una serie di workshop, stage, esperienze di formazione e di confronto, per approfondire passioni e professioni. Per informazioni: giorgiascalmani@leopolda.it.

LABORATORIO COMMEDIA DELL'ARTE - Il Laboratorio permanente sulla Commedia dell'Arte è stato ideato e sviluppato nel 2002 dalle compagnie torinesi Santibriganti Teatro e Teatro de

Frizzo, decise a unirsi al Teatrovivo di Cotignola e al TeatroViaggio di Bergamo come esponenti italiani del progetto Europa in Maschera, finanziato dalla UE. Il Laboratorio ha come direttore artistico Mauro Piombo e come consulente scientifico Ambrogio Artoni e si articola in tre differenti campi d'azione: la ricerca - svolta in stretta collaborazione con il Dams di Torino -, la formazione e la produzione. Per quanto riguarda quest'ultima, corsi annuali sulle tecniche recitative proprie alla Commedia dall'Arte (dalla costruzione e uso delle maschere all'improvvisazione e all'espressione corporea) sono regolarmente tenuti presso la Scuola Professionale d'Arte Teatrale di Teatranza. www.teatranza.it.

IL CORPO ORGANICO - Corso di specializzazione per la conoscenza della Biomeccanica teatrale di Mejerchol'd condotto da Gennadi Nikolaevic Bogdanov riconosciuto come unico erede diretto della pedagogia mejerchol'diana. Il corso di primo livello, dal 17 al 29 aprile 2005 a Perugia, è composto da 5 ore al giorno di attività pratica, per un totale di 60 ore. Il corso prevede il rilascio dell'attestato di 1° livello ed è in lingua russa, italiana e inglese. Per informazioni: www.microteatro.it/public/cisbit/it/content/25gen2005.asp, labiomeccanica@microteatro.it, tel. 3470798353 o 0755721238.

DRAMMATURGIA A DISTANZA - Il Centro Nazionale di Drammaturgia, diretto da Alfio Petri, con il Patrocinio del Sindacato nazionale degli Autori Drammatici e la collaborazione di Drama.it, ha avviato uno stage a distanza di drammaturgia, che vivrà come Laboratorio permanente. Sarà possibile iscriversi in qualunque giorno dell'anno solare. Attività teoriche e pratiche: a) cultura duale; b) il sistema dei segni; c) intertestualità; d) intermedialità; e) sinestesia e polidimensionalità dell'opera; f) linearità e tabularità del testo; g) metodologia della progettazione; h) scrittura di un breve testo orientato verso una delle forme di teatro tota-

le; i) verifiche intermedie e finale. Un incontro nella sede di Roma all'inizio e alla fine dello stage. Materiali didattici compresi nel costo. Rilascio di attestato. Pubblicazione delle opere nella Collana Teatro Totale (www.teatrototale.it). Partecipazione di diritto al Premio Teatro Totale 2005. Sostegno alla eventuale realizzazione di spettacoli da parte degli autori, anche al fine della partecipazione alla Rassegna Schegge d'Autore anno 2005, promossa dallo Snad e dall'Enap. Per informazioni: www.teatrototale.it, www.drama.it, alfio.petrini@virgilio.it, tel. 3285739209.

PARLARE IN PUBBLICO - Si tratta di un corso di tecniche e pratiche dell'uso della voce nella comunicazione. Il corso è rivolto a tutti coloro che intendono affrontare per la prima volta un percorso esplorativo sull'uso della voce in ambito pubblico, sia per intenti professionali sia personali. I temi affrontati: respirazione, postura, uso corretto della voce, voce impostata, dizione e fonetica (regole principali), nozioni di linguistica e comunicazione, esercitazioni pratiche su testi. Il livello avanzato si chiama invece Parola agita. Per informazioni: Sezione Aurea, via Pignolo 42/44, Bergamo, tel. 035211211, sezioneaurea@tin.it oppure auditoriumarts@libero.it.

RICORDIAMO IL FUTURO - Laboratorio teatrale, rivolto a giovani e adulti, la partecipazione è gratuita. Frequenza: settimanale. Periodo: febbraio-maggio. Per informazioni: ART.O' 0113182306, art.o@fastwebnet.it, www.art-o.it.

