

HYSTRIO

trimestrale di teatro e spettacolo

HY

dossier
TEATRO ARABO 2

PREMIO HYSTRIO 2001

nati ieri teatromondo
teatroragazzi danza critiche
testi società teatrale



anche Hystrio
È CASCATO NELLA RETE!

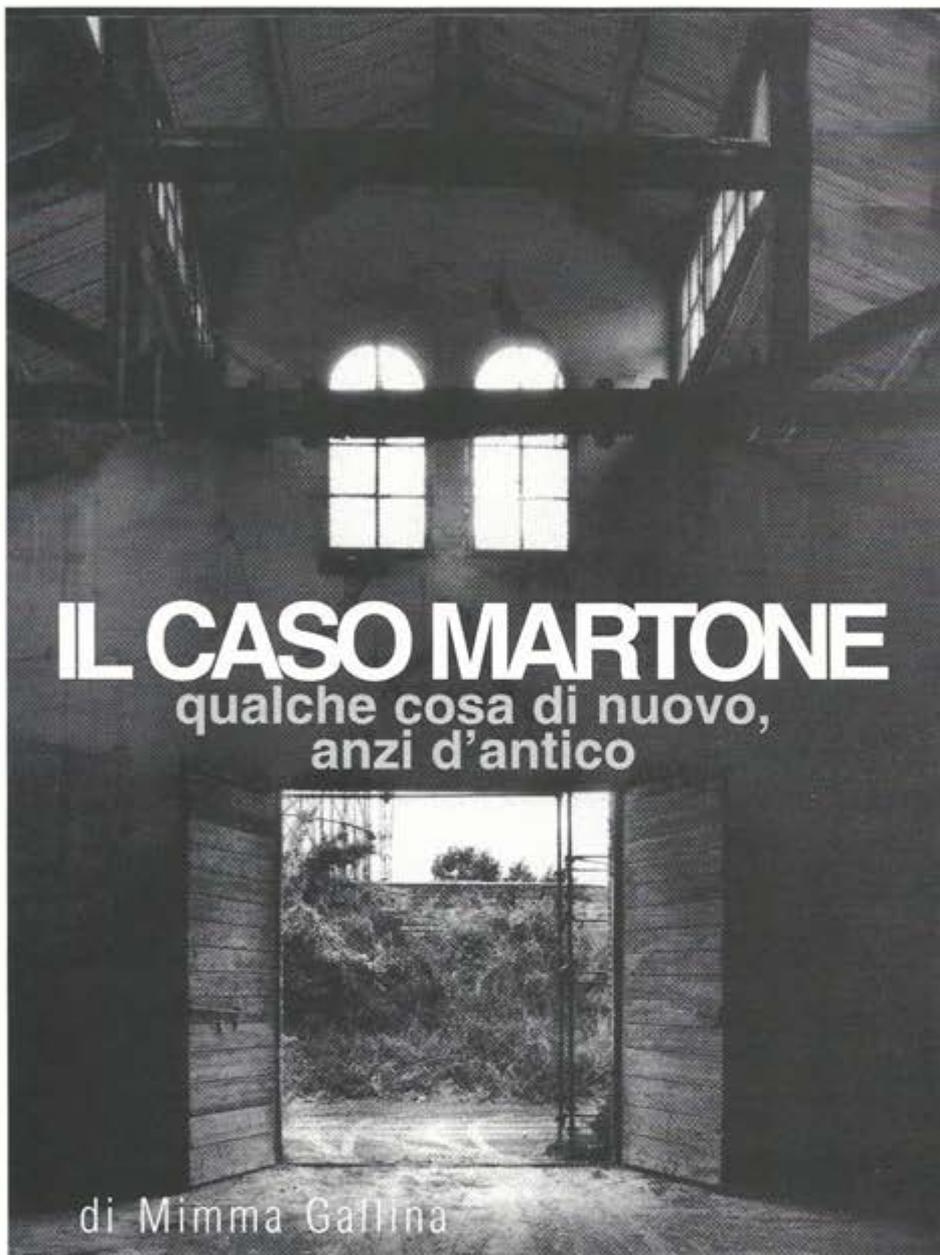
www.hystrio.it



HM

editoriale	Il caso Martone: cronaca di dimissioni (non) annunciate - di Mimma Gallina e Roberta Arcelloni	2
vetrina	Maestri & Maestri: ricordo di Jacques Lecoq – Giochi di guerra; intervista a Biljana Srbljanovic - di Alessandra Galante Garrone e Claudia Cannella	6
teatromondo	Londra: si rinnovano gli spazi teatrali – Nantes: Planchon e Damiani nel nome di Cechov – Il Puppet Theater Festival di New York -di Laura Musso Santini, Anna Ceravolo, Alessandra Nicifero	16
dossier	Teatro del Mediterraneo 2/Il teatro di lingua araba: Egitto, Marocco e Algeria – a cura di Monica Ruocco	22
speciale Iran	L'arte dell'allegoria contro il dispotismo – Tradizione e avanguardia al Festival di Parma – di Natalia L. Tornesello e Massimo Marino	36
nati ieri	Tour nell'Italia dei nuovi gruppi, sesta tappa: Progetto U.R.T. – di Pier Giorgio Nosari	44
teatoragazzi	Incontro con Franco Passatore – di Roberta Arcelloni	46
teatrodanza	La Bausch tra Bologna e Palermo - Gli indiani di Platel a Modena – Goya secondo Kresnik – di Massimo Marino, Roberto Giambrone, Domenico Rigotti	50
biblioteca	Le novità editoriali – a cura di Marilena Roncarà	54
premio hystrio	Il bando di concorso per l'edizione 2001	58
exit	Addio a Paolo Emilio Poesio e a Gianfranco Mauri – di Francesco Tei e Gastone Geron	60
critiche	<i>I demoni</i> secondo Dodin – Martone e <i>I dieci comandamenti</i> di Viviani – L'anno di Schmitt – Due <i>Giardini</i> per Cechov – La maratona amletica di Tiezzi – Pro & Contro: <i>L'arte della commedia</i> di Eduardo – Intercity Berlin al Teatro della Limonaia - Tutte le recensioni della prima parte della stagione	62
la società teatrale	Tutta l'attualità nel mondo teatrale – Teatro amatoriale – a cura di Anna Ceravolo	98
testi	<i>La stanza di sopra</i> , di Ricci & Forte, Premio Hystrio alla drammaturgia 2000	108
in copertina	<i>Teatro arabo</i> , acrilico di Ivan Groznij Canu, 2001	

... e nel prossimo numero: dossier teatrodanza (con otto schede da staccare e conservare), speciale Teatro Stabile del Friuli-Venezia Giulia, nuova tappa nell'Italia dei nuovi gruppi: A.T.I.R. di Milano, il *Macbeth* giovane di Kim Rossi Stuart, tutte le recensioni della seconda parte della stagione... e molto altro!



IL CASO MARTONE

qualche cosa di nuovo,
anzi d'antico

di Mimma Gallina

Dei diversi aspetti della vicenda di Mario Martone, vorrei soffermarmi su quelli che ripropongono, con accenti e sfumature nuove, problemi antichi di particolare rilevanza organizzativa (non per risolverli, ma per sottolinearli).

Lo scontro fra presidente, CdA e direttore - Non mi sembra del tutto originale la tanto richiamata omogeneità politica fra presidente e direttore: si tende a dimenticare quanto siano

cruciente le "contraddizioni in seno al popolo" (e quanto lo stile delle persone conti a volte più del loro orientamento politico). Mentre sempreverde è la questione di fondo, quella relativa "a chi fa cosa" nei teatri stabili e nelle istituzioni culturali in genere (è una interessante coincidenza che nello stesso giorno in cui Martone presentava la sua lettera di dimissioni a Roma, a Venezia il Presidente della Biennale "licenziasse" il direttore della sezione architettura). Il "decreto Tognoli" del

29/11/90 (che il Ministero ha però dichiarato nei fatti decaduto a seguito del regolamento triennale) aveva teoricamente messo le cose a posto: a un direttore unico, artistico e organizzativo-amministrativo (con facoltà di delegare una delle due competenze senza però sottrarsi alla relativa responsabilità), competono gestione e programmi "da sottoporre" al CdA e al presidente, cui compete la rappresentanza legale. Tutto sta nell'intendersi su quel "da sottoporre". C'è chi ritiene (i direttori di solito) che competa agli organi amministrativi verificare che i programmi generali approvati vengano e possano essere rispettati, il che implica anche che siano compatibili con il bilancio (preventivamente e in corso d'opera) e che rispettino la "missione" dell'Ente (ovvero si pongano e cerchino di rispondere alla domanda di cosa deve fare un teatro pubblico e in una determinata città/regione) e che tutto ciò basti e avanzi (se fatto seriamente). Ma chi la pensa così non è di solito il presidente. L'esuberanza delle presidenze è tale che il progetto di legge Veltroni (probabilmente inattuale ma indicativo) si preoccupa particolarmente di proteggere l'indipendenza dei "sovrintendenti". Esiste una via d'uscita normativa al problema? Come limitare i presidenti che vogliono fare i direttori? Penso che la tendenza a

nominare direttori artistici "artisti" corrisponda a queste velleità o, per essere più obiettiva, a questi orientamenti. Oppure hanno ragione? In una logica di direzione unica (che recentemente molti rimettono in discussione), il presidente è - può essere di fatto - direttore organizzativo? Il presidente quindi, deve essere un "manager"?

Il casus belli della pianta organica, ovvero il problema del personale - Fra i problemi di cui i presidenti dei tea-

tri stabili storicamente amano occuparsi, questo è il principale. Dalle assunzioni, dagli uffici molto più che dal palcoscenico dove il "mestiere" si vede, è passato nei decenni il clientelismo (assunzioni, incarichi, gratifiche, passaggi di categoria etc.) mortificando in primo luogo proprio i lavoratori e la loro professionalità. Se non si sono fatti degli Stabili dei "carrozzi" (non lo sono) è stato perché, per fortuna, non c'erano soldi abbastanza. Anche indipendentemente dall'eleganza dimostrata dal direttore dimissionario nei confronti del personale, francamente non penso che quello del Teatro di Roma sia un problema di clientele (oggi forse non lo è), ma è significativo che sulla pianta organica si misuri una lotta di potere e sono certa, a intuito e per i precedenti, che Martone ha ragione quando denuncia il tentativo di privilegiare la scrivania al palcoscenico. Dei fatti emersi, questo è il più grave: non dimentichiamoci che il direttore è capo del personale. O un direttore è in grado di gestire l'azienda, oppure non lo è, e in questo caso, o non lo si nomina, o si cambiano le regole.

La valutazione ambivalente dei risultati - Anche questo è un copione antica: l'aritmica, come si sa, è un'opinione, i dati (che siano sul pubblico o sul bilancio) non sono chiari e si tirano da tutte le parti. Sono fermamente convinta che il direttore di un teatro stabile debba rispondere fino in fondo del bilancio. Se Martone ha montato tutto questo perché è un ragazzo capriccioso e nasconde la sua insipienza amministrativa con la persecuzione, merita tutta la riprovazione. Se teme che si usino i numeri per spingere verso altre direzioni, o attuare una sorta di

gestione parallela, merita che si rifletta con lui su questo rischio. E la vicenda qui presenta qualche interessante elemento di novità, se qualcuno ancora credeva che gli scontri o le censure in teatro passassero solo dagli spettacoli. Scelte come quella della nuova formula di abbonamento non sono amministrative: dall'abbonamento passa la "convenzione" teatrale e la "rivoluzione" della formula proposta dal Teatro di Roma (che si sta sperimentando in molte città d'Europa: e perché non da noi?)

A partire da questo numero *Hystrio* si propone di ospitare, nello spazio destinato all'editoriale, interventi di "addetti ai lavori" su temi legati all'attualità teatrale - Iniziamo con una riflessione di Mimma Gallina a margine delle polemiche dimissioni di Mario Martone da direttore del Teatro di Roma

era organica a un cambiamento complessivo: da verificare, certo, da perfezionare, comunque da difendere come parte integrante di un progetto. Lo scontro sui numeri (numeri ambigui del resto) è anche questa volta uno scontro di sostanza, che del resto il presidente onestamente non maschera.

L'ostilità dell'ambiente - Ma fra tutti il punto più vicino alla sostanza è quest'ultimo aspetto. Non voglio entrare nel merito dei programmi, se non per dire che hanno offerto un'interpretazione della funzione di teatro pubblico, oggi, a Roma. Insomma si

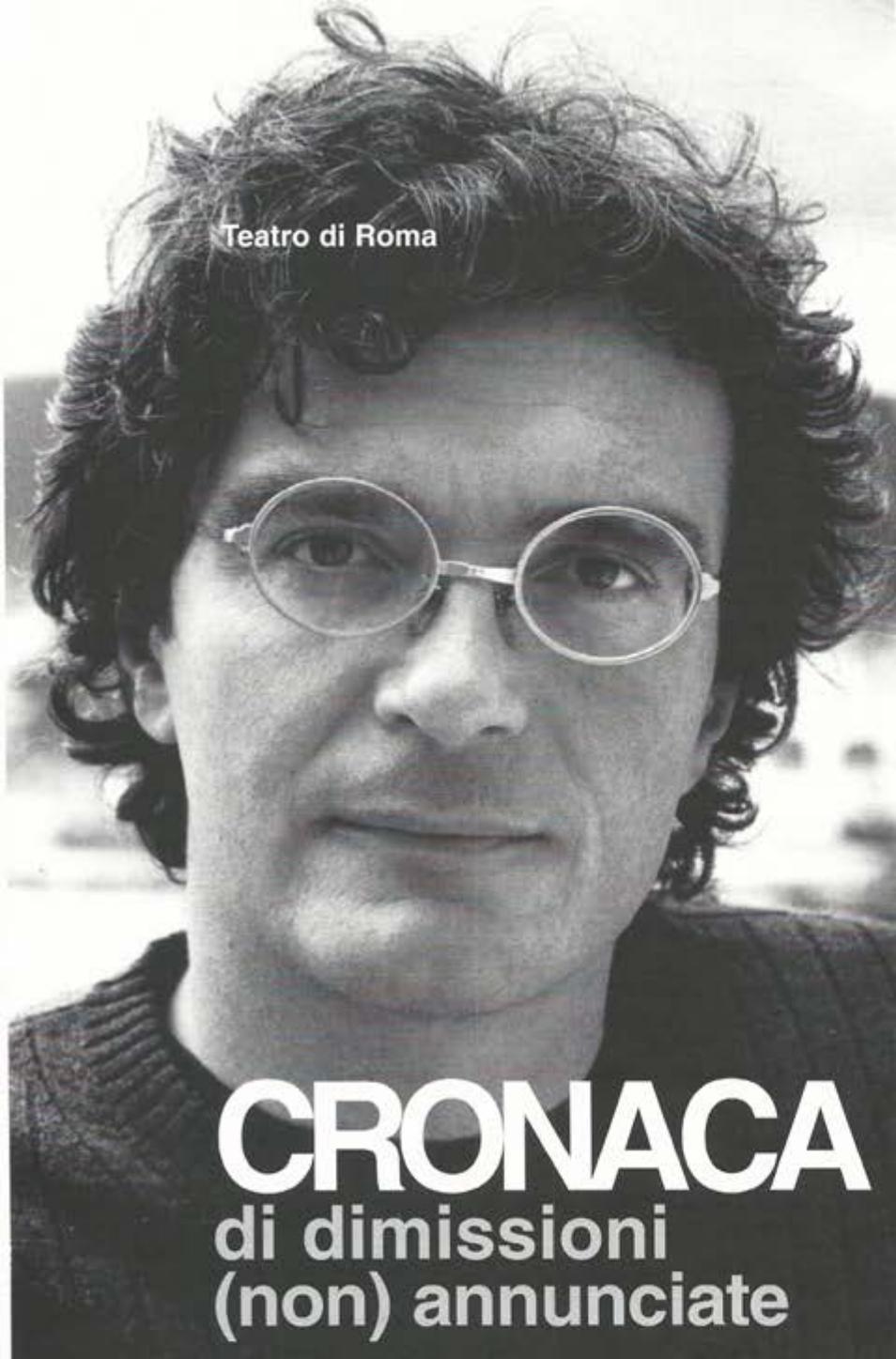
è trattato di scelte, non è detto che fossero le uniche possibili, ma per una volta non era tattica, non era equilibrismo, e sono state perseguite con coerenza e determinazione. Il teatro italiano è miope, è come un complesso di villette a schiera, in cui nessun inquilino vede oltre il giardino di casa. Può darsi che anche Martone abbia, come tutti, i limiti che ciascuno ricava dalla sua esperienza, dalle sue conoscenze, dal suo gusto, come tutti potrebbe essere caduto in qualche equivoco, ce ne

sono tanti in giro (mi riferisco alle "scuffie" improvvise e poco comprensibili per un attore o un gruppo, alle amnesie totali per altri, alla divisione un po' manichea fra il vecchio e il nuovo che accomuna i punti di vista più distanti, ad altri equivoci meno innocui). Ma fra tutti quelli che non c'erano e si sono sentiti un po' danneggiati, un po' defraudati, e compongono questo "ambiente ostile", ci sono - ne sono certa - anche persone di buona volontà (non

penso sia interessante occuparsi delle altre). Si chiedano - chiediamoci - cosa succederebbe se tutti i tredici teatri pubblici si ponessero davvero, non per inerzia, e in modo libero (dagli scambi, dal regolamento, dalle pubbliche relazioni, dai presidenti, dal governo) una domanda sulle loro funzioni, sulla loro missione contemporanea, si applicassero con la stessa determinazione - e ciascuno a suo modo - a far funzionare queste macchine.

Martone ha contribuito - come diceva un vecchio manifesto - a rimettere in moto qualche pensiero nel teatro italiano: forse era utopia, ma a volte il pensiero è contagioso. ■

In apertura l'interno del Teatro India prima dei lavori di ristrutturazione.



Teatro di Roma

CRONACA

di dimissioni (non) annunciate

di Roberta Arcelloni

Il fatto

dimissioni - Il 3 novembre 2000 Mario Martone annuncia le sue dimissioni da direttore del Teatro di Roma con una lettera indirizzata al sindaco della Capitale, Francesco Rutelli (il Comune di Roma è il maggior azionista dello Stabile). Nella lettera, pubblicata integralmente da *la Repubblica*, il regista napoletano spiega le ragioni della sua decisione e chiede che la nomina del nuovo direttore avvenga dopo il debutto (12 dicembre) de *I dieci coman-*

damenti di Raffaele Viviani, spettacolo con cui intende chiudere la sua esperienza («una delle più straordinarie e istruttive avventure della mia vita») allo Stabile romano.

I motivi - Martone denuncia in primo luogo di essere stato vittima nei due anni di direzione di pesanti attacchi da parte del sistema teatrale «campagne giornalistiche, attacchi dei colleghi, stroncature selvagge e sistematiche, strumentalizzazioni politiche»: l'accusa è di scarso pluralismo culturale. Ma la ragione vera che ha fatto scattare la decisione di andarsene si trova all'interno del teatro. «Il male oscuro del Teatro di Roma, in qualche modo emblematico dei mali del teatro italiano è interno. (...) Si tratta del dissidio che oppone la presidenza e il Consiglio di Amministrazione alla Direzione in merito alla gestione interna del teatro. (...) In sintesi la scissione è tra una visione verticale dei poteri in teatro (una verticale dominata naturalmente dal controllo amministrativo) e una orizzontale, collegiale, che armonizzi le necessità dei settori. Un artista non può mettere la sua firma sotto un progetto di ristrutturazione interna che assicura il potere operativo a chi magari di teatro non sa nulla, e penalizzi le potenzialità di settori a diretto contatto con gli artisti e con i progetti. Il Consiglio di Amministrazione ha varato l'altro ieri la nuova pianta organica del teatro con un solo voto contrario, nonostante il mio parere sfavorevole. Non posso che prenderne atto e rassegnare le mie dimissioni».

replica di Walter Pedullà (Presidente del Consiglio di Amministrazione) - «Dietro il braccio di ferro c'è un diverso modo di vivere la cultura. Martone ritiene che il pubblico sia una variabile indipendente. Ma, dico io, che cultura produciamo se la sala è vuota? Io amo il nuovo. Ma l'invenzione, l'avanguardia ha bisogno di essere riformulata. Non si può essere nostalgici

e avere una visione da anni '70 sul pubblico. Non si può fare la tradizione dell'avanguardia. Per il Giubileo il Comune ci ha dato 2 miliardi per 7 spettacoli. Bene. Sono rientrati 36 milioni. Abbiamo speso 700 milioni per una campagna di comunicazione con ritorni minimi. La dimensione della crisi è catastrofica. La verità è che Martone se ne va perché gli abbiamo chiesto più volte di correre ai ripari in una situazione che stava precipitando sul piano del bilancio. Negli ultimi mesi è stato un disastro: siamo sotto le previsioni di ricavi di più di 300 milioni. Ci siamo allarmati, lo abbiamo più volte convocato, ma non si è presentato. Il direttore ha molti poteri, ma non è il padrone dello Stabile».

Le reazioni

fredde - Il Consiglio di Amministrazione si riunisce subito, prende atto delle dimissioni, stabilisce di risolvere consensualmente il rapporto di lavoro tra il teatro stabile e Mario Martone, porge al regista "ogni augurio".

calde - Il 4 novembre, la "prima" del *Corano*, regia di Cherif, viene sospesa per oltre un'ora a causa delle proteste di dipendenti che occupano il palco in difesa di Martone. Parte del pubblico in sala li appoggia, fra cui gli attori Fabrizio Bentivoglio, Silvio Orlando, Anna Bonaiuto, Lucia Poli, Laura Betti, Marco Tullio Giordana, Pappi Corsicato. Ma qualcuno si irrita per il ritardo e chiama i carabinieri. Martone interviene e sposta la protesta nel foyer.

concilianti - Giovanni Raboni sul *Corriere della Sera* ricorda che Pedullà «non è un burocrate ostile alla sperimentazione, bensì un importante critico letterario» e invita Martone a ritirare le sue dimissioni e Pedullà e gli altri consiglieri a riconoscere che, se Martone ha sbagliato, non può averlo fatto da solo. Quindi «cerchino di portare decorosamente a termine i rispettivi mandati, ormai vicini alla loro scadenza naturale».

belligeranti - Franco Quadri su *la Repubblica* dichiara che «i giovani di genio non esitano a mettere in discussione e ribaltare gli assetti logori» e che Martone ha dimostrato una «grande abilità manageriale proprio nello Stabile più presidenzialista d'Italia, dove da sempre i manovratori dei CdA hanno contato più di quel che gli consentiva lo statuto». Il critico parla di rivoluzione nella gestione del teatro romano da parte del regista napoletano: «il fatto è che le rivoluzioni non sono mai indolori e un teatro che sfiori la realtà troppo da vicino non fa mai piacere all'establishment».

sarcastiche - Franco Cordelli nella recensione ai *Dodici comandamenti* di Viviani si chiede quale sia l'ideologia di Martone che ha dichiarato di essere stato tradito da chi ha sua stessa

appartenenza politica: «quella pauperistica che si desume dai suoi spettacoli o quella vesuviana, da arrampicatore del vulcano in compagnia del sindaco della sua città? Ma l'ideologia di Martone potrebbe essere quella arcaica degli indiani metropolitani, nel senso di costruttore dell'India (del Teatro India) o quella che si desume dall'evidenza mediatica, dell'eroe, ovvero dell'artista vittima del potere: il potere dei media e della politica».

schiette - «Martone? L'uomo sbagliato nel posto sbagliato» dichiara Valeria Moriconi, più esperienze alle spalle in teatri pubblici. E chiarisce «Ho grande stima di Martone, è corretto e onesto. Ma non ha studiato per diventare direttore di uno Stabile. Lui dà il meglio di sé soltanto quando è libero».

tardive - Dopo avere sottoscritto il laconico documento di benvolentismo per Martone, i quattro Ds del Consiglio di Amministrazione invitano il regista a riconsiderare le dimissioni e si dichiarano anche disposti ad andarsene se necessario.

Un caso politico?

Martone - «Dopo la vittoria della destra alla Regione nello scorso aprile le difficoltà sono aumentate a dismisura. E sono stati mesi di estenuanti battaglie su tutto. Ho dovuto presentare 14 volte il bilancio, e l'approvazione, che normalmente è a maggio è arrivata in agosto».

Pedullà - «Un caso politico quello di Mario Martone? Non lo è per niente! Qualcuno ha identificato la sinistra in Martone e ciò che è avvenuto in teatro come un attacco alla sinistra. Falso. Cinque consiglieri su sette sono di "area Martone". Ma che deve fare un amministratore quando gli incassi e le presenze calano?».

la sinistra - *il Manifesto* sostiene che se nodo politico c'è riguarda solo il centrosinistra. Di fronte alla scelta Pedullà-Martone, il centrosinistra «ha compiuto una scelta di campo, blindata, prima e ora, intorno al CdA e al suo presidente. Cosa spera di rispondere la sinistra

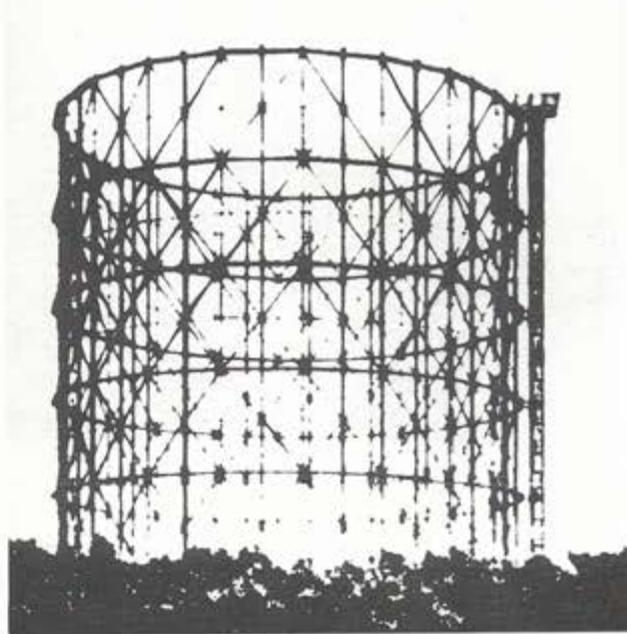
morbida e veltroniana al semplice spettatore che non voterà Rutelli perché ha preferito offrirgli "il modello Pedullà" piuttosto che Martone?».

la destra - Sul *Foglio*: «Che c'entra Storace con le delibere del Consiglio di Amministrazione? Niente, assolutamente niente».