(presidente), Roberto Andò, Sergio Colomba, Luca Doninelli, Edoardo Erba, Mario Fortunato, Maria Grazia Gregori, Renata Molinari, Ottavia Piccolo, Giorgio Pressburger, Ludovica Ripa di Meana, Luca Ronconi, Renzo Tian. Al testo prescelto dalla Giuria sarà assegnato un premio indivisibile di 7.500 euro. La Giuria inoltre attribuirà: il Premio Pier Vittorio Tondelli, di 2.500 euro, al testo di un giovane autore nato dopo il 31 dicembre 1974; il Premio speciale della Giuria intitolato a Paolo Bignami e a Gianni Quondamatteo; il Premio Marisa Fabbri, destinato a indicare un'opera particolarmente impegnata nella ricerca di un linguaggio aperto e poetico. Per celebrare i cent'anni dalla nascita della Cgil la Giuria attribuirà un premio di 4.000 euro all'autore del testo teatrale che si segnali nel trattare argomenti di carattere civile. I copioni (in dieci esemplari dattiloscritti, numerati nelle pagine), la scheda di partecipazione, compilata in maniera leggibile in ogni sua parte in carattere stampatello maiuscolo, dovranno essere indirizzati alla segreteria del Premio Riccione per il Teatro, presso il Municipio di Riccione, V.le Vittorio Emanuele II, 2 - 47838 Riccione (Rn), tel. 0541694425.

PREMIO FLAIANO - L'associazione Culturale Ennio Flaiano (in basso una caricatura dello scrittore) e la rivista di cultura *Oggi e Domani* bandiscono per il 2005 la XXXII edizione del Premio Flaiano di teatro. La Giuria assegnerà il Pegaso d'oro a un autore, un regista, un attore, un'attrice italiani distinti nell'ultima stagione teatrale (2004-2005) e il

PREMI

PREMIO RICCIONE - Il Premio Riccione è aperto per l'edizione 2005 ai testi spediti (o consegnati direttamente) alla segreteria entro il 30 aprile 2005. Fa fede il timbro postale. La Giuria per il 2005 è così composta: Franco Quadri



Pegaso d'oro per la carriera a un protagonista della scena teatrale, italiano o straniero. Analogo riconoscimento sarà destinato a un saggista e critico teatrale. A un'opera originale in lingua italiana inedita e mai rappresentata (nemmeno sotto forma di lettura scenica o *mise en espace*) sarà assegnato un premio di 5000 euro. Il concorso è aperto a tutti, senza limiti d'età. Altro premio di 2000 euro è destinato a un autore di età non superiore ai trentacinque anni (al 31/12/2004). I lavori concorrenti, recanti firma, età, indirizzo e numero di telefono dell'autore, dovranno pervenire in tredici copie dattiloscritte alla Segreteria del Premio, Via Beato Nunzio Sulprizio 16, 65126 Pescara, entro l'8 aprile 2005. La Giuria è presieduta da Giorgio Albertazzi.

FOTOGRAFIA DELLO SPETTACOLO

- Il Centro per la Fotografia dello Spettacolo, in collaborazione con il Comune di San Miniato e con l'associazione Teatrino dei Fondi bandisce la seconda edizione del Concorso fotografico internazionale "Occhi di Scena", nell'ambito del Festival della Fotografia

di Spettacolo che si terrà a San Miniato di Pisa nel mese di ottobre 2005. Al concorso possono partecipare tutti i fotografi professionisti, i fotoamatori e gli studenti di scuole di fotografia, italiani e stranieri. A ogni partecipante viene richiesto di presentare un lavoro fotografico organico realizzato sul tema del concorso e una descrizione scritta del lavoro presentato. Il materiale dovrà pervenire, in porto franco, dal 1 marzo al 30 aprile 2005 (farà fede la data di spedizione), alla segreteria del premio presso Centro per la Fotografia dello Spettacolo, c/o Teatrino dei Fondi, Via Zara 58, 56020 Corazzano, San Miniato (Pi), tel. e fax 0571462825, fax 0571462700, centrofotospettacolo@tiscali.it, www.centrofotografiaspettacolo.it.