Finale (aperto)

L'unico membro Ds del CdA a dimettersi per solidarietà con Martone è Carlo Fuortes: al suo posto subentra Sandro Curzi (ex direttore del Tg3). E fra i tanti nomi emersi dal toto-candidato a direttore dello Stabile (Albertazzi, Barbareschi, Calenda, Proietti, Scaparro) la scelta cade (14 dicembre 2000) su un nome a sorpresa (e sconosciuto ai più): **Antonietta Rame**, sorella di Franca Rame, da molti anni al Teatro di Roma in un ruolo dirigenziale di ambito amministrativo. Una direzione "pro tempore" in attesa di chiarire con maggiore calma (e a elezioni fatte) il futuro del teatro. Intanto sono andati in scena *I dieci comandamenti* di Viviani con la regia di Martone. In sala il pubblico delle grandi occasioni. Fuori una "veglia funebre", una fiaccolata per celebrare la morte del teatro, organizzata da un Comitato che appoggia Martone. Al termine dello spettacolo un'ovazione accoglie il regista. ■

In apertura il regista Mario Martone; in basso particolare della zona industriale dove sorge il Teatro India.



MAESTRI e



ricordo di Lecoq

MAESTRI / 1

IL MIO PUNTO FISSO
in movimento

di Alessandra Galante Garrone

Non mi è facile parlare di Jacques Lecoq. Cercherò di farlo da "allieva". Che cosa è un Maestro di Teatro, come lo si ricono-

sce, cosa e come trasmette il suo insegnamento? In genere quando si pensa ai Maestri si pensa a persone cupe: Lecoq non lo era, anzi, era molto spiritoso, allegro, amante del vino e dell'arte, collezionista di libri antichi e giardiniere pignolo, nuotatore, camminatore, cantante... Alla festa per l'anniversario dei primi trent'anni della sua Scuola ha cantato per noi ex allievi, accompagnato al pianoforte, le canzoni di Charles Trenet... Con lui la sfida sulle canzoni era aperta: diceva sempre che conoscevo più io di lui le vecchie canzoni francesi che cantavamo spesso, a due voci, in osteria, dopo tanti noiosissimi Convegni sul Teatro... Per tanti anni siamo stati insieme in tournée con il suo spettacolo *Tout bouge*: dal Piccolo Teatro di Milano, a Bologna, Genova, Roma e poi tante conferenze-dimostrazioni sull'uso delle maschere teatrali. In questi viaggi abbiamo visitato Musei e Gallerie d'Arte: mi insegnava - ma sempre senza averne l'aria - a cercare in ogni quadro, in ogni scultura, il movimento dei corpi, le posture, le dinamiche dei gruppi e degli sguardi, a guardare e a capire le differenze nell'uso del colore. Se il giallo di Van Gogh non è quello di Giotto, quale "movimento" aveva in sé quel gial-

Nel Novecento i grandi innovatori del teatro sono stati spesso anche - e soprattutto - dei pedagoghi. Qual è stato e qual è, in Italia, il rapporto fra le accademie o le scuole di recitazione e le teorie (e le pratiche) sull'arte dell'attore elaborate dai Maestri del secolo appena trascorso?

Cercheremo di capirlo dando la parola a insegnanti e artisti che si sono dedicati, in modi anche molto diversi fra loro, alla formazione teatrale.

Il primo incontro è con Jacques Lecoq, una vita intera dedicata alla pedagogia teatrale nella sua scuola parigina. Ne parla la sua "allieva" Alessandra Galante Garrone, direttrice della Scuola di teatro di Bologna

lo per quel pittore? L'osservazione dei quadri, delle sculture, delle architetture - mi diceva - deve sempre essere il punto di partenza per chi fa Teatro: il corpo dell'attore o del danzatore non deve limitarsi ad illustrare o a riprodurre. Arrivavamo così al cuore di un discorso sull'arte, e anche sulla poesia e sulla musica. Ricordo l'attenzione con cui mi ha guidata all'ascolto di Rossini quando dovevo impostare i movimenti di scena dell'*Italiana in Algeri*: con lui ho imparato a lavorare sul "corpo" della musica, a far muovere i cantanti partendo dai loro movimenti interiori e stabilendo un rapporto di divertimento e di gioco con la musica, con i cantanti stessi e soprattutto con Rossini... La cultura - per Lecoq - era «poter davvero apprezzare le cose» perché - diceva - «non serve a niente dare da bere del buon vino a chi non è in grado di apprezzarlo». Sempre calmo e pacato si indispettava quando la sua Scuola veniva etichettata come "scuola di mimo", lui che considerava il Mimo «la sclerosi del Teatro»... Sia Lecoq

che Ariadne Mnouckine (anche lei sua ex allieva) condividevano una profonda noia e irritazione di fronte agli spettacoli cosiddetti di "expression corporelle" (una noia e una irritazione che assale anche me...). Per noi allievi il mimo è sempre stata una delle tante materie di studio, una possibilità in più per imparare a esprimerci, una tecnica utile che studiavamo senza mai sentire la necessità di farla diventa-





re una "specializzazione". Chi ha frequentato la sua Scuola non è diventato un "piccolo Lecoq": siamo tutti diversi e abbiamo preso strade diverse. Anche per questo Jacques Lecoq è stato un grande Maestro, certamente il più importante Maestro del 900: non solo per quello che ha saputo insegnare ma per come lo insegnava, per l'inquietudine creativa che sapeva trasmettere con quel suo atteggiamento apparentemente freddo e distaccato, educandoci giorno dopo giorno "senza averne l'aria", con semplicità, forza, rigore e lucidità. Negli anni non è cambiato: timido e di una umanità sottile e scontrosa, ha sempre parlato e scritto in modo sintetico, quasi lapidario. Ma le sue parole hanno sempre sottinteso una esperienza di vita che è per molti aspetti ancora tutta da raccontare. Insegnava senza mai

assumere quei toni da "santone" che tanto siamo abituati a vedere nei "cattivi maestri"... Dopo tanto peregrinare la sua Scuola ha trovato sede al Central, una sala famosa per la boxe e dove - fra le due guerre - si replicavano anche spettacoli di Café Chantant e (fra un incontro e l'altro) si esibivano ballerine, cantanti, giocolieri, prestigiatori e anche nomi illustri come

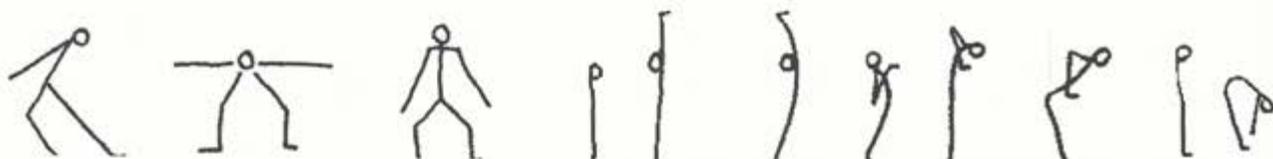
Jacques Lecoq. (1921-1998) arriva al teatro attraverso lo sport. Nel '41 conosce Jean Marie Conty responsabile per l'educazione fisica in Francia, amico di Artaud e Barrault, e interessato al rapporto fra teatro e sport. Conty contribuisce alla nascita dell'Education par le jeu dramatique (Epjdc) fondata da Barrault e Roger Blin dove, nel '47, Lecoq vi insegnerà espressione corporale. Ma già qualche anno prima era entrato nella compagnia di Jean Dasté come addetto alla preparazione fisica degli attori. L'allievo di Copeau farà scoprire a Lecoq la recitazione con le maschere e il No giapponese, due forme che lo segneranno profondamente. Nel '48, su invito di De Bosio e Lietta Papafava parte per l'Italia deciso a rimanervi qualche mese, Vi resterà invece otto anni, lavorando in un primo momento al teatro dell'università di Padova e poi, chiamato da Strehler e Grassi, a Milano dove collabora alla fondazione della Scuola del Piccolo. Negli anni italiani recita con Dario Fo, Giustino Durano e Franco Parenti (con quest'ultimo dà vita alla compagnia Parenti-Lecoq). Nel '56 fa ritorno a Parigi ricco di due scoperte fondamentali, la Commedia dell'Arte, ritrovata anche grazie alle maschere di Amleto Sartori, e la tragedia greca con il suo coro che affronta per la prima volta dal punto di vista coreografico nell'*Elettra* di Sofocle messa in scena da Strehler. Apre subito la sua scuola continuando per breve tempo a collaborare alla creazione di spettacoli, ma presto l'attività di pedagogo lo assorbirà completamente, inducendolo a dedicarsi esclusivamente all'insegnamento. Per undici anni sede dell'Ecole internationale de théâtre furono gli studi di danza di rue du Bac 83. Nel '68 la scuola si trasferisce in una vecchia fabbrica di bicchieri, quindi dopo quattro anni di peregrinazione da uno luogo all'altro, nel '76 trova il suo spazio definitivo, in rue du Faubourg-Saint-Denis in un ex Central de boxe, una vecchia palestra del 1876 dove si praticava la ginnastica di Amoros, un pioniere dell'educazione fisica in Francia. «Un segno del destino» scriverà Lecoq.

Lecoq ha scritto *Le théâtre du geste: mimes et acteurs*, Bordas, Paris 1987 e *Le corps poétique: un enseignement de la création théâtrale*, Actes Sud, Arles 1997 (trad. it. *Il corpo poetico: un insegnamento della creazione teatrale*, Ubulibri, Milano 2000).

“ Alla fine del '47 ho tenuto le mie prime conferenze-dimostrazioni nelle scuole magistrali della Renania... Mi piace immaginare di avere un po' "denazificato" la Germania: proponevo un movimento-test di decontrazione che consisteva nell'alzare il braccio e poi lasciarlo cadere... Ho notato che facevano questo gesto in modo un po' diverso da noi, e gli ho insegnato a rilassarlo. ”

“ Osservo sempre se l'attore emana una luce, se sviluppa attorno a sé uno spazio nel quale siano presenti gli spettatori. Molti assorbono questo spazio, lo riportano a se stessi e il pubblico ne è quindi escluso; tutto ciò diventa "privato". ”

“ Vi è una differenza sostanziale tra gli attori che esprimono la loro vita e quelli che recitano davvero. È per questo che la maschera è importante. Gli allievi imparano a recitare qualcosa di diverso da se stessi, pur sentendosi fortemente coinvolti. Non recitano se stessi, ma con se stessi. È qui che risiede tutta l'ambiguità del lavoro dell'attore. ”



Mistinguettes e Maurice Chevalier. Uno spazio bellissimo, certamente molto diverso da quello in rue du Bac dove io mi sono formata: erano spazi più angusti ma si accompagnavano molto bene al mito di Parigi e all'avventura politica di quegli anni.

Allenare il cervello

Sono profonde le differenze tra i Maestri di questo 900... Se per Decroux il mimo è un punto di arrivo, per Lecoq il mimo è un punto di partenza. Se per Decroux il mimo opera su gesti isolati, per Lecoq i gesti è importante che siano sempre contestualizzati, "giustificati", proprio perché - diceva «l'importanza del Mimo è alla sua nascita e non nella sua cristallizzazione». Se per Decroux il punto fisso è "fisso", per Lecoq il punto fisso è... in movimento. Noi allievi chiamavamo Lecoq «il nostro punto fisso in movimento»: così lo definivamo desiderosi di ricevere da lui "dogmi" e "linee" (che invece si è sempre rifiutato di darci)... Se il "punto fisso" può sembrare una nozione astratta, nella pedagogia di Lecoq è sempre stato un insegnamento estremamente concreto. Nelle sue lezioni riuscivamo a capire (e a distinguere) la differenza tra il gesto e la gesticolazione, a sperimentare equilibri che cercavamo nel movimento e non nell'immobilità: allenavamo così i nostri muscoli ma anche il nostro cervello, mettendo in gioco memoria, osservazione, immaginazione, coordinazione e senso del ritmo, avvicinandoci a linguaggi immaginati e poetici, dove il corpo non veniva mai considerato "strumento" ma il luogo stesso del radicamento della parola. Se molte sono le differenze con Decroux molte sono anche quelle con Grotowski: Lecoq non ama i Teatri "puri". «La purezza è la morte - diceva - mentre è il caos a essere indispensabile alla creazione. Ma un caos organizzato, in cui ciascuno possa trovare le proprie radici e i propri slanci». Per fare teatro o essere dei creatori non considerava indispensabile lavorare in un gruppo, vivere insieme, volersi bene, isolarsi dal mondo. Al contrario, ci spingeva a lavorare e a vivere senza aver paura dei conflitti, delle diversità di idee e di visioni del mondo e del Teatro. Grotowski - diceva - non ha inventato un metodo di formazione per gli attori ma ha immaginato e sperimentato una pratica di gruppo dove ciò che conta (ed

è lo stesso Grotowski a dirlo) «è che una persona si riveli totalmente a un'altra persona». Grotowski non è mai stato interessato alla formazione degli attori, ha sempre privilegiato un processo di conoscenza personale, molto simile a quello orientale tra il Maestro e il discepolo. Grotowski infatti ha sempre dichiarato che «l'attore non esiste più, chi esiste è l'uomo e ciò che vogliamo compiere è umano, non professionale». Ecco allora che i giovani che desiderano seguirlo dovranno abbracciare una scelta di vita, proiettarsi in qualche cosa di estremo, "mettersi alla prova" ben al di là del Teatro. Si tratta di riunire in un unico spazio mentale la vita e il Teatro che diventano la stessa cosa. Una vera "missione" che vede gli attori di Grotowski isolarsi dal mondo per poi ritornarci e presentare (a un ristretto numero di spettatori) il risultato di una ricerca di anni. Ma per poter fare questo - ci diceva Lecoq - c'è bisogno di Grotowski: uno straordinario motore di creazione e che Lecoq considerava «un grandissimo artista senza eredi» proprio perché la sua esperienza non era imitabile né esportabile. Tra Lecoq e Grotowski c'è una profonda differenza che bisogna fare attenzione a non leggere superficialmente come troppe volte è stato fatto in questi anni: non si tratta di una banale contrapposizione. C'era tra loro una profonda, reciproca, intensa stima e conoscenza. «Chi ha cercato di imitarlo - diceva Lecoq - ne ha copiato i risultati e non il procedimento e lo ha quindi in qualche modo tradito nella sua sostanza. Quale senso può avere un training di dieci o venti giorni? Consumazione folcloristica e intellettuale che non ha portato in questi anni ai tanti giovani allievi di Laboratori né conoscenza né sapienza...» E infatti, che



In apertura Jacques Lecoq in *Tout bouge*; a pag. 8 Vittorio Gassman, Alessandra Galante Garrone e Jacques Lecoq al Convegno Internazionale delle scuole di teatro, Riccione 1981; in alto Jacques Lecoq.

“ Mimare è "essere un tutt'uno con" e quindi capire meglio. Se qualcuno maneggia tutto il giorno dei mattoni, accadrà che a un dato istante non sappia più cosa sta maneggiando: diventa un automatismo. Se gli si domanda di mimare come maneggia un mattone, sarà in grado di riscoprire l'essenza di questo oggetto, il suo peso, il suo volume. Questo fenomeno è di grande interesse in campo pedagogico: mimare permette la riscoperta della cosa nella sua autenticità. L'atto di mimare è in questo caso una conoscenza. In realtà, noi mimiamo tutti i giorni, senza saperlo, il mondo che ci circonda. Quando amiamo, istintivamente mimiamo in noi l'altro. ”

“ Occorre trovare un ritmo, non una misura. La misura è geometrica, mentre il ritmo è organico. La misura può essere definita, il ritmo è difficilissimo da cogliere. Il ritmo è la risposta a qualcosa di vivo: può essere un'attesa, ma anche un'azione. Entrare nel ritmo è entrare esattamente nel grande motore della vita. Il ritmo è in fondo alle cose, come un mistero. ”





Alessandra Galante Garrone con Jacques Lecoq.

cosa
pos-
sono
avere in
comune con
Grotowski i
cosiddetti
Laboratori che in questi
decenni si sono orga-
nizzati? «Quanti errori
sono stati e sono anco-
ra commessi da pedagoghi
che non conoscono il corpo
umano.» scrive Lecoq - Certi
domandano agli attori di rag-
giungere limiti estremi del
movimento senza misu-

rame i pericoli, a volte con spirito perverso, sadico, confondendo così il piacere del gioco con l'angoscia dell'esercizio. Ma ciò che può essere accettabile nell'avventura di un artista è inammissibile dal punto di vista pedagogico». Ma Lecoq - che non ha mai inseguito le mode, tanto meno quelle teatrali - è sempre stato garbatamente polemico con gli entusiasti dell'autopedagogia e sul proliferare di laboratori e di sandali, critico verso chi provava insofferenza per l'apprendimento delle tecniche o considerava il Teatro come piacere narcisistico, confondendo l'espressione con la creazione (chi si esprime non è necessariamente un creatore). In un processo di creazione - pittura, musica, scrittura o Teatro - ciò che viene creato non appartiene più al creatore: «la creazione teatrale - diceva - è come un frutto maturo che deve potersi staccare dall'albero e avere una

sua vita propria». E quindi sentirsi "bene" dopo aver fatto degli esercizi o dopo una improvvisazione non può che essere un "fatto privato" che riguarda l'allievo ma che nulla ha a che vedere con il Teatro (a meno che si voglia considerare il Teatro una terapia).

«Lo scopo del viaggio è il viaggio stesso». Il "viaggio" nella pedagogia di Lecoq è un viaggio alla ricerca del nostro

Alessandra Galante Garrone. Studia in Francia (Lingua e Letteratura francese all'Università di Grenoble) e nel 1967 a Parigi frequenta l'Ecole de Mime et Théâtre diretta da Jacques Lecoq dove si diploma diventando dal 1973 sua assistente e diretta collaboratrice. Torna in Italia dove lavora come attrice, cantante, danzatrice e coreografa in diversi teatri di prosa e lirici e, in particolare, nella Cooperativa Teatrale Nuova Scena. Nel 1975 inizia la sua attività di insegnante di teatro (in particolare le tecniche del movimento, il mimo, l'improvvisazione) presso alcune scuole di Teatri Stabili e tiene seminari sull'uso delle maschere teatrali in diverse università. Nel 1976, in collaborazione con il Comune e la Provincia di Bologna, fonda la Scuola di Teatro di Bologna (che poi diventerà Corso di Formazione Professionale per l'Attore della Regione Emilia Romagna Cee-Fondo Sociale Europeo). La sede della scuola viene inaugurata da Jacques Lecoq con un seminario sulla Commedia dell'Arte a cui partecipano attori professionisti provenienti da tutta Europa. Presidente dell'Asti (Associazione delle Scuole di Teatro Italiane), nata con lo scopo di garantire nelle diverse scuole un alto livello di insegnamento e di promuovere collaborazioni tra istituti italiani e stranieri sulla formazione e sul perfezionamento degli attori. Dal 1995 è membro della Convenzione Teatrale Europea che riunisce i teatri e le più importanti scuole di formazione teatrale d'Europa. Ha organizzato numerosi convegni sulla formazione. Dal 1982 al 1993 interpreta insieme a Jacques Lecoq lo spettacolo *Tout bouge* portandolo in tournée in diversi teatri italiani e stranieri.

L'articolo qui pubblicato è parte di una relazione tenuta all'Università degli studi di Bologna/Dipartimento Musica e Spettacolo per gli incontri "Dopo i Maestri: un secolo di pedagogia teatrale" a cura di Marco De Marinis.

“ Quarant'anni dopo la sua apertura, la Scuola rappresenta ancora per me un luogo di ricerca permanente. Il suo approfondirsi continuo ne accresce l'interesse. La novità non è, in sé, indispensabile: andare in fondo a una cosa permette di scoprire che essa contiene tutto. Trascorri la vita in una goccia d'acqua e vedi il mondo. ”

“ Sotto una maschera neutra il volto dell'attore scompare e si percepisce molto più chiaramente il corpo. Si parla generalmente a qualcuno guardandolo in viso: con la maschera neutra è l'intero corpo dell'attore che viene guardato. Lo sguardo è la maschera e la faccia è il corpo. Tutti i movimenti si rivelano così in modo potente. Quando l'attore si toglie la maschera, se l'ha portata bene, il suo viso è disteso; potrei anche non guardare quello che fa e osservare solamente il suo volto alla fine per capire se l'ha portata davvero o no. La maschera ha estratto da lui qualcosa che lo ha privato di ogni artificio: ha allora un viso bellissimo, disponibile. ”



fondo poetico comune: spazi, luci, colori, un viaggio faticoso, duro ma senza traumi, senza sadismi, senza violenze. Lecoq desiderava che i suoi allievi fossero persone vive nella vita e artisti in scena (ma senza confondere mai i due momenti). La sua pedagogia ha sempre privilegiato il mondo esterno da quello interno: «l'io è ingombrante - diceva - ciò che si deve fare è guardare fuori di noi e come la vita si riflette in noi. Non serve ritornare ai ricordi dell'infanzia, se si è troppo coinvolti si recita male. Credere o identificarsi non è sufficiente: *il faut jouer*. Insegnare non significa limitarsi ad indicare ciò che si dovrebbe fare: saranno gli allievi a dover scoprire quello che il Maestro sa già. Chiunque può indicare agli allievi dei temi di improvvisazione (ci sono addirittura dei manuali che li elencano) ma ciò che conta - ed è questa la sola differenza che permette di distinguere il Maestro dal ciarlatano - è ciò che si sa dire dopo una improvvisazione. Le osservazioni di Lecoq dopo le nostre improvvisazioni non esprimevano mai la sua opinione ma la sua constatazione. È una differenza fondamentale e anche un modo assolutamente



nuovo e profondo di intendere la pedagogia drammatica: la constatazione deve poter essere condivisa da tutti. Le sue lezioni (diverse ogni giorno) seguivano una progressione estremamente precisa: erano lezioni di esplorazione, di apertura verso la vita e le sue forme. Nulla veniva mai formalizzato: appena intravedeva in noi qualche cosa di vagamente "accademico" (un gesto o una situazione o l'inter-

pretazione di un personaggio), il suo giudizio era spietatamente e inequivocabilmente negativo. Con noi cercava la condivisione di una sensibilità: «il rapporto tra maestro e allievo non può mai essere quello che si instaura tra il medico e il paziente, tra il dominante e il dominato». È così anche per il corpo: si relaziona con lo spazio e non solo con se stesso. Non è vero che la testa pensa e il corpo esegue, il corpo non è mai strumento di una idea o semplice esecutore: il corpo pensa, ha una sua intelligenza, è sorgente e espressione dell'immaginazione. Certamente è impresa difficile trasmettere con le parole una pedagogia come quella di Lecoq se è vero che «è solo il corpo impegnato nel lavoro che riesce a capire, che riesce a scoprire lo spazio dei gesti. Fissare su uno scritto, rinchiudere in "principi" un pensiero pedagogico significa ridurlo e tradirlo. Fargli perdere ogni dinamica». Ma il fatto che abbia pubblicato *Le corps poétique* (e prima *Le Théâtre du geste*) non è una contraddizione. I suoi libri non li ha scritti in solitudine ma li ha costruiti rispondendo (con entusiasmo, *humour* e grandissima intelligenza) a tante domande,

come in una lunghissima intervista. Una mattina presto mi ha telefonato per chiedermi di mandargli una lettera piena di domande (era abituato alle mie lettere sempre piene di domande...). Una lettera che comprendesse tutti i miei dubbi sull'insegnamento (e sono tanti...) sul rapporto con gli allievi, una lettera sfida... «*Le corps poétique* - mi scrisse - è la mia risposta alle tue domande...». ■

“ La cucina offre naturalmente grandi possibilità d'analisi e di recitazione, grazie alla cottura. Cosa arriva per primo nella padella tra il tuorlo e l'albume dell'uovo che rompiamo? Ogni allievo farà veramente cuocere un uovo per constatare, prima di recitarlo, che il tuorlo trascina dietro di sé l'albume, più leggero. Dopo di che passiamo al suo distendersi in padella e ai diversi stadi di cottura: il tremolare gelatinoso, i fremiti dei primi caldi, la progressiva solidificazione, le prime bruciature, la carbonizzazione. Seguiamo con precisione analitica la "Passione dell'uovo", dalla deposizione all'omelette! ”

“ In principio, il nostro lavoro non si appoggia ad alcun testo né ad alcun teatro di riferimento, sia esso orientale, balinese o altro. La vita è la nostra prima, sola lettura. ”



intervista a Biljana Srbljanovic

GIOCHI di guerra

di Claudia Cannella



La giovane drammaturga serba è oggi una delle presenze più interessanti della scena europea - Nelle sue pièces, in cui convivono tragico e grottesco, si raccontano, tra minimalismo e allegoria, gli anni terribili delle recenti guerre balcaniche



A trent'anni Biljana Srbljanovic è già una star. Con tutto quello che ne consegue. Vivace, affascinante, insofferente e un po' imprevedibile, "tosta" per usare un aggettivo giovanilistico. Laureata in drammaturgia alla facoltà di arte drammatica di Belgrado, dove attualmente

insegna, è conosciuta in Italia per il diario di guerra che teneva quotidianamente sulle pagine di *la Repubblica*. Una guerra, quella dei Balcani, che ritorna ossessiva, tragica e comica al tempo stesso, nei testi che ha scritto per il teatro e che ormai sono rappresentati in tutta Europa. Biljana è una drammaturga. Ha una solida formazione e un talento inversamente proporzionale alla sua età, che dovrà però difendere dal rischio di una sovraesposizione modalola. *Pad (La caduta)* e *Giochi di famiglia* (di cui si riferisce a parte) sono recentemente andati in scena al Teatro dell'Elfo, dove ha anche tenuto un master di drammaturgia organizzato dal Centro Nazionale di Drammaturgia Contemporanea Outis, mentre *Trilogia di Belgrado* sarà allestito in primavera al Teatro Filodrammatici, tutti a Milano. Di *Supermarket*, il suo ultimo testo, non vuole parlare perché è superstiziosa: diretto da Thomas Ostermeier, andrà in scena in giugno alle Wiener Festwochen e, la prossima stagione, a Berlino. Intanto è imminente la pubblicazione di tutte le sue pièces per i tipi di Ubulibri.

HYSTRIO - Come nascono i suoi testi? Qual è il suo metodo di lavoro?

SRBLJANOVIC - Nel lavoro sono lenta e veloce allo stesso tempo. Lenta quando devo pensare ai contenuti e al loro sviluppo, veloce quando scrivo, senza sosta, giorno e notte. È come se ritardassi volutamente e a oltranza il momento della scrittura finché non è più possibile aspettare. Mi trattengo per poi lasciarmi andare: è una specie di cortocircuito, molto rapido, che non si può prolungare nel tempo. Non credo nell'ispirazione, ma nella concentrazione. Quando scrivo per il teatro, suoni e rumori mi disturbano molto, devo essere assolutamente a casa mia. Per il giornalismo è diverso, potrei scrivere ovunque.

HY - Ha parlato dell'importanza del tragico e dell'ironico nella struttura drammaturgica delle sue pièces. Quanto contano *Jary*, *Beckett* e *Ionesco* nella sua formazione teatrale?

S. - Sono stati molto importanti all'inizio della mia formazione, erano modelli a cui ispirarsi. Così come Büchner, il mio autore preferito, da cui ho mutuato la struttura episodica che spesso caratterizza i miei testi. Ma è anche vero che adesso, pur continuando ad apprezzare questi autori, non li sento più come riferimenti privilegiati. Oggi mi ispiro soprattutto al lavoro di registi, drammaturghi, coreografi e pittori.

HY - *Giochi di famiglia* è di recente andato in scena a Milano con la regia di Elio De Capitani. Qual è la storia di questo lavoro?

S. - Ho scritto *Giochi di famiglia* fra due guerre, alla fine di quella di Bosnia e prima di quella del Kosovo. Era il 1998. Mi inte-

ressava affrontare il conflitto generazionale tra vecchi e giovani, nella famiglia, nella società, in guerra e in pace. Per questo alla base della storia ho scelto vecchi attori che interpretano bambini che a loro volta recitano ruoli di adulti. La scelta di *De Capitani* di un cast tutto al femminile mi è piaciuta molto, perché rafforza il necessario equilibrio fra tragico e grottesco. È da queste due componenti, sempre presenti nella vita, che nasce tutto, è in mezzo a questi due poli che c'è la verità.

HY - Adesso la situazione è cambiata, riscriverebbe il testo così?

S. - No, non è cambiato niente, per me è stata un'esperienza intima, fa parte della mia storia personale. Ma è vero che in questi due anni sono invecchiata precocemente e ora, paradossalmente, mi sento parte della generazione dei vecchi e vedo i giovani come un pericolo.

HY - La famiglia che descrive nella pièce è una cellula del sistema che mette sotto accusa. Quale funzione ha l'autocritica nel suo teatro e nella società che rappresenta?

S. - L'autocritica e l'autoironia sono fondamentali, non solo nel teatro, ma anche nelle relazioni con le persone e nella vita in generale. Nessuno è un genio e solo l'autocritica e l'autoironia ti possono aiutare ad accettare il fatto che, per esempio nel mio lavoro, tante cose che hai scritto con tenacia e passione valgono poco e devi buttarle via.

HY - Ha avuto problemi a mettere in scena i suoi testi a Belgrado?

S. - Ho avuto qualche problema, ma è stupido pensare a questo quando molte persone, in quel periodo, venivano arrestate o uccise.

HY - L'ho sentita affermare che attualmente a Belgrado la situazione è "noiosa": è così anche per il teatro?

S. - Cerco di scrivere solo per il teatro, sono una giornalista "per caso" e neanche mi piace. Devo avere degli stimoli forti per scrivere articoli e adesso la situazione a Belgrado è diventata, per certi aspetti, "noiosa". Ovviamente ci sono ancora parecchi problemi da risolvere, ma come cittadina credo di poter dire che oggi in Serbia si vive in un contesto più legale e sicuro di prima. Adesso lavorare è più facile, ma allo stesso tempo più difficile perché non ci sono i soldi. Siamo a una specie di anno zero, la gente non ha mezzi per le cose essenziali e l'arte e la cultura sono le prime a soffrire. Dobbiamo avere pazienza.

HY - Circa un anno fa ha detto che si sentiva «un essere umano senza identità nazionale». E oggi?

S. - Ho detto quella frase quando dire "serbo" era come dire una parolaccia. Adesso è diverso. Ma il problema dell'identità nazionale non è in realtà quello che mi sta più a cuore. Mi interessano le culture e la gente, non credo che sia importante catalogare l'identità delle persone in base alla nazione o alla religione di appartenenza. ■

In apertura una scena di *Pad (La caduta)* di Biljana Srbljanovic, regia di Stojanovic (foto: Predrag Cile Mihajlovic).



in scena a Milano

La Serbia infelice di Biljana

PAD (*La caduta*), di Biljana Srbljanovic. Regia e scenografia di Gorcin Stojanovic. Costumi di Ielislaveta Tatic. Con Marjana Karanovic, Boris Isakovic, Nikola Djuricko, Iasna Djuricic, Boris Komnenic, Mlenden Andrejavic. Prod. Bitef, Belgrado – Theatre City Budva – Steirischer Herbst, Graz.

Preceduti dalla fama giornalistica (il diario di guerra che teneva quotidianamente su *la Repubblica*) arrivano in Italia i testi della giovane drammaturga serba Biljana Srbljanovic. Si è cominciato dall'ultimo nato, *Pad (La caduta)*, presentato al Teatro dell'Elfo di Milano un mese dopo il suo debutto al Bitef di Belgrado proprio nei giorni "caldi" della sconfitta elettorale di Milosevic, che in qualche modo, allegoricamente, descrive e riecheggia fin dal titolo. La vicenda è semplice e, come spesso accade nel teatro d'impegno civile figlio coraggioso dei bombardamenti, si rifà a uno dei due archetipi drammaturgici universali che meglio si prestano a contenere questi temi. Lasciata da parte *Antigone*, è al *Macbeth* shakespeariano filtrato dalla riscrittura grottesca dell'*Ubu re* di Jarry che prende le mosse il testo della Srbljanovic. In un grande cubo di metallo scalfignato e rugginoso si scatena la farsa tragica dell'ascesa e della caduta di una crudele e goffa coppia di dittatori (Slobo e consorte, naturalmente). Protagonista è lei, una Grande Madre a cui tocca il compito di partorire i "capisaldi" della nazione (una casa-stato, una televisione, una caserma, una chiesa e del filo spinato con cui recitare tutto), mentre tutt'intorno si agita una squallida corte di inetti: il suo malinconico amante, il figlio bastardo, la cognata bella e volgare, e due servili intellettuali in livrea. Violenza e sopraffazione sono le parole d'ordine di ogni relazione umana, ma anche il boomerang che si ritorcerà contro di loro, provocandone l'autodistruzione. Scandita dai "parti" della Grande Madre, la messinscena, impostata secondo cliché un po' polverosi (i soliti microfoni stranianti, un gusto kitsch anni '70, una recitazione esasperatamente grottesca) appassiona per il sottotesto e per il contesto politico di grande attualità in cui è nata, ma mostra anche i limiti di un troppo semplicistico e verboso didascalismo, reso probabilmente faticoso da tanti piccoli e grandi riferimenti alla realtà belgradese che noi, nonostante i sottotitoli, non riusciamo a cogliere, e a gustare, con la dovuta puntualità. *Claudia Cannella*



GIOCHI DI FAMIGLIA, di Biljana Srbijanovic. Regia di Elio De Capitani. Luci di Nando Frigerio. Con Corinna Agostoni, Anna Coppola, Cristina Crippa, Elena Russo. Prod. Teatrithalia, Milano.

Prima messinscena in lingua italiana di uno dei testi di Biljana Srbijanovic, *Giochi di famiglia* ha una sua intrinseca e contestualizzatissima tragicità. Quella di un paese svenato e dei suoi cittadini incapaci di capire il nuovo: gli anziani lo temono, i giovani lo venerano, e ne saranno le prime vittime. I personaggi, bambini che giocano a fare gli adulti - ottimo spunto drammaturgico - filtrano il degrado sociale, ma anche umano e culturale, di un paese allo sfascio, dominato da violenza, povertà e indecenza. Rappresentando sette diverse tipologie di famiglie (una peggio dell'altra) come tragicomici cartoon di Simpson balcanici, prende infatti forma un ritratto impietoso dell'assetto sociale di un popolo che ha perso qualsiasi valore di riferimento. Biljana, giustamente, respinge il realismo ma non riesce del tutto a risolvere la contraddizione di un testo che vuole essere acido, autocritico e pienamente europeo, anche nella struttura. Che si rivela

alla lunga statica e un po' ripetitiva, forse prigioniera di una scansione episodica che è insieme la sua forza e la sua debolezza. Ma è un limite che la brava autrice saprà superare, e che comunque potrebbero essere ovviati in uno spettacolo impostato diversamente. De Capitani, infatti, non compatta il testo, lo dà per scontato (soprattutto nei riferimenti a una realtà che non è affatto ovvia per noi), punta a eccessive sottolineature degli aspetti comico-grotteschi e non trova un equilibrio con la prevalente parte drammatica. Il bellissimo, straziante e provocatorio monologo finale, per esempio, quello in cui Nadezda, il personaggio più inquietante, rinuncia, in nome di una impossibile concordia umana e familiare, ai sogni e alle "rivoluzioni" che un giovane crede di dovere e di potere fare, rimane un po' avulso. Il che ci direbbe parecchio su come stanno a Belgrado i giovani (e non solo loro), su come vedono il (nostro) mondo e perché, nonostante le bombe che gli abbiamo sganciato, desiderino adeguarvisi. Ma De Capitani preferisce andare sul sicuro: non scuote la consapevolezza del pubblico, che alla fine sa e pensa le stesse cose di prima, sulla Serbia; né evita una lettura "impegnata", nella quale la Serbia sarebbe addirittura paradigma di molte situazioni europee (Padania, Carinzia). E fra i molti spunti del testo, sceglie di sottolineare la critica alla piccola borghesia (con i suoi giochini consumistici, la radiolina, la tv in bianco e nero, il qualunqueismo politico...), l'allusione (negativa) al (falso) sogno americano... Brava, doppiamente, le attrici, a sostenere per due ore l'intenzionale prevedibilità dello spettacolo, con una recitazione straniata e senza cedimenti, e un agio di movimento in una discarica metropolitana che le tiene inesorabilmente a vista, anche nei cambi di costume. *Giovanni Acerboni*

Nella pag. accanto i protagonisti di *Pad* (La caduta) di Biljana Srbijanovic; in alto, Elio De Capitani e Biljana Srbijanovic; in basso Anna Coppola e Cristina Crippa in *Giochi di famiglia* della Srbijanovic, regia di De Capitani.



Londra

Una scena dietro l'altra

di Laura Musso Santini

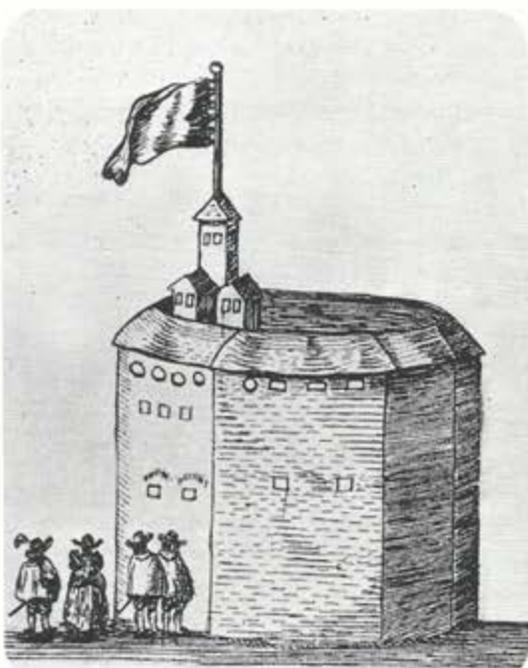
Nella vivacissima capitale britannica, nonostante il taglio dei finanziamenti, si continuano ad aprire nuovi spazi teatrali o si rinnovano quelli vecchi

Sulla stampa, alla televisione, in una conferenza e in vari spazi della città il teatro britannico, di Londra in particolare, si muove, parla e fa parlare di sé nonostante tutto. Ogni mercoledì l'inserito del quotidiano *The Guardian* - G2 - dedica una pagina intera alla questione del teatro e per lungo tempo Michael Billington ha condotto una sua rubrica a puntate sulla condizione dei teatri a Londra rispetto ai fenomeni spettacolari in competizione. All'interno del palinsesto della Bbc2, Richard Eyre, ex direttore del Royal National Theatre, conduce una trasmissione dal titolo *Changing Stages* in cui valuta il teatro del XX secolo e cerca di prevederne il futuro confrontandosi con voci autorevoli di *leading international practitioners* come Peter Brook, Stephen Berkoff, Robert Lepage, Tony Kushner e Trevor Nunn. Nel frattempo tutto o quasi è pronto per la grande conferenza sull'Industria del Teatro Britannico che si terrà a Londra all'inizio del nuovo anno (dal 28 febbraio al 3 marzo 2001), che intende essere il punto di partenza per la creazione di un'agenda comune che faciliti e sostenga lo sviluppo, il cambiamento e

la crescita e che affronti le scommesse e le opportunità del futuro in modo efficace. Si discute della vita o della morte di un moribondo, appunto il teatro che, in verità, nonostante il taglio dei fondi, sopravvive egregiamente e con gran-

dei famosi Gainsborough Studios di Hitchcock che per soli cinque mesi con grandissimo successo di pubblico (92000 visitatori) hanno ospitato *Richard II* e *Coriolanus* ora in tournée mondiale. In centro, a Covent Garden,

si è di recente potuto godere della riapertura dell'edificio della **Royal Opera House** che con i suoi tre spazi propone una ricca programmazione tra opera e balletto e offre ai giovani opportunità di confronto, laboratorio e collaborazione annuale. Al **Royal National Theatre**, Trevor Nunn - direttore artistico in carica - nel suo indistruttibile e inamovibile castello di cemento nel south bank sta progettando l'impossibile: dopo aver modificato la sala dell'Olivier, sta pensando ora, concretamente di rivedere la sala del Lyttelton (lo spazio più grande del teatro) per ricavarne uno più piccolo, che diventi il quarto palcoscenico dello stabile e una via di mezzo, in termini di grandezza, tra le sale già esistenti. Intanto all'Almeida - una delle realtà produttive più vivaci degli ultimi anni - sono partiti i preparativi per la "chiusura-per-restauri" della sede decennale del teatro - nel quartiere di Islington - e dunque per il suo trasferimento temporaneo in un bus garage a King's



de dignità nelle realtà piccole e grandi presentando spesso iniziative a sorpresa di ottima qualità. **L'Almeida Theatre** quest'estate ha fatto rivivere le mura condannate alla demolizione

Cross; dove a partire dal prossimo febbraio saranno ospitati *Lulu* di Wedekind, *Platonov* di David Hare da Cechov e un lavoro di Brian Friel. Al sud di Londra, ma questa volta a ovest, Peter Hall sta raccogliendo fondi insieme ad altri associati, per costruire un nuovo complesso teatrale nella zona di **Kingston on Thames**. L'idea sarebbe quella di creare una struttura simile al Globe Theatre che dovrebbe essere completata nel 2002 e contenere tre spazi per la recitazione e, nel rispetto della recente tradizione architettonica inglese che vuole coniugare tutti gli aspetti relativi all'andare a teatro, anche un ristorante, un café e una galleria d'arte. Lo stabile dovrebbe

divenire un'ulteriore sede per la Royal Shakespeare Company e la compagnia Manchester Royal Exchange. Per tornare nel cuore della città è d'obbligo menzionare la trasformazione che nel giro di pochi anni ha subito la sede della **Soho Theatre Company** e non solo quella. Completamente rinnovata, questa è oggi (intendendo già da qualche decennio) la fucina dei nuovi talenti, il banco di prova ma anche la scuola di formazione per promettenti drammaturghi (tra i nomi ormai riconosciuti Pam Gems, Timberlake Wertenbaker, Sue Townsend, April De Angelis) che ancora resistono e sfuggono alle fasciose grinfie del mercato della scrittura per la televi-

sione. Per concludere questo peregrinare tra spazi fisici e concettuali del teatro è opportuno segnalare di un altro spazio temporaneamente "occupato": la **British Library**. In occasione del centenario dalla morte di Oscar Wilde, la celebre biblioteca trasferita nella nuova sede di King's Cross, supporta la programmazione di eventi del Royal National Theatre con una mostra *Oscar Wilde a Life in Six Acts* che consiste nell'esposizione di diversi materiali rari tra cui manoscritti, locandine, prime edizioni e lettere dell'autore. Le celebrazioni si chiuderanno nei primi mesi del prossimo anno con la messa in scena di *The Importance of Being Earnest* al **Savoy Theatre**. ■

al Royal National Theatre

PROUST sceneggiato da Pinter

REMEMBRANCE OF THINGS PAST, da Marcel Proust. Adattamento di Harold Pinter e Di Trevis. Regia di Di Trevis. Scene di Alison Chitty. Musiche di Dominic Muldowney. Luci di Ben Ormerod. Con John Bett, John Burgess, Branwell Donaghey, Janine Duvitski, Matthew Frankland-Coombes, Fritha Goodey, Sebastian Harcombe, Diana Hardcastle, Sophie James, Jill Johnson, Julie Legrand, Beverly Longhurst, Anita McCann, Steven O'Shea, Charlotte Randle, David Rintoul, Paul Ritter, Indira Varma, Hannah Watkins, Oliver Williams. Prod. Royal National Theatre, Londra.

Harold Pinter ha appena compiuto settant'anni e, naturalmente, qualcuno si è lamentato perché non è stato organizzato un revival dei suoi lavori per celebrarlo. Eppure sono andati in scena *Mountain Language* e *Landscape* in una produzione fringe con attori sordomuti (Oval House nel sud est londinese) che recitano attraverso l'accesa gestualità del loro linguaggio dei segni (si tratta del British Sign Language molto diffuso fra i sordomuti ma non ancora ufficialmente riconosciuto dalle autorità) e, al Comedy Theatre nel *West End*, Patric Marber cura la regia di *The Caretaker* con un Michael Gambon in ottima forma. Ma la vera celebrazione pinteriana si tiene al Royal National Theatre dove va in scena "the play of the film of the novel" ovvero *Remembrance of things past*, riduzione per il teatro della sceneggiatura di Proust - *The Proust Screenplay* - che Pinter scrisse in collaborazione con Joseph Losey e Barbara Bray nel 1972 e che per varie vicissitudini mancò di diventare un film. In questo epilogo della travagliata vicenda di un testo molto discusso, l'eroe sembra essere, più che il drammaturgo, la regista. La Di Trevis ha infatti collaborato all'adattamento e si è anche occupata di sviluppare le prime idee per la messa in scena. Il nucleo dello spettacolo nasce qualche anno fa durante un lavoro di laboratorio teatrale per ragazzi curato dalla Di Trevis per la London Academy of Music and Dramatic Art. Mantenendo l'atmosfera da laboratorio la regista interpreta Proust trasformando lo spazio più piccolo del Royal National Theatre - il Cottesloe - in un ambiente dove i limiti percettivi dei tre sensi si scontrano per trasportare lo spettatore in luoghi dall'ambigua familiarità. *Laura Musso Santini*

In apertura una stampa d'epoca del Globe Theatre; in basso Sebastian Harcombe e Judy Campbell in *Remembrance of things past* di Pinter, regia di Di Trevis (foto: Catherine Ashmore).



debutto a Nantes

Coetanei nel *Canto* in nome di Cechov

LE CHANT DU CYGNE ET AUTRES HISTOIRES, da Cechov. Adattamento e regia di Roger Planchon. Scene, costumi e luci di Luciano Damiani. Musica di Jean-Pierre Fouquey. Con Roger Planchon, Anna Prucnal, Claude Lévêque, Nathalie Krebs, Denis Benoliel, Blanche Giraud-Beauregardt, René Morard, Elise Le Stume, Frédéric Sorba, e con Liliane Botto, Martin Buraud, Robert Clerc, Joëlle Gitchenko, Denis Puiroux, Pierre Reffe, i musicisti Jean-Michel Delpech, Florian Goléa, Patrick Séguillon. Prod. Maison de la Culture-Atlantique, Nantes - Théâtre National Populaire, Villeurbanne.

Dopo il debutto in primavera di *Le cochon noir* Roger Planchon è tomato, per le sue messinscène, ad affidarsi alle atmosfere rarefatte di Luciano Damiani. Un sodalizio, quello tra i due artisti, che offre esiti scenici di sorprendente efficacia, in cui l'impronta fortemente personale di ognuno si rappresenta solidalmente in palcoscenico. Imprigionati nella loro indolente inerzia, sovraccarichi di irriducibile malinconia, agiti dal destino: i personaggi di Cechov sono così.

Svetlovidov, il protagonista del *Canto del cigno*, l'attore sul viale del tramonto, è il personaggio che Roger Planchon si è messo a misura, per coincidenza suo coetaneo: sessantotto anni ha scritto Cechov, e dieci lustri ormai di teatro dietro le spalle. Ma prima di duettare con il suggeritore Nikita Ivanitch, coprotagonista del *Canto*, Planchon per Svetlovidov ha adattato e cucito dai testi di Cechov una trama che lo dipinge malato di solitudine eppure goloso d'amore, e che ruota tutta intorno alla magia del teatro, al suo senso di impietosa labilità che investe e spazza via l'arte, perciò momentanea, dell'attore. Un gioco di teatro nel teatro per cui Damiani inventa degli spazi dove le proporzioni vengono rivoluzionate dalla mano di un poeta-prestigiatore che piega in una dimensione onirica pesi e volumi, e che si incarica di conferire alla scena la responsabilità dei colpi di scena. Damiani moltiplica gli spazi e le direzioni, gli elementi scenici si muovono lungo vettori inconsueti, appaiono e si

disintegrano, come le tavolate imbandite che, colpite da fulmini, si dimezzano e svaniscono così in fretta da non sapere come, o volano via, come le cortine dell'alcova, o planano da un cielo immaginato; Damiani rinnova poi il concetto di siparietto: delle piccole pedane che scorrono in scena, miniature accuratissime di ambienti che sagomano nella mente dello spettatore lo spazio li sintetizzato. E trionfa, come sempre, il suo istinto di combattere le leggi della fisica con le ragioni dell'arte. Su tutto spira un alito leggero d'ironia con dei richiami al circo e al varietà sottolineati dai costumi, frutto evidente di cura minuziosa, ma dalla linea semplice, di teatrale eleganza e interpretata, originale aderenza ai personaggi. Così l'impresario calza sandali sui piedi nudi ed uno stuolo di camerieri imparruccati sembra uscito da una striscia di Disney. Dal canto suo Planchon ha voluto accanto a sé, per Cechov, un cast di fuoriclasse: Anna Prucnal nel ruolo della moglie amata-odiata, energia pura, che anche Fellini volle per *La città delle donne*, René Morard, una carriera costruita con registi come Tavernier, Buñuel, Lelouch, una presenza, la sua, contenuta e forte, il duetto iniziale con Planchon è un pezzo di bravura dei due che allarga il cuore, Denis Benoliel, il suggeritore, intenso, di inquietante fissità, Nathalie Krebs, che rende di Sofia, una delle "fiamme" di Svetlovidov nonché consorte dell'impresario, tutte le contraddizioni, e bravi ancora Claude Lévêque, Blanche Giraud-Beauregardt, Elise Le Stume, Frédéric Sorba e i musicisti Jean Michel Delpech e Florian Goléa lanciati in frenetici ritmi zigani. Il debutto è avvenuto all'Espace 44 di Nantes, a seguire una tournée europea che ha escluso, purtroppo, il nostro Paese.

Anna Ceravolo



Puppet Theater a New York



SALOMÈ:

sotto il velluto niente

di Alessandra Nicifero

Se New York è la città dei festival delle arti performative, *par excellence*, in un continuo celebrarsi di espressioni artistiche di tutti i Paesi e culture nel mondo - dal cinema indipendente americano al teatro giapponese, dalla video danza all'opera lirica, dall'arte circense al teatro shakespeariano - senza dubbio, il periodo in cui si vorrebbe possedere il dono dell'onnipresenza nella City è l'estate. Tutti i quartieri "teatrano", in un contagio di euforia creativa. Ai festival storici come quello del Lincoln Center (con anche la versione all'aperto) o il festival shakespeariano a Central Park, si aggiungono gli ultimi arrivati, che in quanto

Trenta le compagnie presenti al festival internazionale promosso dalla Fondazione Henson - Dal testo di Wilde messo in scena ricorrendo esclusivamente all'animazione di pezzi di tessuto al *Gobbo di Nôtre Dame* di Hugo con la cattedrale gotica fatta di scatole, in programma quanto c'è di meglio nel campo del teatro di figura

ad esperienza organizzativa e qualità artistica si muovono con assoluta disinvoltura e professionalità. Così, anche quest'anno, il Festival Internazionale di Puppet Theater,

infaticabili organizzatrici, Cheryl Henson e Leslee Asch, se ne sono andate in esplorazione per il mondo, in questi ultimi due anni, per selezio-

promosso dalla Jim Henson Foundation, è arrivato. In coda a tutti i festival estivi, per tre intense settimane a settembre, ha ridato una ventata di energia a chi pensava di concedersi una

pausa.
Le due





nare e portare al festival il meglio che il teatro di figura abbia prodotto

di recente. Ancora una volta circa trenta compagnie hanno occupato dieci teatri di Manhattan.