PREMIO UGO BETTI - È bandita la XIV

edizione del Premio Ugo Betti (nel ritratto a destra) per la drammaturgia, organizzato dal Comune di Camerino. Il Premio si articola in tre sezioni: drammaturgia, studi e ricerca, tesi di laurea. Alla prima possono partecipare opere teatrali di autori italiani e stranieri

viventi. Le opere devono essere inedite e di data non antecedente al 1 gennaio 2000. Sono ammesse opere già rappresentate, purché non pubblicate. Gli autori dovranno inviare alla Segreteria del premio, entro il 15 giugno 2005 (farà fede il timbro postale), otto copie dell'opera anonime, allegando in busta separata e chiusa il curriculum vitae, contenente le generalità anagrafiche e i recapiti dell'autore. Il premio consiste in un assegno di euro 2500 e nella pubblicazione dell'opera



nella collana teatrale "Bettiana" edita dalla BulzoniEditore. La Giuria del premio è composta da Renzo Tian (presidente), Claudia Cannella, Marco De Marinis, Enrico Maggi, Massimo Marino, Paolo Puppa e Claudio Vicentini. Per informazioni: Segreteria del premio, presso il Comune di Camerino, corso Vittorio Emanuele II 17, 62032 Camerino (Mc), tel. 0737634754, fax 0737630423, servizio.cultura@camerino.sinp.net, www.ugobetti.it.

LA PAROLA E IL GESTO -

L'Assessorato alla Cultura del Comune di Imola e l'Associazione Culturale "I Portici" comunicano che sono aperte le iscrizioni alla decima edizione del Concorso Teatrale Femminile - Premio Fondazione Cassa di Risparmio di Imola che si svolgerà a Imola dal 3 giugno al 15 luglio 2005. Possono partecipare tutte le attrici o aspiranti attrici nate

fra l'1/1/1973 e il 31/12/1985. Il termine ultimo per presentare la domanda è il 30/4/2005. Si può richiedere il bando a: Associazione culturale "I Portici", via F.lli Cairoli 7, 40029, Imola (Bo), tel. 054227531, fax 054232732, i.portici@aliceposta.it.

PREMIO ANTONELLI-CASTILENTI - Il

Premio è aperto a tutte le forme del teatro di prosa e non esclusivamente al teatro di parola. Sono liberi le durate dei testi e il numero dei personaggi. Non sono ammesse opere tradotte da altre lingue. I copioni, in otto esemplari, chiaramente dattiloscritti (pena l'esclusione), devono essere indirizzati, entro il 30 aprile 2005, alla Segreteria del Premio Antonelli-Castilenti, 64035 Castilenti (Te). La Giuria è composta da Luciano Paesani (presidente), Franca Angelini, Raffaella Cascella, Giorgio Patrizi, Giuseppe Rosato, Danilo Volponi, Lucio Di Mattia (segretario). Al testo prescelto dalla commissione giudicatrice sarà assegnato un premio di euro 2000. Per informazioni: Antonio Leone, tel. 3335907818, 0861999135, 0861999113-999312, fax. 0861999432, www.associazioneantonelli.it, info@associazioneantonelli.it.

Premio Teatro Totale

Il Centro Nazionale di Drammaturgia bandisce la sesta edizione del Premio Nazionale di Drammaturgia Teatro Totale, anno 2005. Due le Sezioni previste: spettacolo dal vivo e nuove arti visive. Sono condizioni essenziali che le opere teatrali 1) facciano riferimento a un sistema di segni, verbali e non verbali; 2) mettano in preventivo l'uso eventuale di nuove tecnologie in funzione espressiva; 3) siano inedite, mai rappresentate, e costituiscano uno spettacolo di durata normale. La Giuria è composta da Giovanni Antonucci (Presidente), Claudia Cannella, Renato Giordano, Paolo Guzzi, Alfio Petrini. Il giudizio della Giuria è insindacabile. Il Premio per il testo vincitore della Sezione Teatro consisterà nella pubblicazione su una importante rivista di teatro e sulla Collana di editoria telematica Teatro Totale. L'opera vincitrice della Sezione Nuove Arti Visive sarà recensita e presentata su una rivista on line di settore. Le opere della Sezione Teatro e della Sezione Nuove Arti Visive devono essere inviate - in cinque copie - alla Segreteria del Premio Nazionale di Drammaturgia Teatro Totale, Passaggio di Largo Odoardo Tabacchi 104, 00148 Roma, entro e non oltre il 30 giugno 2005. Farà fede il timbro postale. L'autore deve allegare una dichiarazione in cui autorizza il Cnd all'utilizzo dei dati personali ai sensi della legge 675/96. Informazioni presso la Segreteria del Premio: tel/fax 0665 55 936, 3285739209 cnd@teatrototale.it, www.teatrototale.it.