Come nella precedente edizione, gli spettacoli sono stati affiancati da mostre e due giornate di conferenze, in cui si è discusso sul rapporto del teatro di figura con le arti visive, la letteratura e le nuove tecnologie. Senz'altro il festival consolida la sua prima missione: abbattere ogni sorta di pregiudizio e stereotipo su quest'arte complessa ed evocativa, che si va complicando per scelte tematiche ed elaborazioni tecniche. Nella nostra era mediatica, in cui ci si chiede se il teatro prima o poi risulterà obsoleto, sostituito o troppo modificato techno-geneticamente, questo festival risponde serenamente, ricordandoci che solo le idee e la qualità professionale assicurano eternità. E

forse più che sentirsi perseguitati dalla minaccia incombente del sopravvento delle tecno-macchine, si dovrebbe contare sull'uso intelligente delle nuove potenzialità tecnologiche, per affermare la propria diversità espressiva.

Lo spettacolo pubblicizzato come il più "multimediale" del festival, *Millenium Autopsy*, creato, interpretato e diretto da Tang Shu-wing, della compagnia No Man's Land di Hong Kong, pur concettualmente interessante, è risultato poco riuscito. La storia racconta la disperazione di uno scienziato che, nel tentativo di mutare geneticamente il figlio nel grembo della moglie, uccide la donna e il nascituro. Nella notte a cavallo dei due millenni, lo scienziato tenta un assurdo esperimento: riportare in vita il figlio attraverso il Dna del nonno. Il nonno dello scienziato, era stato ammazzato durante la Rivoluzione, per aver creato un trasgressivo spettacolo di pupazzi che non era piaciuto alle autorità. Sia l'uso didascalico di video e diapositive, sia il tentativo drammaturgico poco comprensibile di voler ricucire in scena, metaforica-

mente e chirurgicamente, vite e generazioni, riducono l'efficacia



del concetto metateatrale di voler anche ricucire due mondi/modi diversi di usare i puppets: opera e spettacolo tradizionale di ombre cinesi proiettate sullo schermo e pupazzi manipolati dall'attore. Tra gli spettacoli propriamente per ragazzi, il più spettacolare è stato *The Musishi*, del gruppo Batoto Yetu. Gruppo newyorkese di Harlem, fondato nel 1990 dal coreografo Julio Leita, ricostruisce radici della cultura afro-americana con energiche danze, percussioni e uso di giganteschi pupazzi e inquietanti, coloratissime maschere. Una grande rivelazione è stato *The Hunchback of Notre Dame*, dal racconto di Victor Hugo, del Redmoon Theater Company di Chicago. Non è la prima volta che questa compagnia si diletta con i classici, l'ultima produzione infatti,

Nozze tribali di animali e buffoni

NOCES DE SANG, di Federico Garcia Lorca. Regia di Omar Porras. Costumi di Mariom Speck e Ingrid Moberg. Luci di Angelo Bergomi e François Beraud. Con Eva Perez Castro, Juan Antonio Crepillo, Dominique Mercier-Ballaz, Joan Mompарт, Anne-Cécile Moser, Abder Ouldhaddi, Omar Porras, Sébastien Revel, Nicole Seller, Bartek Sozanski, Isabelle Turschwell, Caroline Weis. Prod. Teatro Malandro, Genève - Comédie de Genève - Théâtre Vidy-Lausanne E.T.E..

Noces de sang, l'ultima creazione del Teatro Malandro fondato in Svizzera dal colombiano Omar Porras, - e il calore e la vitalità sudamericana non mentono - da un triennio sta facendo il giro del mondo e in Italia ha concluso il Festival MilanOltre, organizzato a Milano dai Teatrithalia. Del dramma di Lorca resta una magia, una favola.

La messinscena è pratica di una teoria di eccessi e contrasti sorvegliata dall'ingegno vigile di Porras. Ogni elemento drammaturgico ha passato una valutazione di opportunità minuziosa, poi, calato in un turbine di energia, non si scalfisce e trattiene intera la sua precisione. L'amore maledetto cantato da Lorca è interpretato da creature buffonesche e zoomorfe - straordinario il trucco e i costumi - che hanno introiettato e rimandano in essenza il ritmo, i suoni, i gesti dell'animale di cui portano i segni: la sposa è una dolcissima figurina lunare dai tratti caprini, mentre i rivali in amore sprigionano un'irruenza equina. Il teatro di strada, il mimo, il teatro di figura e i riti tribali: il bagaglio di Porras e i suoi è ricchissimo ma non affiora a scatti quanto piuttosto costituisce un tessuto multicolore per nuove invenzioni che si accendono sotto giochi di luce azzardati. E se l'impeto visivo offusca i versi di Lorca che restano tracce appannate, se la recitazione sminuzza e piega il testo ai criteri di uno spettacolo che travolge, è pur vero che in scena si celebra la festa della poesia. *Anna Ceravolo*



era stata una versione del *Frankenstein*. L'adattamento drammaturgico ha un ritmo cadenzato, con giuste pause, riesce a mantenere il senso dell'umor e la drammaticità della storia. La scenografia, che rimanda più ad una fabbrica che alla cattedrale gotica, dove ci aspetteremmo di trovare il nostro campanaro Quasimodo, è un insieme di scatole appollaiate l'una sull'altra. Luci e proiezioni trasformano le scatole in stanze magiche dove i personaggi appaiono e si dissolvono. L'atmosfera medievale è presto ricreata. Tutto il resto funziona alla perfezione: lo sdoppiamento tra attori mascherati e marionette, i costumi, la musica. Di sicuro tra i più interessanti: *Salomé* di Hanne Tierney, originale adattamento da *Salomé* di Oscar Wilde. La reinterpretazione della storia biblica di Giovanni Battista, pensata per Sarah Bernhard, fu scritta da Oscar Wilde in francese nel 1892. La prima rappresentazione fu ritardata di qualche anno, a causa della censura, quando il poeta si trovava in prigione. L'originale testo simbolista è stato semplificato e minimalizzato, reso quasi scarno, parlato più che interpretato dalla sola voce della Tierney, accompagnata dal sax di Sabir Meteen e il basso di Jane Wang.

La straordinarietà della performance è la macchinazione creata dalla Tierney: una struttura metallica che manovra centinaia di fili, pilotata attraverso una sorta di primitivo computer a muro, posto lateralmente alla scatola scenica, dalla stessa Tierney. Le figure sono astratte: semplici pezzi di tessuto di diverse qualità e colori. Tessuti con una forte personalità: i movimenti infatti riescono a trasformare quei pezzi di stoffa, che all'inizio dello spettacolo erano stracci sul pavimento, in figure ora austere e regali ora sensuali e mistiche. Così quando il velluto viola con paillettes si alza da terra, sinuosamente,

sappiamo già che si tratta di Salomé prima che l'impersonale voce di Hanne Tierney le dia parola. Dopo

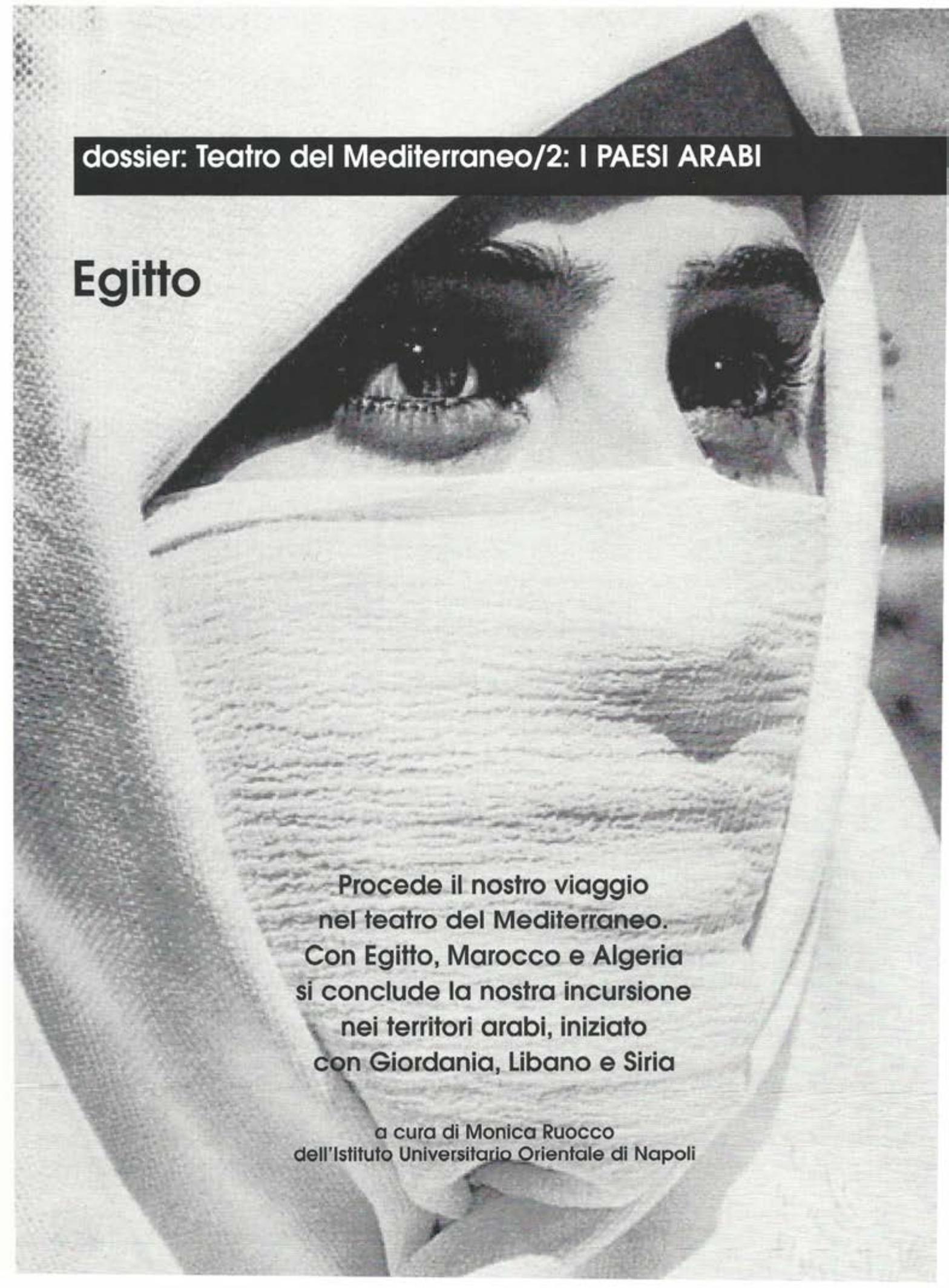


pochi minuti la scena è popolata da entità che non hanno bisogno di avere volti e corpi umani per esprimersi ed emozionare. *Street of Blood*, del canadese Ronnie Burkett, è uno tra quelli che ha riscosso più successo, prolungando la sua permanenza per oltre due settimane, dopo la chiusura del festival. Seconda della *Memory Dress Trilogy*, preceduta da *Tinkas New Dress* e seguita da *Happy*, *Street of Blood* ha una trama complicata, talvolta un po' prolissa - lo spettacolo ha una durata di più di due ore - e ripetitiva. La protagonista Edna Rural si punge cucendo, e mentre sanguina ha una visione divina: la faccia di Cristo appare su una trapunta. La crisi mistica di questa donna coinvolge una decina di altri personaggi, e il pubblico, senza un percorso chiaro, toccando tematiche serie con aspro sarcasmo: Aids, religione, omosessualità e l'ossessione di essere riconosciuti come celebrità. Se la genia-

lità di Burkett non si rivela nella scrittura drammaturgica, di sicuro si manifesta nella creazione di queste figure antropomorfizzate fino al punto da farci dubitare se siamo noi a mancare di fili o sono loro ad averne di troppi. Dalle marionette di Burkett che con ironia mettono in risalto espressività e deformità umane, si passa un'altra forma di corporeità mediata da figure, con la compagnia francese Philippe Genty ed il suo

Stowaways. Il gruppo torna a New York dopo il grande successo ottenuto alla prima edizione del Festival, nel 1992. Descritto come un paesaggio interiore della mente umana, questa danza buffa e poetica ci riporta ad un paesaggio che emana angosce e nevrosi quotidiane, ma anche pensieri energici e sensuali. I pupazzi come degli innocui aliens, color pelle, sono modificati dai movimenti fluidi dei danzatori e nello stesso tempo hanno il potere di modificare i corpi umani con una sorta di invasione dolce. Il risultato è una danza ipnotica e suggestiva. Alla fine del festival si ha un senso di disorientamento e di mancanza. Un senso di amarrezza sapendo che la città verrà nuovamente rioccupata dai puppets solo tra due anni. Intanto ci accontenteremo di qualche visita passeggera, e magari ci andremo a rivedere *The Lion King*... ■





dossier: Teatro del Mediterraneo/2: I PAESI ARABI

Egitto

**Procede il nostro viaggio
nel teatro del Mediterraneo.
Con Egitto, Marocco e Algeria
si conclude la nostra incursione
nei territori arabi, iniziato
con Giordania, Libano e Siria**

a cura di **Monica Ruocco**
dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli

LA GUERRA D'INDIPENDENZA DEL TEATRO



di Ahmed El Attar

Come diceva Antonin Artaud «il mondo ha fame e non si preoccupa della cultura». Economicamente, l'Egitto vive da oltre un decennio un periodo di transizione. Lo Stato ha iniziato la vendita del settore pubblico dal 1991, un po' più di un terzo delle 341 imprese statali sono state privatizzate oppure hanno cessato la loro attività. Queste sono le misure scelte dal Paese, secondo i suggerimenti della Banca Mondiale, per la ristrutturazione dell'economia del paese. Malgrado questi cambiamenti il Pnl per abitante è rimasto a 1290 dollari all'anno e le classi povere continuano a rappresentare oltre un terzo della popolazione del paese. Questa realtà influenza profondamente le strutture sociali, ma anche il ruolo dell'arte nella società egiziana. È ancora più facile capire l'atmosfera sociale in Egitto se si considera che solo il 10,5 % (104 lire egiziane 30 dollari per le famiglie meno ricche) delle entrate di una famiglia egiziana sono destinate al tempo libero, alla cultura e all'educazione. A ciò bisogna aggiungere però, che nel 98% delle case c'è almeno un televisore; che il 92% degli abitanti dichiara di non poter vivere senza televisione e che, su un campione di bambini tra i quattro e i sei anni, il 44% di loro ha dichia-

rato di preferire la televisione ai propri genitori. L'Egitto, il paese che «per secoli è stato la culla dell'insegnamento e della diffusione del pensiero arabo-islamico e, nello stesso tempo, esempio di Stato laico illuminato e alla moda, in cui brillavano la ricchezza dell'editoria, del cinema e dei dibattiti culturali» (come ha scritto su *The New Yorker* Mary Anne Weaver) sta ormai perdendo il suo slancio laico, multiculturale e cosmopolita. È in questo difficile contesto che il teatro egiziano cerca di sopravvivere. In Egitto esistono due forme riconosciute di teatro: c'è quello privato, una variante locale del teatro di *boulevard*, che manca però di mezzi tecnici, di gusto e di *savoir-faire* moderni. Riservato alle stelle della televisione e del cinema, è una mera impresa commerciale destinata ai ricchi e ai turisti dei paesi del Golfo che possono pagare tra i 50 e i 150 dollari per un biglietto. E c'è il teatro pubblico, una grande istituzione che raggruppa una decina di teatri della capitale: pretende di essere più intellettuale, ma è soffocato dalla mancanza di mezzi e dalla disaffezione sempre più crescente del pubblico. Da oltre dieci anni, alcuni artisti hanno cercato altre strade indipendenti nel tentativo di liberarsi dai condizionamenti economici del teatro privato e da quelli burocratici del teatro pubblico, oltre che dal controllo dello Stato. Questo movimento è stato inaugurato da Hassan al-Geretty e dalla sua compagnia al-Warsha (Il laboratorio), prima troupe indipendente del teatro egiziano. La compagnia, che nasce agli inizi degli anni '80, immediatamente comincia a investire in nuovi spazi, presenta forme e visioni teatrali inusitate e dà vita a un teatro giovane e innovativo nello stile e nello spirito (recentemente ha anche ottenuto uno statuto legale, un finanziamento stabile e non è più esposta ai problemi che la seconda generazione di compagnie indipendenti continua a affrontare). Oggi, nonostante le difficili condizioni, sono

Con la compagnia al-Warsha di Hassan al-Geretty è nato negli anni Ottanta un movimento di teatro giovane che ha cercato di vivificare la scena egiziana - Anche se assenza di legalità, mancanza di finanziamenti e di spazi hanno reso difficile la crescita e la maturazione di molti di questi gruppi

una dozzina le compagnie indipendenti in piena attività, ricordiamo: La carovana di Effat Yehia, Il teatro ribelle di Hani Ghanem, Maat di Karima Mansur, Gli specchi di Maher Sabry, L'atelier del

teatro di Hassan Abdou, il movimento di Khaled al-Sawi, la mia compagnia Il Tempio e quelle di Mohamed Abu al-Sooud, Mahmud Abu Doma e Karim al-Tonsi. Un fenomeno che, recentemente, ha spinto il Ministro della Cultura egiziano ad accordare 12 borse annuali alle maggiori compagnie indipendenti. L'iniziativa è molto importante, non solo per il sostegno finanziario che queste borse rappresentano (anche se, nonostante le ripetute promesse, i contributi non sono stati ancora versati) ma anche per il fatto che rappresenta il primo riconoscimento ufficiale a un intero movimento, dopo anni e anni di attività.

Ma i problemi che queste compagnie devono affrontare non sono soltanto di natura economica. L'ostacolo maggiore per le compagnie indipendenti è che non hanno uno statuto legale che permetta loro di esistere, di avere accesso ai teatri pubblici, di partecipare al Festival Internazionale del Cairo, riservato ai teatri statali, e soprattutto di ricevere sovvenzioni. (Ed è con questo pretesto che i responsabili del Ministero della Cultura si rifiutano di versare le borse di studio che il ministro aveva accordato l'anno scorso). L'aspetto più grave e più pericoloso, è l'assenza totale del diritto a praticare l'attività teatrale. Il sindacato delle professioni legate allo spettacolo proibisce la pratica professionale (a scopo di lucro) ai non membri. La questione della legittimità sta alla base di tutti gli altri problemi che limitano lo sviluppo delle compagnie indipendenti.

Le compagnie indipendenti, teoricamente, potrebbero essere finanziate dai teatri pubblici, però questi ultimi non hanno abbastanza fondi per la propria programmazione. Il budget destinato, per il 2000-2001, alla produzione dei teatri pubblici (una decina circa) è di 5 milioni di lire egiziane (1.5 milioni di dollari). Una seconda possibilità di sostegno economico viene dalle due istituzioni create dal Ministero della Cultura agli inizi degli anni '90, per dare nuova vitalità alle attività culturali egiziane aggirando la burocrazia ministeriale: il teatro Hanager e il Fondo per lo Sviluppo Culturale. Nonostante l'importante ruolo che queste due istituzioni hanno svolto negli ultimi anni, il cammino da fare rimane parecchio. Il teatro Hanager non può, da solo, gestire tutte le nuove esperienze, considerato che le compagnie indipendenti che hanno fatto domanda per le dodici borse del Ministero della Cultura sono state ottanta. Inoltre nel teatro Hanager esiste solo una sala per prove e spettacoli, oltre a uno spazio usato come galleria per le mostre, e a questi spazi non accedono solo i giovani, ma anche registi affermati. Il Fondo per lo Sviluppo Culturale (Fsc) è, invece, una struttura polivalente che si occupa anche di cinema, pittura, o di festival di vario genere e che, non avendo una propria sede di diffusione, interviene unicamente per produrre alcuni spettacoli. «Abbiamo trascorso questa caldissima estate percorrendo le vie del Cairo e di

altre città per osservare il lavoro delle compagnie indipendenti che si sono presentate – ha affermato Nehad Seliha, esponente di spicco della critica teatrale egiziana e membro di un comitato istituito per alcuni anni dal Fsc - e abbiamo promesso ad alcune di loro un aiuto finanziario. In seguito, senza essere informati, abbiamo saputo dell'annullamento del progetto. Alcune di queste compagnie si sono indebitate basandosi sulle nostre promesse che non sono state mai esaudite».

Terza e ultima possibilità di finanziamento sono i centri culturali stranieri concentrati esclusivamente al Cairo. Seguono politiche culturali più chiare e un rispetto maggiore del ruolo degli artisti indipendenti. Il solo inconveniente è si occupano soprattutto di promuovere la cultura del proprio Paese, elemento che limita la creazione artistica e la creatività dei giovani artisti egiziani, a cui vengono imposti, di volta in volta, un testo francese, un tecnico italiano, un attore svizzero, e così via. Durante gli ultimi cinque anni sono emerse due istituzioni che rappresentano una nuova tendenza e una nuova politica culturale: il Fondo Culturale dell'Ambasciata dei Paesi Bassi in Egitto e il Fondo di Aiuto ai Giovani Teatri Arabi. Ciò che le differenzia dalle altre è il fatto che il loro scopo è esclusivamente quello di sostenere il teatro egiziano indipendente. Negli ultimi anni hanno finanziato numerosi spettacoli di valore, e se dovessero continuare così, potrebbero anche trasformare il panorama del teatro egiziano. Non va poi dimenticato che l'Egitto si trova in stato d'emergenza dal giorno dell'assassinio del presidente Sadat nel 1981, non sono così permessi né spettacoli in strada, né rappresentazioni in luoghi pubblici. Fuorilegge, dunque, qualsiasi tentativo di far uscire la creazione teatrale da una certa forma di rappresentazione, di risolvere il problema degli spazi e di avere infine accesso al grande pubblico egiziano. Infine non esiste la possibilità di vendere gli spettacoli, anche se di buon livello artistico, ai teatri statali. Alcuni artisti indipendenti hanno risolto il problema dell'assenza di spazi per le rappresentazioni e le prove attraverso iniziative individuali, provando in appartamenti privati e mettendo in scena gli spettacoli in gallerie d'arte, centri culturali, oppure utilizzando gli stessi appartamenti dove si svolgono le prove. Illegittimità, mancanza di finanziamenti e di spazi rendono difficile, quindi, per le giovani compagnie, svilupparsi e gettare le basi per un vero progresso artistico e pedagogico, ma sono loro che nel corso degli ultimi dieci anni, hanno costituito la base di un movimento che rappresenta le speranze di un nuovo teatro egiziano. ■

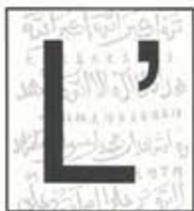
عبر الله عبر الله
عبر الله عبر الله
عبر الله عبر الله
عبر الله عبر الله

AHMED EL ATTAR, regista, autore, traduttore e produttore indipendente.

Algeria

Un teatro tutto da inventare

di Slimane Benaïssa



origine del teatro algerino risale ad un'epoca precedente a quella della colonizzazione. Le prime tradizioni teatrali, come il teatro d'ombre e le marionette del Karagoz, furono introdotte dai Turchi, e venivano rappresentate un po' dappertutto, nei caffè e

nei mercati. In seguito cominciò a diffondersi una forma di spettacolo specificamente maghrebina, originata dai *meddah*, i cantastorie attivi nei *suq*. Ma il teatro algerino moderno nasce attorno agli anni Venti e Trenta, periodo in cui appaiono i primi spettacoli organizzati in sale all'italiana. Questo tipo di teatro non si diffuse in epoca coloniale, per la semplice ragione che la parola del colonizzato era, in quel periodo, soffocata. Gli unici spettacoli permessi erano quelli in cui si alternavano canzoni e *sketches*. Le prime pièces

teatrali, concepite come messa in scena di un testo unico, sono nate con Bachetarzi, dopo la seconda guerra mondiale. Il teatro che noi, generazione degli anni Sessanta, abbiamo ereditato, è quindi un teatro giovane. Tutto era, praticamente, ancora da fare: bisognava inventare una lingua, le forme, la maniera di recitare, le problematiche che potevano essere trattate, e così via. All'indomani dell'indipendenza, il

teatro algerino si ritrova soltanto con qualche lavoro creato durante la guerra di liberazione da compagnie attive a Tunisi, sotto la responsabilità del Fronte di Liberazione Nazionale. Ma l'euforia dell'importante momento storico, spinge ad adattare le opere maggiori del teatro mondiale: Shakespeare, Gorkij, Brecht, O'Casey. Con esiti, però, quasi sempre infelici. Una delle ragioni era di ordine linguistico: l'arabo classico, lingua nella quale i drammi venivano tradotti, poneva delle serie difficoltà poiché non era la lingua naturale degli algerini. D'altro canto, recitare in francese era politicamente impensabile. Quanto all'arabo algerino, si trattava di una lingua che bisognava letteralmente reinventare per renderla plausibile in teatro. Passato l'entusiasmo per l'indipendenza, attorno agli anni Sessanta si sentì l'esigenza di creare un teatro nazionale, vale a dire un teatro che parlasse della questione algerina in una lingua comprensibile per il pubblico. Alla scena ufficiale che produceva grandi spetta-

coli, si affiancò un teatro più "piccolo" creato da giovani *amateurs* che svolgevano la propria attività nei centri culturali, nei municipi e un po' dappertutto. Questo teatro amatoriale conobbe un forte sviluppo e negli anni Settanta le compagnie ammontavano a oltre un centinaio. Il festival di Mostaghanem, dove ogni anno venivano rappresentati circa settanta spettacoli, divenne la più importante manifestazione di questo tipo di teatro. È da qui che è nato il moderno teatro algerino. Le forme del teatro amatoriale sono state un punto di riferimento fondamentale per il teatro professionale che si è sviluppato successivamente. Alcuni registi di questo nuovo teatro avevano compiuto la loro formazione in Francia (soprattutto a Strasburgo) o nelle capitali dei paesi dell'est, altri avevano studiato al conservatorio di Algeri, dove avevano ricevuto una altrettanto solida formazione. Nella società algerina il dialogo era impossibile a causa della repressione politica: non esisteva un luogo all'interno del quale ci si potesse esprimere liberamente, i giovani facevano teatro là dove potevano senza mai poter dire apertamente quello che

avrebbero voluto. Ogni lavoro era quindi concepito come un pretesto per discutere e spesso il dibattito diventava più importante della stessa messa in scena. Non si pensava né alla forma, né all'estetica dello spettacolo. Si trattava piuttosto di serrati dibattiti politici. Era il popolo che si confrontava con il proprio destino, in un paese dove tutto era ancora da fare, dove tutto era possibile, mentre lo Stato imponeva, attra-

verso la repressione, un dubbio "socialismo arabo-musulmano". Lo slancio di questo teatro è stato arrestato dalla politica di arabizzazione decretata tra il 1968 e il 1970. Una politica entrata effettivamente in vigore tra il 1971 e il 1972, in un'epoca in cui la maggior parte degli attori e dei registi aveva ricevuto la propria formazione in lingua francese. Sono molti quelli che hanno dovuto lasciare il paese oppure sono stati emarginati. Ciò nonostante si è continuato a fare teatro costretti a lavorare soprattutto sulla lingua. E malgrado la politica di arabizzazione, non si poteva creare in arabo classico, una lingua che nessuno comprendeva. Bisognava partire dall'arabo algerino, una lingua per il teatro, un arabo algerino per il teatro. E bisognava dare a questa lingua una dignità. Sapevamo quello che volevamo dire, ma prima di riflettere sulla forma teatrale, bisognava pensare alla lingua attraverso la quale questo teatro doveva esprimersi. Negli anni Ottanta avevamo raggiunto un teatro che aveva dei suoi

Sono state le compagnie amatoriali, diffuse in tutto il paese, piene di inventiva e capaci di comunicare con il pubblico, a dare vita, attorno agli anni Sessanta, al moderno teatro algerino

parametri e un suo pubblico. Tutte queste esperienze avrebbero dovuto servire ai giovani che sarebbero arrivati dopo di noi. Sfortunatamente, la tragedia dell'integralismo che ha sconvolto l'Algeria a partire dalla fine degli anni Ottanta, ha interrotto ogni cosa, e prima che si ritrovi il cammino e si possano recuperare i legami tra quello che è stato fatto e quello

che resta da fare, bisognerà ritrovare stabilità e pace. ■

SLIMANE BENAÏSSA, nato nell'est algerino, attore, regista teatrale e cinematografico, autore di pièces in arabo e francese e membro del Haut Conseil de la Francophonie, dopo venti anni di attività teatrale in Algeria, vive dal 1993 in Francia, dove è stato costretto a esiliarsi in seguito a minacce di morte ricevute nel suo Paese.