Errata corrige - Nell'articolo Pedagoghi russi in cattedra (*Hystrio*, 4-2004) si afferma che il docente russo Nikolaj Karpov è stato allievo di Gennadij Bogdanov. In realtà, per quello che riguarda la disciplina di Movimento Scenico e Scherma (sua competenza originaria come pedagogo), egli è allievo di E. Nemirovskij. L'autore Alessio Bergamo si scusa con i lettori e con gli interessati per l'errore e ringrazia Nikolaj Karpov per averglielo fatto notare.

Hanno collaborato:

Giusi Zippo, Francesco Tei, Laura Bevione, Marco Andreoli, Anna Maria Monteverdi, Simonetta Trovato, Fabrizio Caleffi

La dottoressa Diana Froi risponde

Cara Dottoressa Froi, sono appena stato nominato vicedirettore di uno Stabile e da quando ho assunto l'incarico ho cominciato a dare segni di squilibrio. Forse sto cominciando a sviluppare una tendenza alla paranoia, ma mi sembra che tutti mi guardino in modo strano, come se pensassero che io sia stupido o ingenuo. E in effetti non capisco molte cose. L'altro giorno il direttore mi ha annunciato che metteremo in cartellone uno spettacolo che l'anno scorso non è piaciuto a nessuno, prodotto da un altro Stabile. Quando ho osato esprimere le mie perplessità sono stato guardato in modo strano e il direttore mi ha ricordato che noi manderemo nel loro teatro una nostra produzione. Poi ha aggiunto canticchiando: «se io do una cosa a te, tu poi dai una cosa a me» e mi ha strizzato l'occhio. Stavo anche per aggiungere che ci sono spettacoli bellissimi che non riescono a girare, ma grazie a Dio qualcosa mi ha trattenuto. Un'altra volta mi ha detto: «Gianni, mi raccomando, stasera non mancare alla prima dei Sei personaggi perché di personaggio ce n'è uno mooolto importante...», e mi ha di nuovo strizzato l'occhio. Forse ha un tic, ho pensato, anche perché non capivo a che personaggio si riferisse. Poi ho scoperto che parlava di un politico che sarebbe stato presente in sala, un politico però appartenente alla parte opposta a quella del mio direttore. E doveva vedere come si prostrava ai suoi piedi. È tutto molto strano no? Poi mi parla di una sua amica e, strizzandomi ancora l'occhio, mi dice che è una stupida ma con due gran tette e mi dà l'incarico di "provinarla" per la prossima commedia. Quando gli ho chiesto: «ma è brava?», mi ha guardato allocchito per un attimo e poi se ne è andato senza nemmeno salutarmi. Mi sento confuso dottoressa, e anche un po' depresso, mi aiuti a capire la prego.

Firmato: *Deluso '71*

Caro deluso, rimedia in fretta alla tua confusione perché se continui così vedo vicino il tuo licenziamento. Forse non hanno tutti i torti quando ti considerano ingenuo: hai mai sentito parlare di nepotismi, scambi, concorsi truccati? Ma dove hai vissuto fino adesso, tra le caprette di Heidi? Non sei paranoico, hai solo toccato con mano l'amara realtà di un paese che ha da tempo perso il gusto di definirsi "società civile". Non è certo così solo in teatro, credi che sia diverso nel cinema, in televisione, nella finanza, nei concorsi universitari? È triste lo so bene, ma se sei depresso una soluzione c'è. Vieni nel mio studio per delle sedute: è gratis, basta che mi trovi una scrittura per mia nipote nel tuo teatro...



di Alessandra Faiella

Cara Dottoressa Froi, è proprio vero che ormai siamo in una società multietnica e multireligiosa: ieri era l'otto marzo e a teatro c'era una donna col chador. Lei è favorevole al velo?

Firmato: *Dubbiosa '60*

Sì, ma solo se lo indossa Buttiglione. Comunque è una buona idea portarlo a teatro, anzi credo che d'ora in poi lo metterò anch'io: finalmente nessuno si accorgerà che sto dormendo.