Lettera dall'esilio

Per la mia generazione, scrivere in Algeria significava soprattutto porsi il problema di scrivere in una società che non aveva una tradizione teatrale. La scrittura doveva essere reinventata e il punto di partenza non poteva essere che storico. L'indipendenza ha segnato l'inizio di un discorso collettivo caratterizzato dal conflitto tra i produttori di un discorso "politico-ideologico" e i creatori di un discorso "poetico-mitico". La questione identitaria, al centro del lavoro del drammaturgo, era anche al centro delle preoccupazioni dello Stato che cercava di combinare dei referenti a volte inconciliabili: arabicità, socialismo, islam. Ogni drammaturgo si è quindi ritrovato a lavorare su due modelli identitari: da un lato l'identità popolare, dall'altro il modello istituzionale. La scrittura drammatica ha dovuto ben presto contestare la strategia del potere che ha cercato di veicolare la scrittura della storia controllando la memoria collettiva. Ma nella tradizione popolare, l'identità risiede proprio nella memoria che fonda l'insieme dei valori, ed è da qui che è iniziato il percorso di ogni drammaturgo algerino. A questo bisogna aggiungere il grande ritorno del religioso nella società algerina, la cui origine si trova in gran parte nella scelta della lingua araba come idioma ufficiale e unico del paese. Gli estremisti hanno cercato di cancellare la cultura religiosa popolare, così come aveva fatto anche il Fronte di Liberazione Nazionale dopo l'indipendenza. La forzata islamizzazione e l'imposizione della lingua non hanno fatto altro che rafforzare una visione religiosa integralista. Sulla questione ho scritto i miei ultimi lavori *Fils de l'amertume* e *Prophètes sans dieu*, dove ho cercato di trovare una ragione alla dinamica che ha fatto sprofondare tutto un popolo nella violenza. Io mi definisco appartenente a tre culture, quella berbera, francese e araba. La mia lingua è plurale, il mio luogo culturale è il mio *metissage*. Io sono figlio della storia e non dei miei genitori, la mia cultura si è formata lontano dal mio luogo d'origine. La mia lingua materna era relegata al silenzio, mia madre parlava il "silenzio dialettale". E io dovevo scrivere questo silenzio lottando con la sintassi delle altre lingue e ricostruendo me stesso. La storia è diventata quindi il luogo della mia scrittura e la giustificazione e la ragione del mio strumento linguistico. La storia è il mio alibi identitario, quello del meticcio che conosce più lingue e che

al tempo stesso le ignora tutte. In questo baratro ho incontrato la tragedia che ho poi raccontato e ho scritto. E il teatro mi si è imposto come genere e come luogo di scrittura. Al teatro, luogo di socializzazione reale di tutti i conflitti di una società, io davo la mia scrittura che si trasformava in parola. Io davo al teatro la solitudine e il teatro mi restituiva il dialogo. Io gli davo il dolore e il teatro mi restituiva la gioia. Io gli davo le mie lacrime e il teatro mi restituiva una risata. Il teatro, per la sua capacità di convertire il dolore in festa mi ha ridato la vita e mi ha garantito la sopravvivenza. Il teatro non è un luogo che ho scelto, è un luogo a cui sono arrivato per necessità. Il mio scopo era quello di coniare una parola che fosse capita, ascoltata e compresa dalla mia gente, e questa era la sola garanzia di stabilire un dialogo con il mondo. Perciò ho scelto l'Algeria come luogo geografico per i miei scritti e la mia esistenza. Fino a quando la mia vita è stata minacciata. Di fronte alla morte, ho scelto di lasciare il mio paese. Il cammino dell'esilio si è imposto come un nuovo luogo di scrittura, ma io rifiuto l'esilio come luogo di scrittura. Il mio esilio deve rimanere un viaggio. In questo confronto con l'esilio ho compreso che la sua forma più semplice era la separazione dal proprio paese, dalla sua gente. La forma più complessa dell'esilio, quella che consiste nel volere superare continuamente i propri limiti e incoraggiare gli altri a superare i propri, era sempre stata la mia dimensione. L'esilio mi ha fatto capire che io ero sempre stato in esilio e ora avevo subito un nuovo trasferimento. Alla fine di ogni mio percorso, dove la mia guida era il desiderio, dove il mio rifugio era la poesia, e il mio nemico era il silenzio, io non ho fatto altro che viaggiare verso me stesso alla ricerca degli altri. L'altro è il fine della mia scrittura, è il luogo umano della mia scrittura. In fin dei conti, la scrittura è l'unico luogo che mi permette di sfuggire ogni giorno da uno dei miei luoghi di alienazione per ricostruire il luogo della mia libertà. La scrittura mi aiuta nei miei rapporti con gli altri, con il dolore, con l'assurdo, con la vita e la morte. La ricerca di un luogo di equilibrio come rifugio contro le violenze di questo mondo mi è sempre necessaria. L'amore, la tenerezza, sono i soli sostegni che mi permettono di guardare in faccia l'odio, la morte, e mi permettono di parlarne fino a ridere. *Slimane Benaïssa*



A black and white portrait of Assia Djebar, a Maghrebi writer. She is shown from the chest up, looking slightly to the right of the camera with a thoughtful expression. Her dark hair is styled in a voluminous, wavy bob. She is wearing a light-colored, possibly textured top and a pearl necklace. Her right hand is raised, with her fingers resting near her chin. The background is a neutral, textured grey.

INTERVISTA ALLA SCRITTRICE MAGREBINA

LE DONNE "SVELATE"
di Assia

di Emanuela Garampelli

Scrittrice, storica, cineasta, da sempre l'algerina Assia Djébar (Cherchell, 1936) persegue nelle sue opere l'intento di dar voce alle donne del mondo islamico. Donne di oggi e del passato ma ugualmente «sottomesse a Dio e ferocemente ribelli». E sollecitate dall'autrice a confrontare la diretta eredità spirituale del Profeta Muhammed, ovvero le sue parole e gesta narrate dal *Corano*, con le successive interpretazioni temporali-religiose del testo sacro, che alle donne musulmane hanno tolto visibilità e rappresentazione. Il *tchador* sarà argomento abusato, Djébar comunque ribadisce: «In origine le donne non dovevano essere velate. Questa regola non c'è né nel *Corano* né nei *Detti del Profeta*,

“ È del tutto inesatto parlare di un non-teatro inscritto nella natura della cultura islamica, anche se la tradizione del teatro all'italiana e dell'opera classica non è stata certo favorita nelle nostre classi medie, con la segregazione dei sessi che impregna ancora la vita di tutti i giorni ”

che sono per noi le fonti della legge.

Solo le mogli del Profeta, per rispetto alla sua dignità, si velavano». La pluripremiata scrittrice magrebina

di lingua francese (in volontario esilio tra Parigi e Stati Uniti) insignita nell'ottobre scorso del Premio della Pace conferito da editori e librai tedeschi alla Fiera di Francoforte, ha ora scritto e messo in scena per l'Italia *Figlie di Ismaele nel vento e nella tempesta*, spettacolo prodotto dal Teatro di Roma in collaborazione con il Festival di Palermo sul Novecento, che ha debuttato a Roma al Teatro India nel settembre 2000. Codiretto con Gigi dall'Aglio, è questo il primo vero appuntamento con il teatro di Assia Djébar, le cui precedenti esperienze teatrali risalgono agli anni Sessanta a Parigi come collaboratrice del marito regista e attore.

HY - Come nasce *Figlie di Ismaele nel vento e nella tempesta*?

DJEBAR - Sollecitata dalla traduttrice Maria Nadotti, secondo la quale la mia scrittura rimanda ai corpi, al movimento, al fare, ho scritto questo testo appositamente per il teatro partendo dal mio romanzo del 1991 *Lontano da Medina*, scaturito dall'insorgere del fondamentalismo in Algeria. Entrambi i lavori si aprono alla morte del Profeta nell'undicesimo anno dell'egira, il 632 dell'era cristiana. Da qui invito a rivivere l'origine dell'Islam. Ritorno ai luoghi e ai momenti in cui i seguaci del Profeta (che muore senza designare un successore) definirono e organizzarono il potere temporale

e religioso dell'Islam escludendo, per divergenze e divisioni di ordine essenzialmente politico, le donne dal potere e dai ruoli pubblici. La mia convenzione è di passare attraverso il luogo teatrale, la *skenè* antica; la narrazione è basata sulle fonti storiche musulmane, gli *hadits* o *Detti del Profeta* tratti dal corpus di Bockari "il veritiero" (810-870), ma naturalmente è tesa a far luce sul pre-sente.

HY - Quale il ruolo delle donne in questo andare alle origini?

D. - Primario, sono al centro del racconto. Ho scritto la storia dell'origine dell'Islam da donna e partendo dalle donne che vi hanno partecipato, personaggi femminili conosciuti da tutti i musulmani oppure anonimi. Come Aisha, la più giovane delle mogli: Muhammad spira tra le sue braccia, lei è la dolce testimone dei suoi ultimi momenti che ci narra in forma di canto. Mentre Fatima, figlia prediletta («Fatima è una parte di me e ciò che sconvolge lei sconvolge me» dichiara pubblicamente il Profeta) che muore pochi mesi dopo il padre - la tragedia di *Figlie di Ismaele* è iscritta in questo lasso temporale - è l'Antigone dell'Islam. Spossata dell'eredità materiale e spirituale (e così dopo di lei tutte le donne dell'Islam) è sola nel dire "no" al Califfo, ai vecchi Compagni, e alla "soluzione" politica della successione di Muhammad. C'è Barira, schiava sudanese liberata che spiega la vita quotidiana nell'antico Islam. E una *Rawiya*, umile donna del popolo che si rivolge direttamente al pubblico ricordando i *Detti del Profeta* (anche la sua tolleranza per la musica, ad esempio). Lei simboleggia tutta la catena (*isnad*) di trasmettitori (*rawi*) che nei secoli hanno riferito ciò che Muhammad disse, decise, sentenziò, una staffetta di ricordi che io penso come una lunga drammaturgia unitaria...





HY - Che forma teatrale ha scelto per il suo lavoro?

D. - *Figlie di Ismaele* è un dramma musicale in cinque atti e 21 quadri, le musiche sono del compositore andaluso Vicente Pradal, il cast composto da sedici attori-cantanti italiani e africani. Mi sono ispirata al teatro musicale religioso del Rinascimento e ai *ta'zieh*, la sacra rappresentazione del mondo scita iraniano, opera e "passione" medievale in cui confluiscono le tradizioni dell'antica Persia. Questo teatro islamico con i suoi *ta'zieh*, tra il XV e il XVIII secolo diventerà un'arte quasi istituzionale con

“ Ritorno ai luoghi e ai momenti in cui i seguaci del Profeta definirono e organizzarono il potere temporale e religioso dell'Islam escludendo le donne dal potere e dai ruoli pubblici ”

ancora la vita di tutti i giorni. Quanto alla questione della rappresentazione dei personaggi sacri, la nostra cultura ha prodotto in Iran, Anatolia, India settentrionale bellissime immagini e miniature, ma di fatto sono la celebrazione

e sublimazione attraverso il canto e la voce che hanno investito quasi tutto: si pensi alla musica/trance su modello dei "dervisci rotanti" eredi del mistico Jalal ed Din el Rumi.

E ricordo che a Marrakech

nella celebre piazza Djamaa el Fnaa, ascoltatori appassionati si raccolgono attorno a narratori inesauribili che il

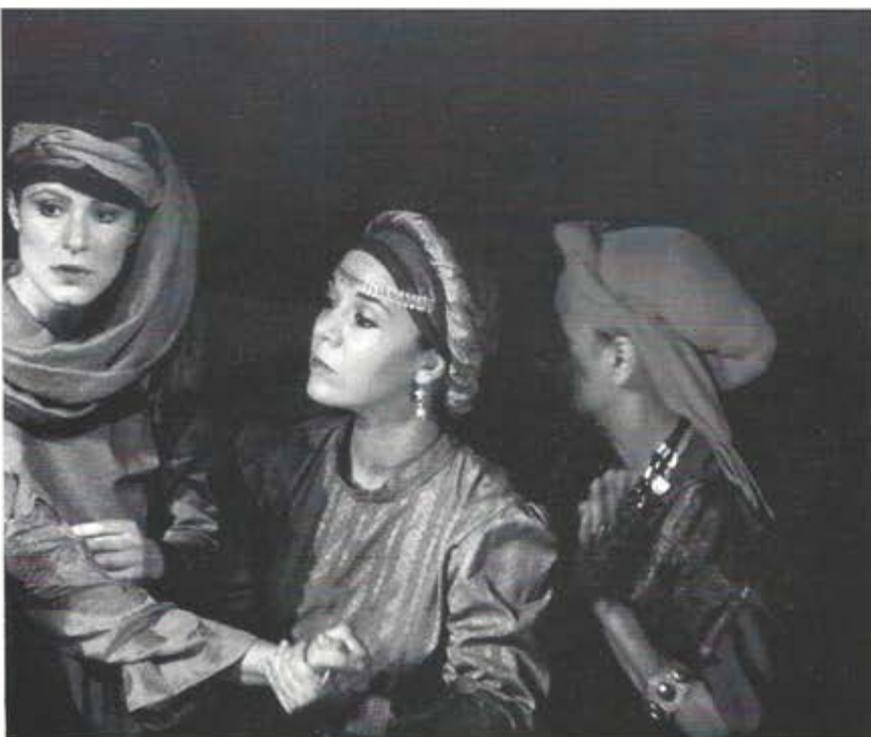
pubblico sprona a improvvisare; mentre nei paesi di discendenza beduina come l'Arabia, la poesia veniva declamata in tornei in pieno deserto e i poemi vincitori letteralmente sospesi! Tuttavia come scrive Borges, «Averroè, prigioniero della cultura dell'Islam, non riuscì mai a sapere il significato delle parole "tragedia" e "commedia"» che aveva incontrato nella *Poetica* di Aristotele. Però se l'illustre filosofo di Cordova (1126-1198) fosse vissuto nei decenni 1170-1180 un po' più a est, nel mondo scita iraniano, ogni anno per opera di fedeli-partecipanti avrebbe visto svolgersi la "passione" che ricorda il martirio di Husayn, nipote di Muhammad e figlio di Fatima: ovvero avrebbe visto un *ta'zieh*. E il *ta'zieh* scita continua a vivere ai giorni nostri. ■

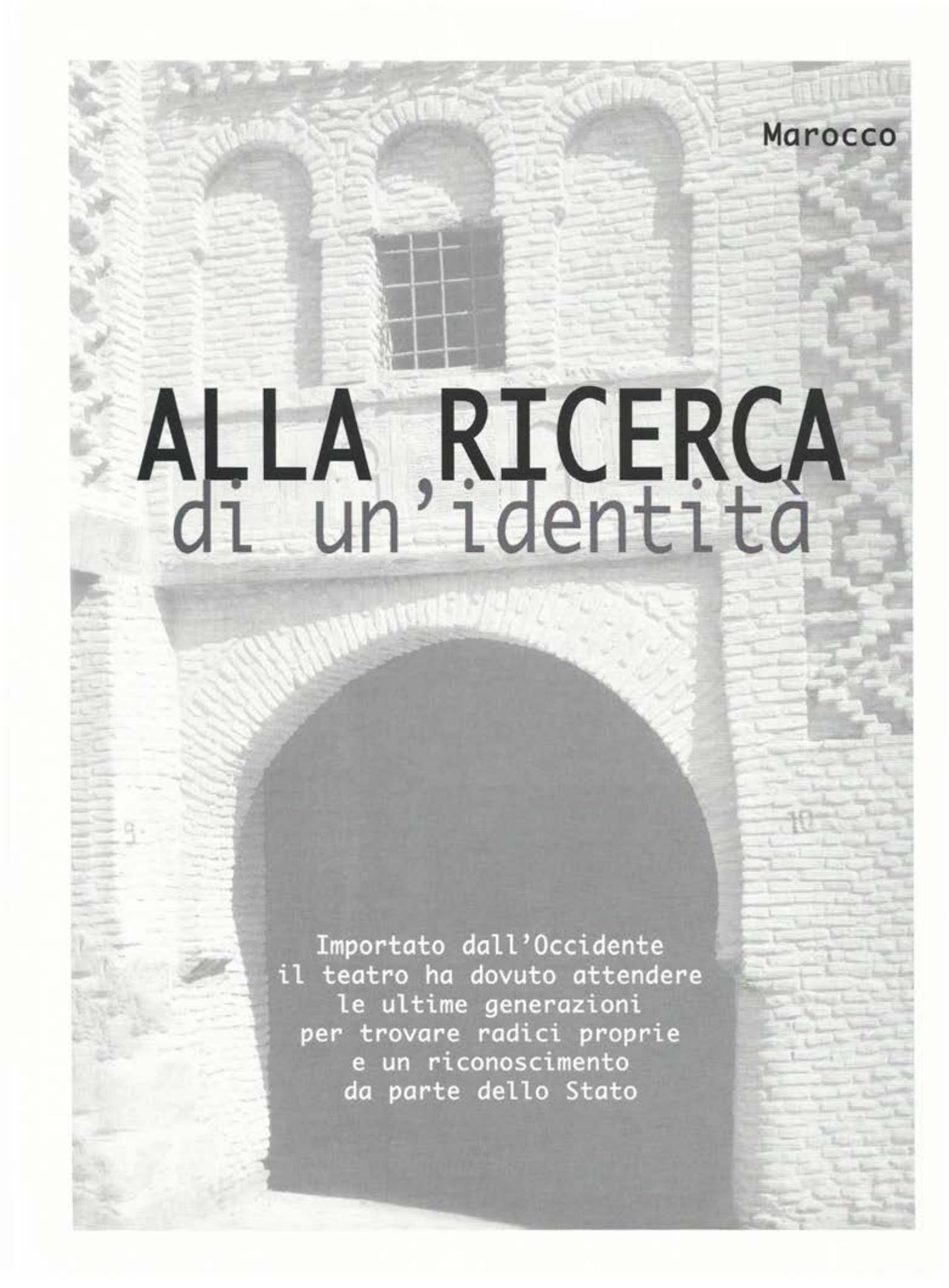
luoghi consacrati, repertorio e un'intera liturgia.

HY - Dunque esiste un teatro dell'Islam.

D. - È del tutto inesatto parlare di un non-teatro inscritto nella natura della cultura islamica, anche se la tradizione del teatro all'italiana e dell'opera classica non è stata certo favorita nelle nostre classi medie, con la segregazione dei sessi che impregna

In apertura un ritratto della scrittrice algerina Assia Djebar (foto: AP Photo/Horst); in questa pag. due scene di *Figlie di Ismaele nel vento e nella tempesta*, testo e regia della Djebar (foto: Massimiliano Botticelli).



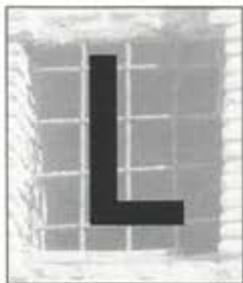


Marocco

ALLA RICERCA di un'identità

Importato dall'Occidente
il teatro ha dovuto attendere
le ultime generazioni
per trovare radici proprie
e un riconoscimento
da parte dello Stato

di Abdelwahed Ouzri



La pratica teatrale esiste in Marocco da solo poco più di mezzo secolo. I marocchini hanno scoperto il teatro attraverso le compagnie europee che visitarono il paese agli inizi del XX secolo. È vero che in Marocco esisteva un'antica tradizione di spettacolo, ma bisogna ammettere che gli inizi del teatro marocchino contemporaneo non

affondano le proprie radici in questa tradizione. Durante la sua breve storia, la scena marocchina ha attraversato diverse fasi ed esperienze. In un primo periodo che caratterizza la nascita del teatro marocchino, avvenuta intorno agli anni '20, è prevalente su tutti gli altri un discorso politico nazionalista, una sorta di requisitoria contro la presenza coloniale francese e spagnola in Marocco. Si tratta di un teatro della resistenza, ai limiti della legalità, mai stato autorizzato ufficialmente, che affronta i suoi temi senza alcuna pretesa artistica, in modo anche un po' naïf e senza alcun riferimento alle forme tradizionali già conosciute in Marocco, come la *halqa* (un teatro in circolo), i cantastorie, le feste tradizionali e religiose. Trovandosi in una situazione politica di guerra, si comporta anch'esso come se fosse in stato di guerra: il palcoscenico è allestito ovunque, anche all'interno di una casa, e le scenografie, quando ci sono, sono realizzate poveramente con pannelli di stoffa dipinti o con cartoni. Una seconda tappa ha inizio alla vigilia dell'indipendenza del Marocco (1955) e si protrae fino agli inizi degli anni '70, quando appare sulla scena di una nuova generazione di artisti. Spezzando qualsiasi legame con le lotte politiche e sociali precedenti questo teatro diventa unicamente un'arte di evasione. Nasce nell'ambito degli stage di formazione organizzati dal Dipartimento della Gioventù e degli Sport, sotto l'amministrazione francese, la quale tenta di neutralizzare gli effetti della scena di resistenza, elaborando un teatro con una competenza tecnica, una vocazione puramente artistica e una finalità che si limitava al puro divertimento. In questo ambito è nata la

prima compagnia professionale, la Compagnia del Teatro Marocchino, o Compagnia al-Maamura.

La scuola e una nuova generazione

La nascita di una nuova generazione e di una nuova tendenza teatrale dà origine a una terza tappa del teatro marocchino. Per la prima volta, in Marocco, alcuni artisti si interrogano sui significati della pratica teatrale. Nasce così un movimento, soprattutto in ambito amatoriale o semi-professionista, che cerca i suoi riferimenti in Bertolt Brecht, Harold Pinter, Peter Weiss, Jean Genet, Luigi Pirandello, Grotowski, Living Theatre, Piscator. Parallelamente nasce anche una nuova

scrittura teatrale, ma i nuovi testi non incontrano immediatamente un ampio consenso sulla scena, anche perché rappresentati soprattutto da compagnie amatoriali prive di mezzi adeguati. Oggi, infine, il teatro è praticato con la consapevolezza di praticare un'arte che obbedisce a regole precise, che ha bisogno di una tecnica sviluppata e dell'apporto di diverse arti e artisti. È opera soprattutto di giovani formati presso scuole teatrali all'estero o presso l'Istituto Superiore di Arte Drammatica e di Animazione istituito in Marocco nel 1986. Questa nuova generazione riconosce che il teatro è un'arte importata dall'Occidente e che non ha alcuna relazione con le forme di spettacolo popolare che non possono essere di alcun interesse per le nuove generazioni. Premettendo che non esiste alcuno statuto giuridico o amministrativo che permetta di definire le strutture teatrali in Marocco, possiamo distinguere tre forme di compagnie teatrali: quelle affiliate, in un modo o nell'altro, a un organismo pubblico e che godono conseguentemente di finanziamenti; le compagnie che si definiscono indipendenti e quelle amatoriali. Fra gli enti legati a un organismo pubblico ha rivestito una notevole importanza la Compagnia della radio, costituita nel 1949 sotto il protettorato francese. Affiliata alla radio marocchina, è la compagnia più antica e quella meglio strutturata. Grazie all'influenza di uno dei suoi più noti animatori, 'Abdallah Shakrun, ha conosciuto momenti di gloria con un repertorio in arabo classico di adattamenti dal patrimonio teatrale mondiale (Molière, Shakespeare, Victor Hugo, ecc.) e in



arabo dialettale. Ricordiamo che la radio è molto seguita in Marocco dove la televisione è arrivata solo nel 1962. La compagnia esiste ancora oggi, ma la maggior parte dei suoi membri è morta o è in pensione, e l'amministrazione non si occupa di ridefinire l'organico in attesa della sua scomparsa definitiva. C'è poi la Compagnia del Teatro Marocchino, o Compagnia al-Maamura che ha iniziato la propria attività come piccolo laboratorio di formazione teatrale formato dai francesi agli inizi degli anni '50. A partire dal 1956 diventa una troupe professionale legata al Ministero della Gioventù e degli Sport. Il suo repertorio è costituito agli inizi da adattamenti di commedie di Molière e di Shakespeare, ma poi arriva a comprendere anche testi marocchini, soprattutto di Ahmad Tayyib al-'Alg, principale attore e autore della compagnia. Nel 1974 il Ministero della Gioventù e degli Sport decide di mettere fine alla sua attività. Infine la Compagnia del Teatro Nazionale Muhammad V. Nell'attesa della costituzione di una ipotetica compagnia nazionale, il gruppo, che costituiva la vecchia Compagnia al-Maamura, composto in realtà da funzionari statali, viene invitato dalla direzione del Teatro Nazionale Muhammad V (l'unica istituzione teatrale nazionale che funzionava come istituzione di assistenza agli spettacoli) a formare una troupe affiliata al Teatro Nazionale. Agli inizi la compagnia mette in scena il repertorio della Compagnia al-Maamura, ma dopo l'andata in pensione di al-'Alg, uno degli attori scoprirà un'anima di autore e iscriverà i lavori di questa compagnia nell'ambito di un teatro piuttosto commerciale.

Tra i membri della Compagnia al-Maamura, Tayyib Saddiki se ne distacca ben presto per costituire, a Casablanca, nel 1957 una propria compagnia, che viene accorpata al Teatro Municipale di Casablanca di cui diventa direttore (1964-1977). Per la personalità del suo fondatore e l'importanza del suo lavoro, questa compagnia è una delle

strutture più poliedriche all'interno del panorama teatrale marocchino. Saddiki ha adattato il repertorio occidentale prima di cominciare a scrivere in prima persona. Il suo teatro si caratterizza per la ricerca delle fonti del patrimonio marocchino e arabo, e per la farsa. Il Théâtre d'Aujourd'hui, creato nel 1987 dal regista AbdelWahed Ouzri e dall'attrice Touria Jabrane, è caratterizzato dalla ricerca di una nuova estetica e di nuovi autori nazionali. Il suo principio fondamentale è che il teatro marocchino non esiste senza autori marocchini. A partire dalla sua nascita la compagnia ha prodotto uno spettacolo l'anno, messo in scena in diverse città del paese. A Casablanca, Rabat e Marrakech vi sono diverse altre compagnie professioniste, che però non hanno un'attività continua e non sono presenti con i propri spettacoli ogni stagione. Negli anni '70 e '80, le compagnie più dinamiche si sono caratterizzate per un proprio stile particolare: la Troupe al-Wafa' di Marrakech, si è specializzata nel ricostruire le atmosfere della città marocchina e il canto popolare del *malhun*, le compagnie di Casablanca rappresentano per lo più lavori del teatro francese di *boulevard*, la Compagnia Badawi è dedita a un teatro sociale, mentre la Compagnia del Petit Masque ricerca un teatro sperimentale. Il teatro amatoriale, che ha conosciuto i suoi momenti di gloria negli anni '70, si trova oggi in difficoltà, poiché molte compagnie aspirano a diventare professioniste, e questo ha determinato l'allontanamento della maggior parte dei collaboratori amatoriali. Nel 1998, con l'avvento di un nuovo governo formato dall'opposizione di sinistra, il Ministero degli Affari Culturali decide, dietro l'impulso del ministro Mohamed Ash'ari, di creare un fondo per aiutare la creazione teatrale. Per la prima volta, in Marocco, una compagnia ha la possibilità di presentare una domanda per avere accesso a un aiuto finanziario. Un passo importante che ha favorito alcune piccole compagnie costituite da laureati presso l'Istituto Superiore di Arte Drammatica, scuola che rivendica un nuovo teatro per il Marocco. ■

ABDELWAHED OUZRI,
fondatore e regista della compagnia
Le Théâtre d'Aujourd'hui.

neo-orientalismo

E L'ARABO STRIZZA L'OCCHIO ALL'OCCIDENTE

di Monica Ruocco

Nel suo famoso saggio *Orientalismo* Edward Said affermava che «proprio come l'Occidente, l'Oriente è un'idea che ha una storia e una tradizione di pensiero, immagini e linguaggio che gli hanno dato realtà e presenza per l'Occidente». E l'orientalismo è stato, per Said «un filtro attraverso il quale l'Oriente è entrato nella coscienza

za e nella cultura occidentali». Ma forse l'Occidente non ha mai pensato che i miti creati dall'orientalismo gli si sarebbero ritorti contro. Le suggestioni create dall'Occidente, che ha in passato ha mitizzato una certa idea dell'Oriente prima e, più recentemente, del Mediterraneo, come in un gioco di specchi e non senza una certa ironia, rimbalzano oggi tra le



Un'incisione di David Roberts (1852): alle pagg. 34 e 35 due incisioni raffiguranti suonatori di rabab.

non rimandava certo all'epoca dei primi anni dell'islam, l'incongruenza tra alcuni passaggi che collegavano i diversi momenti dell'esposizione storica (chi non aveva ben presente le citazioni storiche faceva molta fatica a identificare i diversi episodi esposti), è proprio l'impostazione, che si potrebbe addirittura definire gesuitica, a dare maggiormente fastidio. Anche l'altro spettacolo, ovvero *Il Corano - Al Kor'aane Al Karime* (sarebbe stato più corretto scrivere *al-Qur'an al-Karim*), con la regia di Chérif, lascia perplessi. Il motivo è sempre lo stesso: una malizia di fondo che sfrutta quel misto di rinnovato interesse o inquietudine che si è risvegliata in Occidente nei confronti del mondo arabo. È stato davvero molto difficile, alla fine impossibile, trovare quell'ipotetico *fil rouge* che, come afferma il regista, lega i testi di Genet, Koltès, Pasolini, al *Corano* che qui sembra solo il pretesto per mettere sulla scena l'ennesima suggestione esotica. Qui la strizzata d'occhio all'esotismo evocato dal *Corano* sta nel cubo che, unico elemento scenografico, sovrastava la scena richiamando alla Ka'ba, il tempio che custodisce la pietra nera, completamente estranea al senso della rappresentazione. È comprensibile per un autore di origine araba che risiede ormai da tanto in Italia voler confrontare il proprio universo di origine ai testi della letteratura occidentale, ma perché farlo in maniera così slegata e apparentemente senza significato? È giusto parlare in questi giorni di questione palestinese (è senza dubbio emozionante il monologo della Fabbri sul massacro dei campi palestinesi di Sabra e Chatila in Libano del 1982), ma perché non si sceglie una volta tanto un autore palestinese? Ormai la letteratura e il teatro arabi non sono più irraggiungibili grazie alle molte traduzioni in italiano. Tuttavia, malgrado ciò, ci si lascia sempre suggestionare da creature di sabbia, terrazze proibite, veli, e da stereotipi legati all'islam di cui si è parlato fin troppo, così tanto che hanno perso qualsiasi significato. È tempo di riflettere su questo neo-orientalismo, effetto speculare di una più o meno consapevole neo-colonizzazione culturale. Quello che di più autentico ci arriva dal Mediterraneo arabo sono invece le storie che parlano di emigrazioni, esili, conflitti, ma anche di autentiche passioni, della ricerca in una identità e di una dignità proprie accompagnate da un costante sguardo critico nei confronti di se stessi e della propria realtà. In questo momento, mentre in Italia si applaude a un teatro che arabo non è, preferisco rivolgere il mio pensiero, uno per tutti, all'Inad Theatre di Beit Jala in Palestina che dal 20 ottobre scorso ha subito numerosi attacchi e danni, e i cui membri vivono ogni giorno rischi ben più veri di quelli che si affrontano sulla scena. ■



روا اشرفان محمد اسو القه انشد

هو افضل منكم في كل شيء

الله جرحه انا جرحه

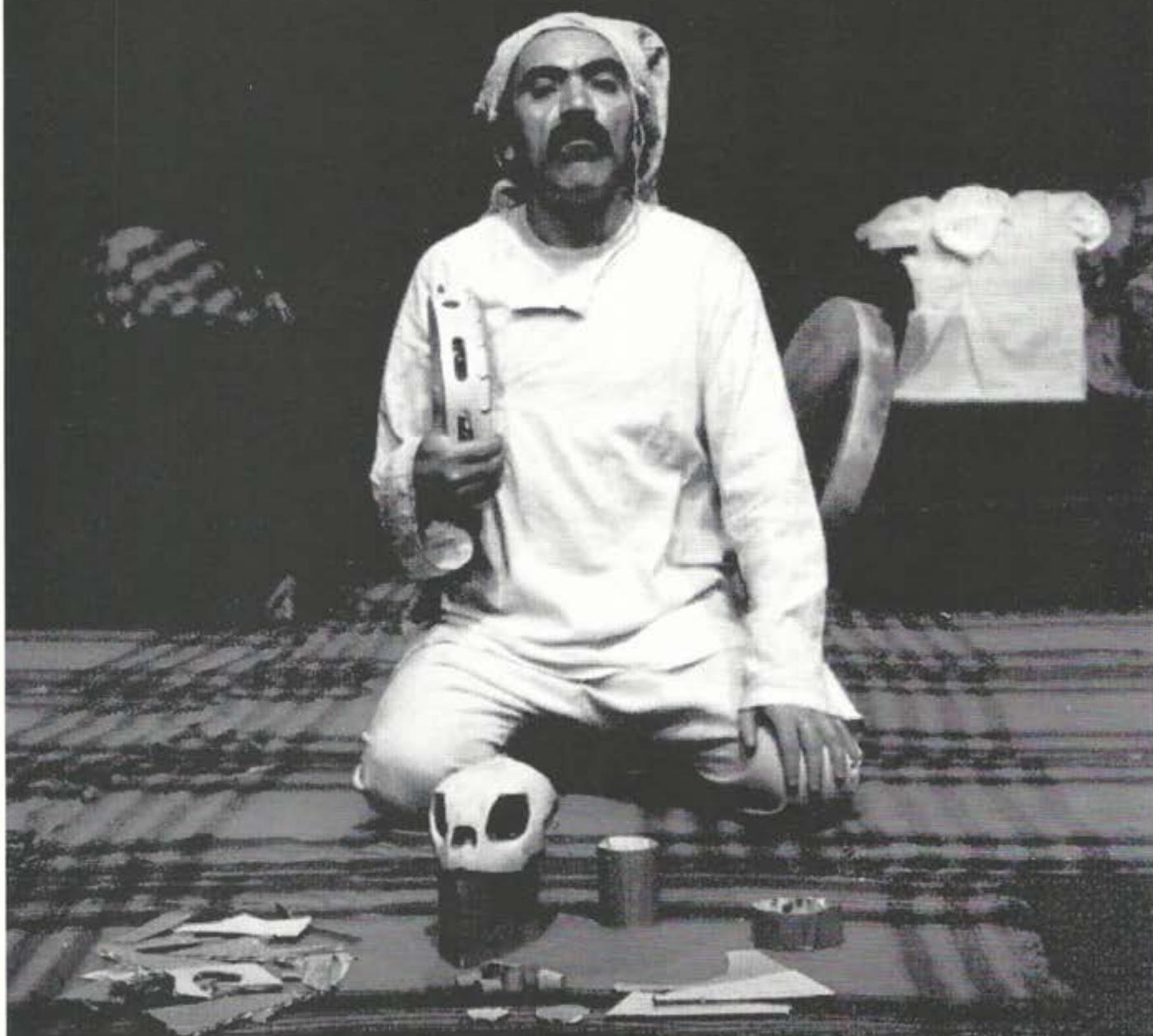
ق ان الله البرانية البر لاله الا الله

هو افضل منكم في كل شيء

الله جرحه انا جرحه

teatro persiano contemporaneo

L'ARTE DELL'ALLEGORIA contro il dispotismo



di Natalia L. Tornesello

F

rutto di un continuo confronto fra tradizione e modernità, di un incontro tra forme

tradizionali e popolari da un lato e influenze occidentali "novatrici" dall'altro, il teatro persiano contemporaneo, conquista uno status letterario intorno agli anni Sessanta, anche se già agli inizi del XIX secolo si registra un notevole aumento delle rappresentazioni teatrali. Fu questa l'epoca in cui si intensificarono i contatti

con l'Occidente e con essi la conoscenza di più ampi contesti culturali da parte dei Persiani i quali acquisirono, così, maggiore familiarità anche con le varie forme di rappresentazione artistica occidentale. Il contatto con l'Europa svolse sicuramente un ruolo importante nel processo di sviluppo del teatro persiano anche se, va sottolineato, già esistevano in Iran, fin da epoche remote, forme popolari di spettacolo che sicuramente ne influenzarono il venire in essere. Molte di esse hanno continuato ad evolversi e seguitano ad essere rappresentate ancora oggi, convivendo con altre giudicate moderne o "alla maniera occidentale". Una tra le forme più antiche e diffuse di spettacolo in Persia è il teatro comico improvvisato. La commedia-farsa (*taqlid*, "imitazione") è una di esse, anche se ripercorrerne le tappe e ricostruirne le origini risulta assai disagiata. Accanto a questa, altre diffuse manifestazioni erano il *naqqâli* (l'arte del cantar storie), il *khime-ab-bâzi* (teatro delle marionette) e il *khîyâl-bâzi* (teatro delle ombre). Il *naqqâl*, o cantastorie di professione, raccontava storie di leggende epiche o di romanzi popolari nelle corti, nelle pubbliche piazze o nelle case da tè avvalendosi di mimica, movimento delle mani e variazioni del tono della voce. Quest'arte si è perpetuata per secoli ed ha continuato ad essere praticata. Un altro tipo di rappresentazione scenica tradizionale è il *ruh-owzi* o *takht-e howzi*, inscenato nei cortili o nelle piazze con vasche centrali. La vasca veniva ricoperta da piattaforme lignee e da tappeti e si trasformava in palcoscenico. Tale forma di spettacolo, paragonabile alla Commedia dell'arte italiana, non prevedeva normalmente un testo scritto,

Panoramica della scena iraniana, luogo d'incontro di antiche forme di spettacolo popolare come le *ta'zieh* e di modelli occidentali che cominciano a far sentire la loro influenza a fine Ottocento - E nel secolo trascorso la censura del regime costringe gli scrittori a elaborare un linguaggio simbolico

come del resto le altre forme teatrali su menzionate, e ogni attore improvvisava la sua parte sulla base di uno schematico canovaccio. A partire dall'epoca Safavide (sec. XVI), quando lo scisma fu imposto in Iran come religione ufficiale, le manifestazioni religiose e le processioni che celebravano il martirio dell'imam Hoseyn a Kerbelâ' (680 d.C.) si andarono gradualmente trasformando in *tableaux vivants*, in vere e proprie rappresentazioni in cui i partecipanti si calavano completamente nella parte dei protagonisti di quel drammatico evento.

Alcuni viaggiatori occidentali in Iran, agli inizi del XVIII secolo, descrivevano queste manifestazioni religiose come fossero vere e proprie performances teatrali.

In apertura una scena di Caffè Cegiario da Amleto di Shakespeare, regia di Allâ Pessyâni.

Migliaia di candelabri

Le *ta'zieh*, così esse sono dette, ricevettero ulteriore impulso in epoca Qâjâr (1779-1925): nella seconda metà dell'800 fu, infatti, fatta costruire a Tehran la *takiye-dowlat*, un teatro, strutturato come il Royal Albert Hall di Londra, in cui erano ufficialmente rappresentate le *ta'zieh*. Da fenomeno popolare, quale era in origine, la *ta'zieh* si trasforma, quindi, in motivo di spettacolo e di divertimento, la cui rappresentazione era preceduta da sfilate di bande, valletti, soldati, musicisti, ecc. Le rappresentazioni erano diurne e notturne; queste ultime dovevano essere molto suggestive poiché il teatro era illuminato da migliaia di candelabri di cristallo e da molte lampade a muro. Le recitazioni erano sempre in versi ma la *ta'zieh* era di due tipi: quella recitata da attori professionisti e quella messa in scena da non professionisti reclutati tra la gente comune. Quest'ultima forma è praticata nelle aree più remote e dei villaggi, dove la tradizione, grazie proprio alla protezione offerta dalla posizione periferica che la pone relativamente al riparo dalle influenze esterne e dalle ventate innovative, conserva tratti più genuini.

Con l'avvento della dinastia Pahlavi le



celebrazioni religiose connesse al moharram, e in special modo la *ta'zieh*, furono ostacolate e poi ufficialmente proibite, ma non si può dire che esse scomparissero del tutto poiché la loro rappresentazione continuò in maniera clandestina, soprattutto nei villaggi. Fu solo dopo la metà del XVIII secolo che tali rappresentazioni cominciarono ad avere forma scritta mentre in precedenza, al pari delle altre esibizioni sceniche, ci si affidava esclusivamente alla trasmissione orale e all'improvvisazione. Le *ta'zieh* tradizionali si basavano su episodi storici o leggendari, tratti dalle storie dell'Imam Hoseyn, dal *Corano* o dalla poesia persiana classica. Anche se gli eventi coevi non appaiono aver fornito ispirazione agli autori/attori, nel recente periodo pre-rivoluzionario, i sostenitori di Khomeyni hanno utilizzato le processioni delle *ta'zieh* come strumenti di lotta politica, talora sostituendo le immagini degli uccisori di Hoseyn con quelle dello Shah. Quanto al teatro "alla maniera occidentale", esso iniziò a diffondersi in Persia verso la fine del 1800, quando Nâseroddin Shâh, che aveva fatto numerosi viaggi in Europa ed era rimasto affascinato dagli spettacoli circensi, dall'opera e dal teatro, incoraggiò molto l'arte teatrale e fece costruire nel 1886 nella Dâro'l-Fonun (la prima università persiana costruita nel 1851 sul modello di quelle europee) un auditorium à l'italienne. In questa sala fu rappresentata la prima traduzione del *Misanthrope* e altre pièces di Molière. Le pressioni esercitate dai religiosi ridussero il numero degli spettatori restringendolo ai soli appartenenti alla famiglia reale e a una ristretta élite europeizzata. Una qualche maggiore diffusione del teatro "alla maniera occidentale" si registra dopo la rivoluzione costituzionale, a partire dal 1912. L'adozione del nuovo modello comportò anche, inevitabilmente, l'ampliamento del tradizionale ventaglio tematico, che si allargò alla critica sociale e alla propaganda di nuove tecniche e degli stili di vita occidentali. Alcuni sceneggiatori adattarono opere di Victor Hugo, di Oscar Wilde e di altri drammaturghi europei, dove la lingua si manteneva su livelli "colti", ma è interessante notare che anche in quest'ambito si fece strada la coeva tendenza di molti scrittori persiani ad adottare nelle proprie opere un linguaggio più vicino al parlare quotidiano. Ahmad Mahmudî Kamâl al-Vezâre (1875-1930), per esempio, scrisse dei pezzi teatrali in cui utilizzava la parlata tehranese delle classi basse. Il primo a comporre commedie alla maniera occidentale, in lingua azeri, fu Mirzâ Fath 'Ali Âxundzâde (1812-1878). Il testo delle sue *Tamsilât* fu poi tradotto dall'azeri in persiano da Mirzâ Mohammad Qarâjedâghi il quale definì l'opera di Âxundzâde come il primo esempio di teatro autoctono. Si deve invece a Mirzâ qâ Tabrizi la scrittura delle prime commedie "contemporanee" scritte direttamente in persiano. Esse rappresenterebbero «il più precoce tentativo di teatro nel senso moderno e occidentale della parola» (così scrive

Gianroberto Scarcia nella prefazione a Mirza Aqa Tabrizi, *Tre commedie*, Roma, Ipo 1967). Come già accennato, anche nelle commedie prevalevano la denuncia della corruzione morale, della decadenza dei costumi, dell'assolutismo e di altri mali sociali. Lo stretto legame esistente tra letteratura, teatro e cinema persiani sotto il profilo degli argomenti trattati si spiega non solo in forza della medesima temperie politico-sociale in cui erano immersi gli autori, ma anche per il fatto che molto spesso uno scrittore o un poeta era al contempo regista, sceneggiatore o commediografo. Oltre a Gholamhoseyn Sâ'edi, novellista, drammaturgo e sceneggiatore (autore, tra l'altro di *Gâv*, il film girato da Dâriyush Mehrju'i e vincitore del premio della Mostra di Venezia del 1970) e a Bahram Beyzâ'i, sceneggiatore, regista, storico del teatro e docente di drammaturgia, che è tra i pochi artisti ad essersi affermati in epoca Pahlavi e ad aver continuato la propria attività con successo anche dopo la Rivoluzione Islamica, se ne potrebbero citare molti altri.

Donne in scena

Dopo il periodo in cui il teatro persiano restò prevalentemente "importato" e dopo i primi promettenti esordi "nazionali", la severa e soffocante censura praticata durante il regno di Rezâ Shâh Pahlavi, spinse gli autori a limitarsi agli spunti tratti dalle grandi opere epiche e storiche che celebravano il glorioso passato dell'Iran. Va anche menzionato un evento che testimonia delle velleità modernizzatrici del tiranno: la comparsa sul palcoscenico delle donne (in particolare cristiane armenie ed ebee) cui per la prima volta fu concesso di recitare nella stessa commedia insieme con attori dell'altro sesso, anche se in atti separati. Durante il regno di Mohammad Rezâ Shâh (1941-1979), rispecchiando per certi aspetti la contraddittorietà dell'intero regime, si assistette, da un lato ad una diffusa tendenza ad "occidentalizzare", seppure in maniera sostanzialmente acritica e superficiale, dall'altro ad un tentativo, ufficialmente incoraggiato, di recuperare e rivalutare l'identità culturale persiana e di rivitalizzare l'eredità tradizionale. Autori come Bahram Beyzâ'i, Bizhen Mofid e 'Ali Nasiriyân recuperarono forme tradizionali di rappresentazione; ed è a quest'epoca, 1939, che risale anche la fondazione di una scuola per attori, mentre nel 1958 fu istituito un ufficio generale di arti drammatiche, poi inglobato nel Ministero della Cultura e delle Arti, nel 1964. Più tardi fu pure aperta una scuola di Arti drammatiche e, infine, la Facoltà di Belle Arti dell'università di Tehran istituì un Dipartimento per il teatro. Anche sotto il secondo sovrano Pahlavi la censura non allentò la sua morsa e, dagli anni '60 fino alla Rivoluzione del 1979, periodo in cui si affermò sulla scena tutta una

generazione di giovani commediografi, per sfuggire agli occhiuti controlli gli autori ricorsero a un altro espediente, il largo uso del simbolismo, che ricollega il teatro "moderno" persiano agli altri tipi di rappresentazione scenica che possono essere considerati i suoi tradizionali predecessori. Tra i più noti commediografi persiani dell'epoca figurano Gholâm Hoseyn Sâ'edi, Bahram Beyza'i, 'Ali Nasiriyân, Bahram Forsi, Parviz Sayyad. L'uso dell'allegoria concesse loro di eludere in qualche misura i rigori del dispotismo quando muovevano critiche alle istituzioni sociali e alla pesante intrusione occidentale nella vita politica e sociale dell'Iran. Accanto a loro, comunque, restò forte la presenza e l'influenza degli autori drammatici occidentali come Ibsen, Gogol', Cechov, Shaw, Beckett e Ionesco. Negli anni immediatamente precedenti e successivi alla Rivoluzione si è avuto un breve periodo di maggiore libertà di espressione durante il quale il simbolismo si è via via trasformato in un più sobrio realismo veicolato da un linguaggio più diretto ed esplicito. Dopo l'instaurazione della Repubblica Islamica e l'aggressione irachena, il teatro è stato sottoposto a più severi controlli e una più libera creatività può constatarsi

pressoché esclusivamente nelle opere di persiani residenti all'estero. Interessante appare il recupero di antiche tecniche. Il già menzionato Gholam Hoseyn Sa'edi, per esempio, è ricorso all'uso tradizionale del *naqqâli* per rappresentare pezzi in cui il sentimento antibellicista era prevalente. Gli anni '80 hanno segnato, in definitiva, qualche incertezza e disorientamento, creando una sorta di dicotomia. All'interno del Paese, i mutamenti del sistema politico e delle condizioni sociali di larghi strati della popolazione hanno spiegato più diretti effetti sull'ispirazione degli autori e su quelle che si potrebbero definire le capacità generali di "ricezione" del sistema culturale; gli autori operanti all'estero, invece, appaiono in qualche modo più linearmente connessi alle precedenti linee evolutive. Negli ultimi anni, però, la dicotomia sembra accennare a un inizio di composizione: il Ministero della Cultura e della Guida Islamica e altre agenzie di governo mostrano maggiore interesse per le manifestazioni teatrali, così come per quelle cinematografiche. Tra i diversi festival teatrali e del cinema dei quali le autorità statali si sono fatte promotrici deve essere menzionato in particolare quello di Fajr a Tehran. ■



incontro al Festival di Parma

L'INGEGNERE MOHAMMAD guarda a Grotowski

Venticinquenne, settario, radicale, disinteressato alla tradizione, il regista iraniano Taheri intende il teatro come atto sacrificale

di Massimo Marino

A destra una scena de *I negri* di Genet, regia di Mohammad Taheri.