CIRCUITO TEATRI POSSIBILI
Stagioni Teatrali 2004/5

...in scena fino al 30 luglio

TEATRO LIBERO

tel. 02.8323126
via Savona, 10 - MILANO

Il Partigiano J., Rose,

TEATRO BELLÌ

tel. 06.5894875
p.zza Sant'Apollonia 11/a - ROMA

Telai, La Tempesta, Amleto,

TEATRO ALCIONE

tel. 045.8400848
via Verdi, 20 - VERONA

Bruciati dallo Xanax, Diario di Un Pazzo,

STUDIO FOCE

tel. 0041.91.921349212
via Foce, 1 - LUGANO

Bird è Vivo, Otello, Come un Frigo,

TEATRO CESTELLO

tel. 055.219206
p.zza di Cestello, 4 - FIRENZE

Amleto Avvisato Mezzo Salvato,

TEATRO VILLORESI

tel. 039.2304738
p.zza Carrobiolo, 2 - MONZA

Trend, Il Garofano Verde, Vino Dentro,

TEATRO CUMINETTI

tel. 0461.924470
C.so 3 Novembre 72 - TRENTO

Mobbing!, Caligola, Macbeth



Punti vendita di Hystrio

ANCONA

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

ASCOLI PICENO

Libreria Rinascita - P.zza Roma, 7 - tel. 0736/259653

BARI

Feltrinelli - Via Melo, 119 - tel. 080/520751

BENEVENTO

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

BERGAMO

Libreria Fassi - L.go Razzora, 4 - tel. 035/220371

BOLOGNA

Feltrinelli - P.zza Ravennana, 1 - tel. 051/266891

Feltrinelli - Via dei Mille, 12/A - tel. 051/240302

Feltrinelli International - Via Zamboni, 7/B - tel. 051/268070

BOLZANO

Libreria Mardi Gras - Via Andreas Hofer, 4 - tel. 0471/301233

BRESCIA

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

CORTINA D'AMPEZZO

Libreria Sovilla - C.so Italia, 118 - 0436/868416

COSENZA

Libreria Domus universitaria - C.so Italia, 74/84 - tel. 0984/36910

FERRARA

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

FIRENZE

Feltrinelli - Via Cerretani 30/32 R - tel. 055/2382652

GENOVA

Feltrinelli - Via XX Settembre, 233 - tel. 010/540830

LUCCA

Libreria Baroni - via San Paolino 45/47 - tel. 0583/56813

MESTRE

Feltrinelli - P.zza XXVII Ottobre, 80 - tel. 041/940663

MILANO

Anteo Service - Via Milazzo, 9 - tel. 02/67175

Feltrinelli International - P.zza Cavour, 1 - tel. 02/6595644

La Feltrinelli Libri e Musica - C.so Buenos Aires, 33/35 - 02/2023361

Feltrinelli Duomo - Via U. Foscolo 1/3 - tel. 02/86996903

Feltrinelli Manzoni - Via Manzoni, 12 - tel. 02/76000386

Artbook Milano - Via Ventura, 5 - tel. 02/21597624

Libreria dello Spettacolo - Via Terraggio, 11 - tel. 02/86451730

Teatro Libero - Via Savona, 10 - tel. 02/8323126

Unicopli - Via R. Carriera, 11 - tel. 02/48952101

Egea spa - Via Bocconi, 8 - tel. 02/58362030

MODENA

Feltrinelli - Via C. Battisti 13/23 - tel. 059/218188

NAPOLI

Feltrinelli - Via San Tommaso d'Aquino, 70/76 - tel.