L'Iran oggi è un paese in mezzo al guado. Uno stato teocratico che si avvia lentamente verso un risveglio democratico. Un'antica cultura che si innesta sull'islamismo. Alle spalle ha la rivoluzione islamica contro il regime corrotto dello scià, l'isolamento internazionale, una guerra devastante contro l'Iraq. Ora più del cinquanta per cento della popolazione ha meno di venticinque anni. Le università sono piene di una gioventù desiderosa di cambiare, di discutere, di capire: più di sei milioni di studenti, con una maggioranza di ragazze che sotto lo *chador* vogliono contare, in una società segnata dal potere maschile. Fondamentale è oggi il ruolo della cultura e del teatro. Lo si è visto nel Teatro Festival di Parma, dedicato quest'anno principalmente allo spettacolo iraniano. Forme tradizionali come la *ta'zieh*, come le favole popolari o le farse con la presenza di una sorta di Arlecchino islamico, il Mobarak, sono state accostate a un nuovo teatro che discute di libertà, oppressione, pena di morte, sentimenti. Non solo nei teatri delle città, che in molti casi hanno più sale e ospitano diverse compagnie, non solo nelle università, dove si formano le nuove leve della scena, ma anche nelle strade, nelle piazze. Giorgio Gennari, direttore del festival parmigiano, ci spiega che

in Iran, al contrario degli altri paesi islamici, il teatro si vede dappertutto: un teatro originale, con proprie salde radici, che non scimmiotta la scena occidentale. In quella società gli scrittori hanno sempre avuto un ruolo importante. La poesia viene cantata in molte occasioni. Addirittura una forma antica di esercizio ginnico e di lotta, lo *zurkhane*, si svolge sull'intonazione dei versi epici di Firdusi, poeta vissuto intorno all'anno mille. Per scattare un'istantanea più ravvicinata di questo continente teatrale così poco conosciuto, abbiamo incontrato Mohammad Taheri, regista dei *Negri* di Genet, uno degli spettacoli più interessanti di questo festival. Ha venticinque anni. È radicale, parziale, settario se vogliamo, ma rappresenta una generazione emersa dal silenzio della censura e dai massacri della guerra, che vuole fortemente cambiare. Appena gli chiediamo com'è il teatro in Iran ci risponde, appellandosi all'autorità del suo maestro ideale, Eugenio Barba, che a lui interessa piuttosto capire cos'è il teatro.

Creatività selvatica

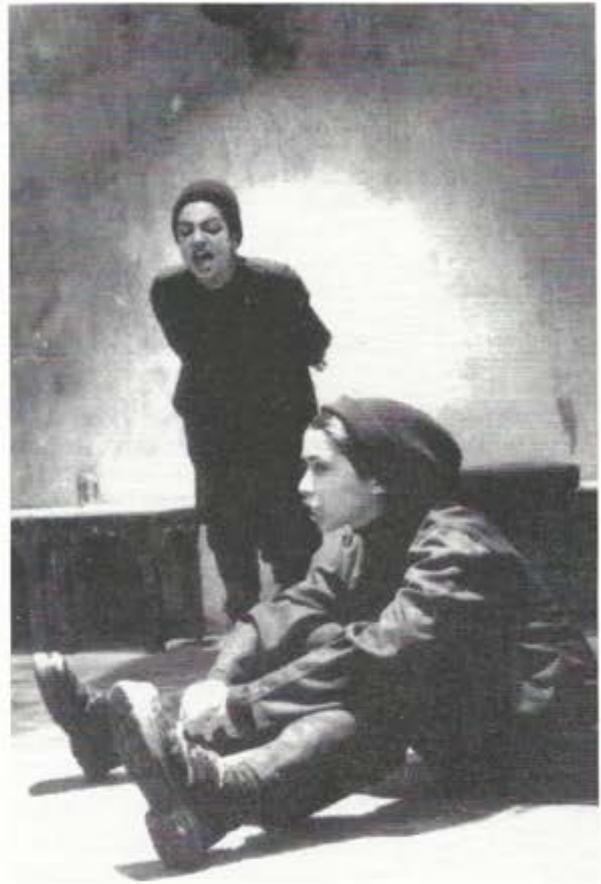
«In Iran abbiamo molti tipi di teatro» racconta. «È molto diffuso quel teatro che parte da un testo, da studiare e poi portare in scena. Molti mirano solo al divertimento, all'intrattenimento; ma esiste una piccola parte di intellettuali che sviluppano discorsi impegnati. Si mettono in scena classici come Shakespeare, ma anche autori contemporanei come Brecht e Beckett. Pochi sono gli scrittori iraniani che raggiungono il palcoscenico. Le loro opere, con i modi del teatro politico ma anche, magari, del cabaret toccano tutti i temi. Rappresentano il periodo storico in cui viviamo, si spera di transizione verso una certa democrazia, un momento schizofrenico, caotico. Ci sono opere impegnate e altre che affrontano temi della vita quotidiana. Fra gli autori è da ricordare soprattutto Bahram Beyzai, regista anche di film come *Il piccolo straniero*: nei suoi testi teatrali si ispira all'antica mitologia persiana. Molti altri non sono ancora riusciti a trovare la loro strada. Un altro grandissimo autore, Qolamhosein Saedi, è morto in esilio a

Parigi. Le sue opere sono di elevato valore, ma non hanno il permesso di andare in scena».

Proviamo a descrivere il sistema teatrale. «Il teatro che affronta temi assodati, stabili, è il più diffuso, ed è anche il più sovvenzionato. Ciò che manca sono i laboratori teatrali, luoghi dove si possa ricercare a fondo nuove strade: il teatro sperimentale è il più complesso e il più ostacolato, non ha appoggi economici. Non è concepibile che un gruppo come il mio, fuori da ogni formazione accademica e da ogni canale istituzionale, cerchi di trovare un proprio linguaggio lavorando per mesi e mesi. Eppure è il teatro più vitale. Aperto a chi ha, si può dire, una creatività ancora selvatica, che deve maturare. Se nel teatro accademico noi dobbiamo far vedere noi stessi, in quello sperimentale dobbiamo morire di noi stessi, annientarci per trovare qualcos'altro. Scegliamo la morte, nel senso di trasformazione di energia per trasmetterla al pubblico. Il teatro sperimentale cerca di rompere i legami per cercare una maggiore libertà, in relazione con i nostri spettatori, la nostra principale fonte di finanziamento. Un pubblico fatto di giovani, di donne in particolare».

Ma che rapporto ha con una tradizione ricchissima? «Molti giovani la amano. Io no. Per me spettacoli come la *ta'zieh* sono solo rappresentazioni religiose. Io ho studiato ingegneria. Sono arrivato al teatro perché mi sono innamorato del lavoro di Grotowski. Mi

ha colpito una sua frase, per la morte di Cieslak: questo attore ha offerto tutta la sua vita per il teatro. Questo sacrificio, totale, agli dei del teatro, è ciò che mi interessa». Ecco spuntare, nel rifiuto, una caratteristica fondamentale della tradizione e della realtà odierna dell'Iran: il tema del sacrificio, fortissimo nella cultura sciita, vivissimo nel presente, in una generazione cresciuta fra i lutti e i vuoti di un paese in cui ogni famiglia ha perlomeno un morto da piangere. ■



Martirio di un popolo attraverso Genet

I NEGRI, di Jean Genet. Drammaturgia di Afshin Dashi. Regia di Mohammad Taheri. Musiche di Madjid Bahrami. Scene di Sahar Shahamat. Con Nader Fallah, Atefeh Tehrani, Navid Hedayatpour, Panteah Panahiha, Madjid Bahrami, Homayra Khoyniha, Azadeh Moayyedi Fard. Al Festival di Parma.

Questi *Negri* si imprimono nello spettatore per la violenza, per la dirompente energia fisica che emana dai corpi di attori giovani. Ragazzi tesi nello spasimo di una nascita nel buio, o nel contorcimento di una sofferenza di fronte a un duro tribunale che non sente, non vede, non parla, ma minaccia con pistole. Ragazze vestite di nero, con i capelli coperti da una di cuffia di lana assicurata al mento con un sottogola, una specie di chador da training, impegnate a lottare contro pesi enormi: si ritraggono, si raggomitano, finiscono appese come quarti di macelleria al soffitto. Lotte senza speranza, feste ubriache, assoli violenti o disperati, che cercano una dolcezza, un respiro. I

bianchi mascherati di Genet sono ridotti a un unico attore in calzamaglia chiara che guida gli altri, in gramaglie, con un ritmo di tamburo. L'Africa diventa battito ossessivo che muove corpi che anche nelle scene più concitate non si toccano, al massimo si sfiorano. Il gioco del mascheramento è proiettato in segni vergati con gessetti per terra: coppe, sigarette disegnate, dove far finta di bere, da fumare. Non si tratta più di oppressione coloniale o razziale, quanto piuttosto di un'aria mefitica, senza libertà. Gli attori espongono un martirio, chiamando in causa lo spettatore, illuminato da pile, scrutato negli occhi, indotto a reagire. Questo spettacolo non si può liquidare riconoscendolo debitore di stilemi tratti dall'esperienza del *Living o di Barba*. Tutto appare vitale, introiettato. L'attore che si offre in pasto al pubblico *voyeur* sembra testimoniare, con vigore contagioso, la sofferenza di un popolo martoriato e il desiderio, la necessità, di cercare un'aria nuova. *M.M.*

antica epopea religiosa

Nella *ta'zieh* i buoni cantano I CATTIVI RECITANO

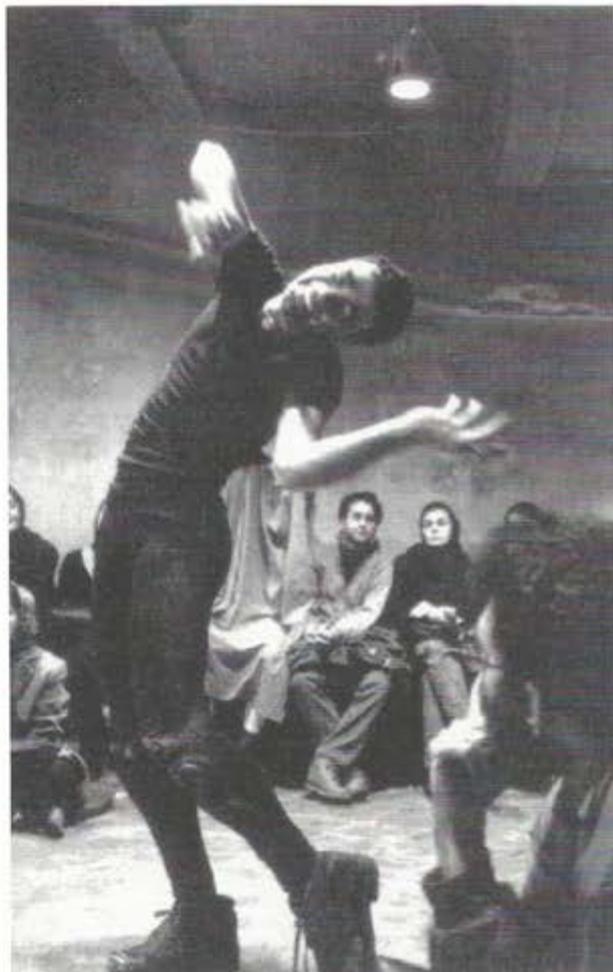
MOSLEM, maestro di *ta'zieh* Bagher Ghaffari. Scene di Leyly Matine Daffary. Con Abbasi Hassan-Ali, Amini Seyedmohammad-Reza, Bayati Naghi, Ghassemi Allaeddin, Ghassemi Mohamad Reza, Ghasseni Mehdi, Heydari Mohamad-Taghi, Heydari Reza, Mirhosseini Akbar, Mirhosseini Seyedhamidreza, Mirhosseini Sayedvali, Mohammadi Nevissi Esmacel, Molni Mahmood, Mohsen Momenzadeh, Momenzadeh Kholenjani Mohamad-Ali, Momenzadeh Kholenjani Asad Allah, Nasrollah Kankarani Reza, Reza Sefidabi Mohammad, Safarianreza Morfeza. Musicisti Bakhshinyai Gagazari Mohammad, Bayati Shahab, Heydari Hanid Reza, Heidari Abbas. Prod. Niloufar Kaveh, in collaborazione con Festival d'Automne, Paris, e Teatro Festival, Parma.

delle entrate a cavallo o delle battaglie con spade e scudi che cozzano si alternano ai lunghi dialoghi o soliloqui. I colori degli indumenti sono simbolici, gli elementi scenici sono semplici e allusivi: una sedia basta per suggerire un trono e un palazzo. Il finale sanguinoso mostra il martirio degli eroi e il trionfo dei malvagi. Il pubblico sciita è indotto a ricordare, a reagire, a indignarsi, a galvanizzarsi nella speranza di una catarsi, di un avvenire migliore. Allo scarso pubblico presente rimane un richiamo alle nostre stesse lontane origini teatrali e una sfida all'ascolto di un mondo molto diverso dal nostro. M.M.

La *ta'zieh* è una forma di tragedia religiosa. Viene rappresentata nelle piazze o al chiuso, in luoghi abbastanza grandi per consentire entrate equestri o con cammelli o elefanti. Racconta l'epopea di uno dei santi dell'islamismo sciita, il sacrificio dell'Imam Hossein, nipote del profeta Maometto, ucciso con i suoi seguaci dal califfo di Damasco che non ne riconosceva i diritti al potere religioso e politico. Al festival di Parma sono state presentate tre *ta'zieh*, sotto un tendone di circo. Abbiamo assistito alla rievocazione della storia del cugino di Hossein, Moslam, inviato con i figli in una città che sembra promettergli all'Imam. Ma si tratta di una trappola. Moslem viene ucciso; i figli tentano inutilmente di scappare, vengono scovati e sgozzati senza pietà. L'andamento di quest'opera,

che risale al Settecento, richiama i nostri spettacoli medievali o i maggi drammatici, rappresentazioni epiche che si danno ancora in certi paesi dell'appennino tosco emiliano. Il tempo è lento, cerimoniale, insopportabilmente lento. I personaggi positivi cantano, i malvagi recitano, perché la musica è strettamente connessa con la divinità. La scena è spoglia: i momenti spettacolari

A destra una scena de *I negri* di Genet, regia di Mohammad Taheri; in basso un'interprete de *L'intervista* testo e regia di Mohammad Rahmavian.



T E A T R O COCCIA

11 gennaio 2001

LA BOTTIGLIA VUOTA

con Moni Ovadia

13, 14 gennaio 2001

TRAVIATA

con la Compagnia Balletto di Milano

19, 20, 21 gennaio 2001

IL LIBERTINO

con Gioele Dix e Ottavia Piccolo

27, 28 gennaio 2001

POLVERE DI STELLE

con Maurizio Micheli e Benedicta Boccoli

31 gennaio 2001

SBOOM!

CANTI E DISINCANTI DEGLI ANNI '60 E DINTORNI
con Maddalena Crippa (Teatro/Musica)

3, 4 febbraio 2001

MATADOR Y FLAMENCO

con Antonio Marquez

9, 10, 11 febbraio 2001

LA CENA DEI CRETINI

con Gaspare e Zuzzurro

16, 17, 18 febbraio 2001

RE LEAR

con Glauco Mauri e Roberto Sturno

2, 3, 4 marzo 2001

IL BERRETTO A SONAGLI

con Giulio Bosetti e Marina Bonfigli

10, 11 marzo 2001

JESUS CHRIST SUPERSTAR

con la Compagnia Rock Opera

16, 17, 18 marzo 2001

TAXI A DUE PIAZZE

con G.Luca Guidi, M.L. Baccarini, C.Bonuglia

20 marzo 2001

DELIRIO

DI UN POVERO VECCHIO

con Paolo Villaggio

22 marzo 2001

TRA TANGO E CANZONI

con César Strocio e Gian Maria Testa

24, 25 marzo 2001

GIUBILEO CHE GIBILÈ!!

con I Legnanesi

30, 31 marzo, 1° aprile 2001

L'ARTE DELLA COMMEDIA

con Luca De Filippo e Umberto Orsini

4 aprile 2001

TANGO D'AMORE E COLTELLI

UN CONCERTO TRA

BORGES E PIAZZOLLA

con Alessandro Haber

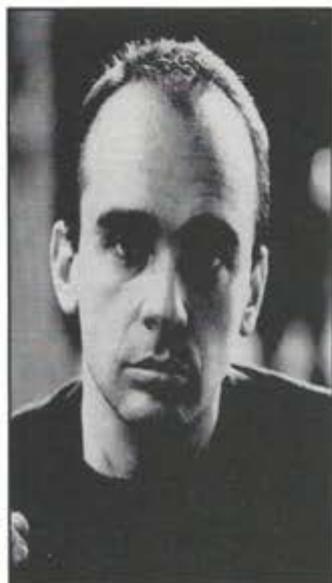
(Teatro/Musica)

7, 8 aprile 2001

MADAMA DI TEBE

con la Compagnia Corrado Abbati





A PROVA D'U.R.T.

di Pier Giorgio Nosari

Il nostro viaggio nell'Italia delle ultime generazioni teatrali arriva alla sua sesta tappa. Jurij Ferrini, attore e regista della compagnia composta da ex allievi della scuola del Teatro Stabile di Genova, parla dell'"anomalia" del suo gruppo che non mette in contraddizione tradizione e ricerca

Progetto Urt significa, sciogliendo la sigla, progetto di unità di ricerca teatrale. Un nome poco pomposo, tra quelli che caratterizzano il teatro nostrano: non insinua sottintesi colti, ideologici o anche solo goliardici, non rivendica ragioni sociali pretenziose. Rimanda a un gruppo che si pensa parte di un contesto più ampio; richiama un'idea di militanza e di attività pratica. È quasi banale esordire, nel presentare una delle compagnie più vivaci e solide della nuova scena, con una riflessione sul suo nome. Il fatto è che Progetto Urt è tra i gruppi più schivi, anche se tutt'altro che dimessi. Frequenta poco gli ambienti consueti della ricerca. Quando venne selezionato per il Progetto Giovani del Ministero, ci fu sorpresa, quasi imbarazzo: chi li ha visti? Rispetto ai gruppi coetanei, ci sono differenze di poetica, stile, visione estetica, formazione. Un'"anomalia" che Jurij Ferrini (oltre che regista e attore, direttore artistico del gruppo) riassume parlando di centralità dell'attore, nel "qui e ora" dello spettacolo. È una formula spesso ripetuta, che nella fattispecie significa rifiuto dell'ortodossia del teatro di regia («Non credo che fare uno spettacolo voglia dire applicare alla messa in scena un progetto a priori. È un percorso collettivo, mi

pare pretestuoso forzare delle letture per qualcosa che, alla fine, o annoia o non annoia», adesione, non idolatrica, alla storia prescelta («Il punto di partenza è una grande voglia di mettere in scena un testo, cioè una storia, particolare; non amo i registi che tradiscono il materiale di cui dispongono. Non per motivi etici, ma perché si finisce con il produrre qualcosa di disorganico»), ricerca sul senso della presenza scenica degli attori («Mi piace che gli attori siano vivi in scena e raccontino una storia in quel momento lì, davanti a quel pubblico lì»).

Il che significa che l'attore deve «sentire il pubblico e i suoi compagni, e far sentire che è lì con loro. Il punto non è rappresentare una storia o un'emozione, ma raccontarla, in una modalità più "straniata". Bisogna raggiungere una dimensione di sobrietà espressiva e di coscienza dell'attore, e lasciare il pubblico libero di attribuire sentimenti o espressioni. Allora un attore, liberato dai cliché e dall'ossessione di rappresentare, può concentrarsi sull'ascolto dell'altro, dell'ambiente, di sé». Servono a questo le lunghe sedute di prova prima di uno spettacolo, il consolidarsi del gruppo e, soprattutto, della percezione collettiva del lavoro, i seminari interni. «L'importante - conclude Ferrini - è non rassicurare troppo lo spettatore, offrendogli formalismi immediati e troppo facili. I segnali devono essere sinceri, e concreti, vitali». Da qui la cifra stilistica del gruppo, enunciata in *Cymbeline*, messa a punto in *Aspettando Godot*, portata a maturazione ne *La mandragola*: attori che entrano direttamente in battuta, con naturalezza, portando in evidenza le traiettorie della storia, una scrittura scenica quasi "casta", una dizione ineccepibile ma mai artificiale, in una sorta di sfida al tracciato testuale originario: «*La mandragola* è stato il banco di prova, così come *Aspettando Godot* ci ha dato coscienza dell'importanza dell'articolazione voce-corpo, di una dimensione metateatrale e dell'attore come presenza viva in scena. Nel caso di Machiavelli, la scommessa era rendere la sua lingua come lingua concreta e parlata, senza cambiare una virgola dell'originale cinquecentesco». A ben guardare, la poetica di Progetto Urt si situa a metà tra la tradizione - assimilata alla scuola dello Stabile di Genova - e la ricerca novecentesca. E anche questo è "anomalo". «Non c'è contraddizione - spiega Ferrini - tra il nostro teatro, la ricerca e il repertorio. La scuola è servita a darci delle basi e delle regole, che ovviamente

Progetto U.R.T. Nel 1996 esiste "solo" un gruppo di ex-allievi della scuola del Teatro Stabile di Genova, desideroso di mettersi alla prova e, forse, di liberarsi della tutela dei "maestri". Nasce così, al Teatro Garage di Genova, Il Calapranzi di Harold Pinter, diretto da Jurij Ferrini e interpretato da Alberto Giusta e Antonio Zavatteri. Del nucleo dei "soci fondatori" manca solo Wilma Sciuotto, che compare l'anno dopo in *Cymbeline*, *King of Britain* di Shakespeare. L'incoraggiante accoglienza de Il Calapranzi induce la compagnia a costituirsi nel '97 in associazione culturale. Genova, cioè lo Stabile, resta il punto di riferimento, ma la sede è a Ovada, in provincia di Alessandria. Qui prende corpo, sempre nel '97, *Aspettando Godot* di Beckett, spettacolo in cui maturano una poetica e una pratica di gruppo e la cifra stilistica già emersa in *Cymbeline*. La realizzazione impone Progetto Urt all'attenzione generale, tra l'altro con il riconoscimento del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e l'inclusione nel Progetto Giovani. Il ritorno a Shakespeare, nel '98, (*Racconto d'Inverno*) precede l'allestimento de *La mandragola* di Machiavelli. Attualmente Progetto Urt sta lavorando a Schweyk nella seconda guerra mondiale di Brecht, coprodotto dallo Stabile di Genova. Nel 2001 partirà a Novi Ligure, negli spazi dell'ex-Italsider e con il sostegno del Comune, una stagione teatrale. Il gruppo inoltre si trasformerà in srl. Oltre a Ferrini, Giusta, Sciuotto e Zavatteri, collaborano a Progetto Urt gli attori Rachele Gherzi, Davide Lorino, Orietta Notari, Massimo Rigo, Roberto Serpi e Marco Zanutto; Paolo Zanchin e Daniela Caruso si occupano dell'organizzazione e della promozione, Francesco Marengo della direzione di scena. La sede è in strada S. Evasio n. 3/a, 15076 Ovada (Al), tel. 0143.83.51.57, fax 0143.83.24.48, web site, e-mail progettourt@progettourt.it.

all'epoca abbiamo contestato e cercato di eludere. Ma alla fine il problema non sono le regole, quanto il non esserne vittime, capire quando e a cosa servono».

Risultato: un gruppo di livello tecnico medio-alto, coeso e omogeneo, ben consapevole di essere "solo", nella ricerca di un punto intermedio fra prosa e sperimentazione: «Ma è anche la nostra fortuna. Non è immodestia: viene il momento

in cui bisogna approfondire le proprie scelte, anche da soli. In questo senso, è per noi una fortuna non avere avuto maestri o modelli, o averne di troppo lontani, come Peter Brook». Una certa solitudine (ben temperata da tournée lunghe e dagli ottimi rapporti con lo Stabile di Genova, per cui alcuni attori hanno lavorato o lavorano) si riflette anche nella dislocazione in provincia, a Ovada, presso Alessandria, in una zona teatralmente depressa. Ci sono le stagioni dei teatri comunali, alcune compagnie amatoriali, la Coltelleria Einstein, attiva nel settore del teatro-ragazzi, e basta: «È un territorio da coltivare, il che non è facile, perché altrove ci sono istituzioni più ricettive e spettatori più curiosi. Bisogna cominciare». Magari con un teatro che spieghi al pubblico che la ricerca non morde. ■

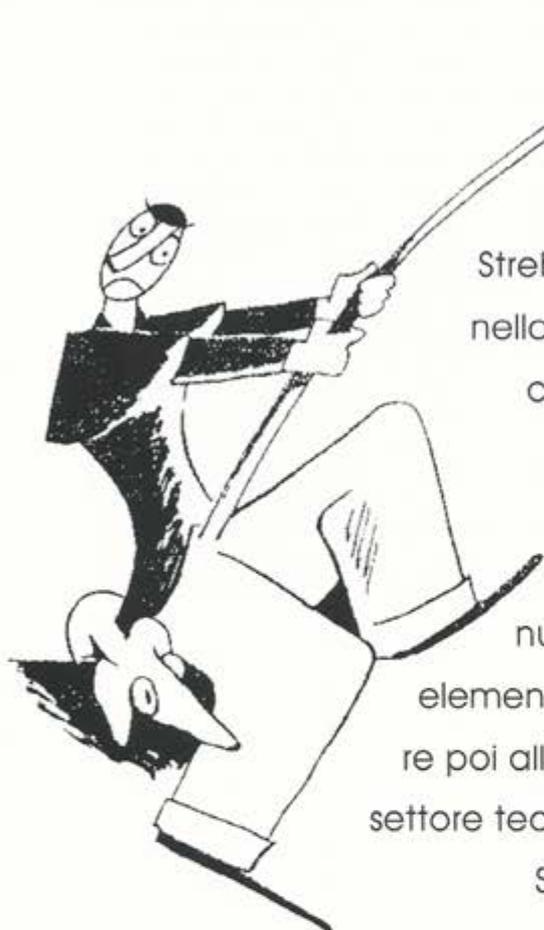
“ *La mandragola* è stato il banco di prova; la scommessa era rendere la sua lingua come lingua concreta e parlata, senza cambiare una virgola dell'originale cinquecentesco ”

“ Bisogna raggiungere una dimensione di sobrietà espressiva e lasciare il pubblico libero di attribuire sentimenti o espressioni. Allora un attore, liberato dai cliché e dall'ossessione di rappresentare, può concentrarsi sull'ascolto dell'altro, dell'ambiente, di sé ”

Da sin. Antonio Zavatteri, Alberto Giusta, Wilma Sciuotto, Jurij Ferrini del gruppo Progetto U.R.T.

incontro con Franco Passatore

Tutto iniziò con una brutta storia



Da attore con
Strehler all'ingresso
nella scuola nel '69
con un cabaret
ispirato agli
aneddotti
storici conte-
nuti nei libri delle
elementari, per passa-
re poi alla direzione del
settore teatro ragazzi allo
Stabile di Torino

di Roberta Arcelloni

Bisonno dell'animazione - sono parole sue - Franco Passatore, 71 anni che non si vedono proprio, siede nel salotto di casa sua circondato dalle coloratissime e inconfondibili figurine luzzattiane di vecchi manifesti di spettacoli messi in scena per lo più a Torino negli anni in cui si occupò di teatro ragazzi per lo Stabile. Autore, nel '72, di un libro cult dell'animazione teatrale in Italia, *Io ero l'albero (tu il cavallo)* che raccoglieva le esperienze di "teatro-gioco-vita" compiute con i bambini, racconta di come inaspettatamente si ritrovò a lavorare nella scuola.