081/5521436

Feltrinelli Libri e Musica - Via Cappella Vecchia, 3 - 081/2405401

Brainstorming - Vico II, Cisterna dell'olio, 2 (p.zza Gesù) - tel. 081/19565712

PADOVA

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

PALERMO

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

PARMA

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

PESCARA

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

PIACENZA

La Feltrinelli libri e dischi - Via Cavour, 1 - tel. 0523/315548

PISA

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

RAVENNA

Feltrinelli - Via 4 Novembre, 7 - tel. 0544/34535

REGGIO EMILIA

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

RICCIONE

Libreria Pulici (Block 60) - V.le Milano, 60 - tel. 0541/602047

RIMINI

Libreria Interno 4 - C.so d'Augusto 74/4 - tel. 0541/23486

ROMA

Feltrinelli Argentina - L.go Torre Argentina, 5 - tel. 06/68803248

Feltrinelli Orlando - Via V.E. Orlando, 84/86 - tel. 06/484430

Libreria Rinascita - via Botteghe Oscure 1-2 - tel. 06/6797460

SALERNO

Feltrinelli - C.so V. Emanuele, 230 - tel. 089/2580114

SIENA

Feltrinelli - Via Banchi di Sopra, 117 - tel. 0577/44009

TORINO

Libreria Comunardi - Via Bogino, 2 - tel. 011/8170036

Feltrinelli - P.zza Castello, 9 - tel. 011/541627

TRENTO

La Rivisteria - Via San Vigilio, 23 - tel. 0461/986075

TRIESTE

Indertat - Via Venezian, 7 - tel. 040/300774

VERONA

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

VICENZA

Librarsi - Contrà Morette, 4 - tel. 0444/547140

HYSTRIO

trimestrale di teatro e spettacolo

Rivista fondata da Ugo Ronfani

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

Direzione: Roberta Arcelloni, Claudia Cannella (responsabile), Ivan Groznij Canu (art director).

Redazione: Giulia Calligaro, Albarosa Camaldo, Marta Vitali (segreteria).

Consulente editoriale: Ugo Ronfani.

Hanno collaborato: Carmelo Alberti, Marco Andreoli, Nicola Arrigoni, Antonio Audino, Valentina Bertolino, Laura Bevione, Filippo Bruschi, Fabrizio Caleffi, Tino Caspanello, Anna Ceravolo, Rudy De Cadaval, Pierachille Dolfini, Alessandra Faiella, Loredana Faraci, Mimma Gallina, Emanuela Garampelli, Gastone Geron, Gigi Giacobbe, Giuseppe Liotta, Francesca Lotti, Stefania Maraucci, Massimo Marino, Antonella Melilli, Renata Molinari, Giuseppe Montemagno, Anna Maria Monteverdi, Simona Morgantini, Andrea Nanni, Alessandra Nicifero, Dimitri Papanikas, Alfio Petri, Gianni Poli, Oliviero Ponte di Pino, Eliana Quattrini, Olindo Rampin, Carlo Randazzo, Domenico Rigotti, Attilio Scarpellini, Alessandro Tacconi, Matteo Tarasco, Francesco Tei, Federica Toci, Simonetta Trovato, Francesco Urbano, Nicola Viesti, Giusi Zippo.

Direzione, redazione e pubblicità: via Olona 17, 20123 Milano, tel. 02.40073256 fax 02.45409483.

E-mail: hystrio@fastwebnet.it

www.hystrio.it

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

Stampa: Arti Grafiche Alpine, via Luigi Belotti, 14, 21052, Busto Arsizio (VA)

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

Abbonamenti: Italia € 26 - Estero € 41

Versamento su c/c postale n. 40692204 intestato a: Hystrio - Associazione per la diffusione della cultura teatrale, via Volturmo 44, 20124 Milano.

In caso di abbonamenti tramite bonifico bancario, si prega di inserire l'indirizzo completo del nuovo abbonato e di inviare la ricevuta al fax: 02.45409483.

Un numero € 8.00, arretrati € 15.

Manoscritti e fotografie originali anche se non pubblicati non si restituiscono. È vietata la riproduzione, parziale o totale, dei testi contenuti nella rivista, salvo accordi con l'editore.

HYSTRIO

non hai voglia di fare la fila alla posta?
non hai tempo di cercare una libreria Feltrinelli?
non ti fidi a spedirci un assegno?
abbonati on line

basta un

CLIC

www.hystrio.it

L'abbonamento
annuale a Hystrio
costa: Italia 26 euro
Estero 41 euro

Puoi effettuare il pagamento
anche con:

- un versamento su c/c postale n.
40692204 intestato a: Hystrio -
Associazione per la diffusione della cultura
teatrale via Voltumo 44, 20124 Milano.
- un bonifico su c/c bancario
n. 625006976022 Banca Comil, circuito
Banca Intesa, via Edmondo De Amicis 26
Milano ABI 03069, CAB 09458, CIN J
(ricordati di inserire nel bonifico l'indirizzo
dell'abbonato e di inviare la ricevuta
al fax n. 02.45409483)
- un assegno bancario non
trasferibile da inviare alla
redazione: Via Olona 17,
20123 Milano