PASSATORE - Io nel fatidico '68 non ero un ragazzino, avevo quarant'anni. Sono milanese e come attore ho cominciato subito dopo la guerra con Strehler al Piccolo.

Poi mi sono trasferito a Torino dove ho lavorato a lungo in radio e poi con De Bosio allo Stabile di Torino. Ero abbastanza stanco della vita di tournée. Allora la mia prima figlia Manuela faceva la terza elementare e aveva un libro di storia che era una raccolta assurda e ridicola di aneddoti e storielline. Mi venne l'idea di ispirarmi a queste storielle, e di montare un piccolo cabaret da portare nelle scuole. Scissi *Ma che storia è questa* e proposi di rappresentarlo direttamente nelle aule scolastiche. Fu un successo del tutto inaspettato. Nel giro di tre mesi ci furono 110 rappresentazioni. «Tu devi lavorare con noi», mi ingiunsero quasi alcuni insegnanti del Movimento di cooperazione educativa che avevo conosciuto per l'occasione. Insomma, da teatrante con venti anni di professionalità alle spalle, incontrai (sulla mia strada di Damasco) degli insegnanti, seriamente intenzionati a cercare nuove metodologie della scuola. Mancavano loro delle collaborazioni che li facessero uscire da una schematica organizzazione. Erano consapevoli che una scuola tradizionale non aveva più nulla da dire. E il teatrante si mise in un rapporto costruttivo con questa nuova scuola.

HY - E nella scuola di oggi in cui si ricorre al teatro anche grazie a sollecitazioni ministeriali?

P. - Anche oggi occorre che la scuola, più che il teatro, sappia tenere vivo il dialogo fra queste due figure, dialogo che produca collaborazione, idee, metodologie e che renda utile e costruttivo il lavoro di teatro nella scuola. Se non c'è questo equilibrio tutto pende o dalla parte dell'insegnante e quindi un didatticismo esasperato o dalla parte del teatrante che si sente ricercatore e innovatore. No, io credo che bisogna alimentare un terreno in cui una reciproca maieutica induca i due settori, quello della didattica e quello del teatro a crescere e a svilupparsi insieme. Gli insegnanti sono affascinati dal discorso del teatro. Mi capita di vederli lavorare e mi accorgo che mancano loro le basi, le sicurezze i punti di riferimento. La scuola media è ancora ferma ai vari Manzoni e Svevo. C'è la prefazione a *Io ero l'albero (tu il cavallo)* in cui dicevo agli insegnanti: se voi volete che io vi indichi qualcosa su Shakespeare o Goldoni avete sbagliato strada. Parliamo di trent'anni fa, certo, tuttavia oggi rileggendo quelle righe mi accorgo che a parte il supporto ideologico e storico che potevano avere, nascondevano una intuizione ben precisa e cioè: scuola stai attenta, nel momento in cui ti interessi al teatro, ti devi porre la domanda perché lo fai; e se

si pensa di filtrare il teatro attraverso una acquisizione di nozioni di letteratura teatrale non c'era bisogno che si avviasse un discorso di teatro dei ragazzi. Sono considerazioni ancora attuali, io dico che il teatro nella scuola va visto come laboratorio della formazione, come iniziazione corporea, gestuale, logica ed emotiva. L'autore drammatico fa parte di una realtà che esiste e che nessuno vuole mettere in discussione, ma, affermavo ieri e continuo a farlo oggi, nel momento in cui è la scuola a entrare in un discorso di teatro, allora deve prevalere l'aspetto iniziatico e formativo.

HY - Gli insegnati sono in grado di farlo?

P. - L'insegnante va animato nel suo diritto e dovere di trovarsi gli alleati giusti. L'errore è stato di affidare agli insegnanti il compito di fare il teatrante. Il compito dell'animatore è difficile, bisogna avere il coraggio e l'umiltà di sapersi mettere a disposizione delle domande giuste della scuola. Manca un discorso pedagogico e metodologico di collegamento

HY - E per quanto riguarda la formazione dell'animatore?

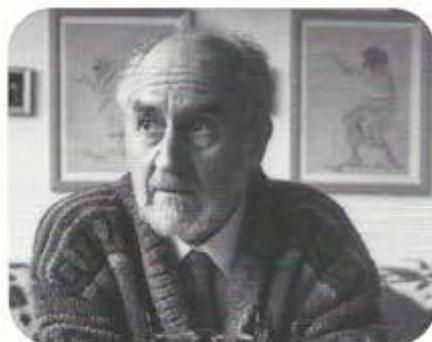
P. - Un animatore deve essere una persona che scrittura da una compagnia professionale sia in grado di svolgere il suo lavoro di attore e regista, deve possedere una buona base, anche di tipo tecnico. Deve poi essere disponibile a mettere al servizio del discorso educativo le proprie conoscenze, e, naturalmente, provare piacere a stare con i bambini e allo stesso tempo a lavorare con gli insegnanti.

HY - Lei ha lasciato presto l'animazione teatrale.

P. - Sì, e l'ho abbandonata proprio perché mi sono sentito diverso dalle miriade di animatori



Franco Passatore. Nato a Milano, durante i primi anni '50 recita con Giorgio Strehler, il quale segnerà culturalmente e idealmente la sua futura vita professionale. Fra gli anni '50-'60 lavora come attore con diversi registi, ma comincia anche a per-



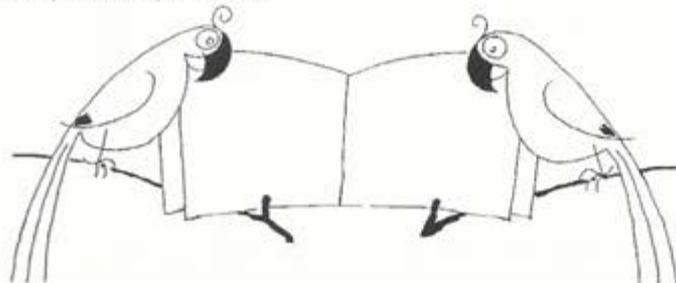
A sin. Franco Passatore; le illustrazioni di queste pagg. sono tratte dal programma dello spettacolo *L'isola dei pappagalli con Bonaventura prigioniero degli antropofagi* di Sto (Sergio Tofano).

correre strade parallele (regia, lavoro drammaturgico, insegnamento). Fra il '56 e il '59, nel Canton Ticino, fonda assieme a Piero Nuti, Adriana Innocenti e Alberto Ruffini il Teatro Prisma. Il 1969 è l'inizio di una nuova avventura teatrale che lo porta ad esplorare il pianeta dell'infanzia e della gioventù. Nella nuova dimensione, riscopre il valore della "libera espressione" infantile come manifestazione di spontanea creatività, da cui trarre spunto

teorico e metodologico per impostare e sperimentare un nuovo progetto educativo. Il significato della proposta vede il Teatro dei Ragazzi come spazio simbolico di rivelazione e comunicazione del vissuto del bambino, e l'Animazione teatrale sostegno operativo dell'intervento didattico. In virtù di questo utopico viaggio, l'azione scenica di Passatore si sposta dal palcoscenico all'aula, al cortile, alla piazza; la "spettacolazione" improvvisata dai bambini prende il posto dell'opera recitata dagli attori; l'artista, approdato nella scuola dell'obbligo anima il libero gioco della "drammaturgia del bambino". Nel 1978 fonda il Settore Ragazzi e Giovani del Teatro Stabile di Torino che dirige sino al 1991, insieme alla Festa Internazionale di Teatro Ragazzi e Giovani, manifestazione che ha fatto conoscere in Italia prestigiose compagnie straniere. Nello stesso periodo è membro del Direttivo Astra/Agis, Vice Presidente nazionale e Consigliere dell'Esecutivo mondiale dell'Atig/Assitej.

Fra le sue regie e drammaturgie, oltre agli omaggi a Sergio Tofano (*Qui comincia la sventura...*, '50 e '94; *Una losca congiura di Barbariccia contro Bonaventura*, '79; *L'isola dei pappagalli*, '86) ricordiamo *Ma che storia è questa?* del '69 e, quasi tutti prodotti dallo Stabile di Torino, *Arlecchino-Arlequin*, scritto insieme a Capriolo, '81; *Silenzio, siamo in onda*, '82; *Le astuzie di Scapino*, da Molière, '83; *L'albero Musone* di P. Ferrero, '83; *Io, tu, la TV*, '84; *La Calandria* di Bibiena, '84; *Donna Rosita nubile* di Garcia Lorca, '84; *Il mio regno per un cavallo: la ballata del Teatro*, '85; *Le sedie* di E. Ionesco, '86; *W l'Itaglia!* (sic), '87; *Forse una notte di primavera*, da Shakespeare, '88; *Il diario di Anna Frank* di F. Goodrich/A. Hackett, '88; *Qua e là, vocabolando...*, Teatro dell'Angolo, Torino '96; *Il gatto con gli stivali*, Agrigento '98.

Bibliografia - *Il lavoro teatrale nella Scuola*, AA.VV., La Nuova Italia, Firenze '70; *Io ero l'albero, tu il cavallo* di F. Passatore e S. De Stefanis, Guaraldi, Rimini '72; *Il Teatro dei ragazzi*, AA.VV., Guaraldi, Rimini '72; *Le Botteghe della Fantasia*, AA.VV., Emme Edizioni, Milano '73; *Animazione/dopo* di F. Passatore, Guaraldi, Rimini '76; *Mi piace fare teatro* di C. Lastrego, F. Testa, F. Passatore, Mondadori, Milano '87; *I libri Domino* di F. Bonaveri e F. Passatore, Mondadori, Milano '88.



che si andavano formando in Italia, provenienti da attività che avevano a che fare con la sociologia, le dinamiche di gruppo... Io queste doti non le avevo, né credo che fossero quelle le cose utili alla scuola. Quando lasciai l'animazione tornai al teatro e inaugurai, nel '79 al Teatro stabile di Torino, la prima stagione di teatro ragazzi in Italia. La intitolai provocatoriamente *A che teatro giochiamo?*, come a dire: amici cari, non basta la buona volontà, per fare un discorso di teatro dentro o fuori la scuola. Sulla disinvoltura con cui si esce dalle scuole in veste di animatori teatrali, dovremmo chiamare a discutere non l'istituzione scolastica, ma le scuole di teatro. Quando tornai a Milano dopo 40 anni passati a Torino, mi stupii di vedere la città tappezzata di manifesti di scuole di teatro di tutte le razze. Mi sembra che con troppa leggerezza e facilità si diplomino persone e quindi si mettano sulla strada disoccupati in più che poi si rifugiano nella scuola per cercare spazi di compensazione e di sopravvivenza.

HY - Per dieci anni, ha organizzato il Festival internazionale di teatro per giovani e ragazzi a Torino e ha messo in scena parecchi spettacoli, compiendo delle scelte non sempre condivise da tutti.

P. - In quegli anni il teatro era ancora fin troppo ideologizzato. Un autore di teatro come Tofano, del quale ho messo in scena tre opere, fu snobbato dai teorici del teatro ragazzi di allora, così come la rilettura scenica di Molière attraverso le *Furberie di Scapino* fatta insieme a Ettore Capriolo o la rico-

struzione di canovacci della Commedia dell'arte. Questa scelta di mettere in scena un teatro classico era giudicata passatista. E guardi un po' oggi: c'è una riscoperta della letteratura teatrale incredibile.

HY - Per mettere insieme i ricchi cartelloni del suo festival lei girava i teatri di tutto il mondo alla ricerca di gruppi interessanti, con una particolare predilezione per i Paesi dell'est. Fu il primo a far venire in Italia il *Malyj Teatr di Pietroburgo* diretto da Dodin, allora qui del tutto sconosciuto, con uno straordinario spettacolo per ragazzi.

P. - Oh sì, *Mumu* di Turgenev era davvero strepitoso. E durava due ore e mezzo, non i 40 minuti da noi considerati insuperabili. Fino a dieci anni fa c'era una grande differenza fra il teatro per ragazzi estero e quello italiano. In molti Paesi non c'erano scarti di qualità artistica fra teatro ragazzi e per adulti.

HY - Se trent'anni fa l'animazione e il teatro nella scuola erano sostenuti da una ideologia che nel bambino vedeva l'uomo nuovo di una società diversa, oggi quali sono i valori che il teatro può dare ai ragazzi?

P. - Io credo che esista la possibilità di favorire il recupero del gusto, del bello, dell'umorismo, e la capacità a trovare strade diverse da quelle fornite dai mass media. Questo fenomeno arcaico e antico che si chiama teatro con il quale l'uomo non poteva non incontrarsi una volta e l'altra

nella vita, nonostante i continui "coccodrilli" sulla sua prossima morte, continua a risorgere, non solo nella forma tradizionale del palcoscenico. Artaud, insomma, alla fine viene sempre fuori. C'è anche un aspetto di religiosità laica del teatro che va sempre richiamata, nel momento in cui una comunità scolastica o d'altro tipo si rifà al linguaggio teatrale, e quindi ricorre alle regole di un gioco serio. Il teatro oggi va difeso per salvare la sopravvivenza dell'uomo. Possiamo anche sostenere la necessità di organizzare il teatro dappertutto, nelle case, nei cortili, per strada, nelle sale di riunione, perché la gente recuperi il suo bisogno di convivenza fuori dagli schemi. ■

edito a Torino

Sul cd-rom c'è animazione

Non poteva che nascere a Torino, città per eccellenza dell'animazione teatrale, questo Cd-Rom intitolato **Animazione, Animatore, Animatore**, curato e ideato da Vincenzo Valenti, direttore artistico di Art.ò (Associazione per la ricerca teatrale e l'espressione artistica), in collaborazione con il Ciofs-Fp Piemonte di Cumiana. «È stata una sfida divertente - dichiarano gli autori, molti dei quali anche animatori - provare a parlare di animazione con il mezzo dell'unione e della comunicazione "fuori dal luogo" a confronto con il concetto di animazione come lo "spazio dell'incontro nel luogo". E così, per privilegiare un approccio ludico anche alla multimedialità, ad accogliere sullo schermo del computer e a guidarci nel lungo e articolato viaggio storico culturale di un "fenomeno dai contorni incerti" (come recita il sottotitolo del cd) c'è Ponghi, simpatico animale dalle larghe orecchie, il collo lungo e stretto e la lunga coda da dinosauro. Eccolo aggrappato alle lancette di un grande orologio che ci fa arretrare nel tempo all'esplorazione delle radici storiche dell'animazione, oppure eccolo aprire la grande e misteriosa valigia dell'uomo di teatro ed estrarne voci e testimonianze di artisti che, per dirla con uno di loro, Franco Passatore, per anni hanno svolto il mestiere di giocare coi bambini; o, ancora, aggirarsi fra le quinte di un palcoscenico aprendo il sipario su progetti recenti di animazione. Uno stile divertito e divertente che, tuttavia, non va mai a discapito dell'informazione sempre chiara e precisa. Approfondita, per esempio, è la parte relativa alla legislazione e alla formazione professionale sia in Italia (Regione per Regione) sia in Europa. Non a caso questo lavoro nasce come momento conclusivo del percorso triennale di un Corso Regionale per Animatori Professionali. Non manca la sezione dedicata al Gioco, considerato nel suo aspetto psicologico, pedagogico e antropologico. Le riflessioni sui diversi temi derivano da interviste a personaggi di rilievo della storia dell'animazione come, oltre al già citato Passatore, Remo Rostagno, Giovanni Moretti, e a Marco Bracco di Stilema, Graziano Melano del Teatro dell'Angolo, Adriana Zamboni di Teatro Settimo, Bruno Pellegrini, Fiorenzo Alfieri e Francesco De Biase. R.A.



OROSCOPHYSTRIO 2001

di Fabrizio Caleffi



i sono + astri in cielo che stelle in scena. Ma questo è comunque il momento delle Previsioni dei Tempi. Saranno sbagliate? Non più delle altre. Cominciamo dai segni tradizionali.

ARIETE - Il transito di Stanislavskij caratterizza il Vostro cielo e vi permetterà di sfondare porte (aperte). Chiudere a chiave la porta del camerino. Giorni fortunati: i lunedì di riposo. Attenti al lupo.

TORO- Evitate le corride. E di frequentare Mucche Pazze. Recensioni contraddittorie. I nati nella prima decade faranno tournée. Quelli della seconda e terza, anche.

GEMELLI- Il Sole e Francoquadri in opposizione provocheranno sdoppiamenti pirandelliani. Effetto annullato dal passaggio del Cordelli tra Marte e Martone. Lavia propizio. Bene gli altri.

CANCRO- A caval donato si guardi solo in bocca. E da nessun'altra parte. Gli amanti dell'orsa maggiore troveranno un motel.

LEONE- Segno favorevole agli autotestisti. Aiutati che il ciel ti aiuta. Numero fortunato: nessuno. Numero di telefono: solo su richiesta. Possibili rotture (di contratto). Fortuna al gioco (delle parti). Parti? Solo su richiesta. Ma poi torna.

VERGINE- Nessuna indicazione. Non c'è nessun Vergine in teatro. Meglio così, no?

BILANCIA- Possibili aumenti imprevisti di peso. E cali del conto in banca. Possibili audizioni con Ronconi. Amuleto consigliato: un biglietto omaggio non usato.

SCORPIONE- Venere in Grotowski provocherà noie e un po' di Barba. Berlino: meno 2, sereno. Helsinki: non pervenuta.

SAGITTARIO- Attenti ai colpi di testa. Specie se in fuorigioco. Guardatevi intorno e scegliete il sogno a cui tenete davvero di più. Occasioni propizie in campo cinematografico. Colore preferito: il prossimo. Non tingersi i capelli.

CAPRICORNO- Le nate sotto questo segno, belle e volitive, continueranno a mietere meritati successi. E potranno cambiare look. Attenzione alle correnti d'aria e alla terza poltrona della quinta fila partendo da sinistra. I nati sotto questo segno: peggio per loro.

ACQUARIO- When the Moon is in the 7th house... evitate chiacchiere inutili. Terza decade: premi Ubu in vista.

PESCI- Se la vita affettiva va male, non illudetevi: andrà peggio. Evitare il sushi. Sotto tutti i profili, anno eccezionale. Ma meglio il destro

a cura del PISCATOR DI CHIARAWALLE

Oroscopo cino-giapponese "Al Merluzzo Felice", anche take away
L'anomalo allineamento Gore-Bush rende controversa la definizione della prossima stagione: anno del Dragone, del Berlusconi o del...Fo ce la Fa. Miracoli del Viagra. 666 è il numero verde di El-Rutt, per gli amici Rutell. Veltroni in agguato.

a cura dell'ANIMA BUONA DEL SEZHUAN

Oracolo del MOTUS (PERPETUUS)

Versate due bustine di zucchero di cannabis in una tazzina di caffè, poi leggete i fondi (di Scalfari). Patatine di contorno. Abbonatevi a *Hystrio*, vi darà fama e successo. ■

danza 2000

Stupore della Bausch e disperazione di Platel

Incertezza del futuro
e angoscia del presente
sono le note dominanti
degli spettacoli di danza
contemporanea presentati
alla rassegna che si è svolta
in Emilia Romagna
nell'arco di due mesi

di Massimo Marino

Astratta o contaminata, intellettuale, perfino cerebrale, politica, etnica o semplicemente folgorante, emozionante ritratto di un'umanità smarrita. Bologna e l'Emilia Romagna hanno raccontato, in una bella rassegna durata oltre due mesi, i volti diversi della danza contemporanea, ospitando nei principali teatri del capoluogo e di Ferrara, Modena e Reggio Emilia grandi maestri come Pina Bausch, Trisha Brown e William Forsythe, quarantenni ormai affermati e giovani promesse. Un percorso costellato di incontri e mostre fotografiche, con prime assolute e ritorni di spettacoli amati. La rassegna ha osservato anche una parte del recente panorama italiano, con i debutti di Aterballetto con *Sogno di una notte di mezza estate* coreografato da Mauro Bigonzetti, di Artemis con *Antonio Ligabue*, di Zappalà Danza con *Pasolini nell'era di Internet*, dell'Impasto, uno dei gruppi più interessanti della nuova leva teatrale, che ha presentato a Ferrara *L'agenda di Seattle*, riflessione in danza, canto, azioni, parole e immagini contro la globalizzazione. La rassegna ha evidenziato, ancora una volta, la fame di danza di un pubblico variegato, ma soprattutto ha mostrato un'arte tesa a trascendere i propri stessi confini: verso il teatro innanzitutto, ma anche verso l'immagine filmica, la

parola, la figurazione, il duro affresco musicale. Wim Vandekeybus ha composto uno spettacolo in cui il corpo agisce domande esistenziali, meticcando la danza con altre arti e visioni (*Inasmuch as life*, presentato a Ferrara in coproduzione con il Teatro Comunale). Johann Kresnik ha composto *Goya* partendo dalle figurazioni più nere del pittore spagnolo. In genere si è assistito al tentativo, non sempre riuscito, di rompere la levigatezza estetica della coreografia con una cifra pulsante di contemporanea ansia.

In questo quadro risaltano, senz'altro, gli spettacoli di due maestri del teatro danza come Pina Bausch e Alain Platel. *Der Fensterputzer* è stato creato dalla grandissima Pina nel 1997 per il ritorno di Hong Kong sotto la giurisdizione della Cina popolare. I danzatori del Tanztheater Wuppertal danno corpo e anima a uno spettacolo tutto giocato sull'incertezza di un futuro che si desidera e si teme. La scena, dominata da un monte di fiori rossi, gruppi in marcia, in danza e solitudini pensose o laceranti, confessioni, perplessità, giochi di seduzione, ammiccamenti al pubblico. Tutto è sovrastato da uno stupore lieve, un incombente senso di attesa: nei lenti passaggi su un ponte di bambù, in bilico, nel movimento intento del lavavetri sospeso a una parete trasparente, icona dei grattacieli della metropoli sotto cui scorrono i simboli di un capitalismo aggressivo. Il monte rosso, a un certo punto, si muoverà, minaccioso, incontrollabile, ma i suoi petali diventeranno anche sentieri, lunghe strade da percorrere, o monticelli leggeri su cui abbandonarsi, o una pioggia mutata in fuochi d'artificio martellanti, troppo, fino a rivelare uno sforzo, una gioia che trapassa in dubbio... Alla fine paesaggi urbani e desertici, un popolo sempre in cammino, luci e insegne circondano una danza frenetica come lavoro ripetitivo che si sfrangia, si esaurisce. Uno spettacolo meraviglioso, che apre improvvise incrinature. Sono tutti indiani, i personaggi dell'amaro *Allemaal Indiaan* di Alain Platel, presentato a Modena. Vivono tutti in una riserva fatta da due cassette iperrealiste, piano terreno, primo piano, tettuccio. Il grande coreografo belga gioca la carta della sottrazione estrema della danza, per andare a infiggere il coltello di un'impetosa analisi del quotidiano fino in fondo alla carne di figli e figlie di due famiglie scoppiate, un padre abbandonato e una madre con prole di genitori diversi. Vite che si dipanano fra delusioni, speranze, abbandoni, ire furiose, sedute di ginnastica a ritmo *dance*, scherzi,

corse sui tetti, disperazioni su cornicioni, paure, tentativi malriusciti di suicidio, attese. La trama della vita normale, come già nell'autoscontro di periferia di *Bemadetje*, altro lavoro composto in collaborazione con il drammaturgo e regista Arne Sierens. Ma questa volta dal tessuto di un'acre infelicità quotidiana, dipinta con crudele minuziosità fiamminga, non sgorga mai liberatoria ed emozionante la danza, la grande figurazione che stravolge, magari ancora più verso il nero, le tinte di rapporti sempre sull'orlo della crisi. Al corpo è concessa solo qualche esile fuga, l'esasperazione ritmica di qualche tic, uno slancio quando le casse sparano forte la musica. Ma si tratta di illusori spiragli in una gabbia serrata. Non esistono rifugi consolatori a uno stato di attesa intinto di angoscia metafisica. Si precipita nella cecità finale di un buio squarciato da un lampo di magnesio, a implorare una qualche luce. ■



Pina Bausch a Palermo

Ritratto di Lisbona con fiori giganti

MASURCA FOGO, un pezzo di Pina Bausch. Regia e coreografia di Pina Bausch. Scene di Peter Pabst. Costumi di Marion Cito. Con Regina Advento, Rainer Behr, Andrey Berezin, Stephan Brinkmann, Silvia Farias, Barbara Hampel, Ditta Jasijfi, Daphnis Kokkinos, Eddie Martinez, Melanie Maurin, Dominique Mercy, Pascal Merighi, Cristina Morganti, Nazareth Panadero, Fabien Prioville, Jorge Puerta Armenta, Azusa Seyama, Julie Shanahan, Michael Strecker, Fernando Suels, Aida Vainieri. Prod. Tanztheater Wuppertal con l'Expo 98 e il Goethe Institut di Lisbona.

Se li consideriamo come tasselli di un unico grande mosaico, gli spettacoli di Pina Bausch ci facilitano la lettura di un percorso coreografico esclusivo e avvincente. Un mosaico che da alcuni anni ha assunto le caratteristiche di una grande carta geografica, dove i tracciati, le indicazioni topografiche, sono l'immaginario reticolo di una geografia dell'anima. Roma, Palermo, Madrid, Vienna, Los Angeles, Hong Kong, Lisbona, Budapest intese dunque come tappe di un percorso di conoscenza dell'uomo, così come lo vede la grande signora del Teatrodanza, con le sue contraddizioni, i suoi entusiasmi, gli amori sofferti, gli slanci e le depressioni dell'animo. *Masurca Fogo*, presentato in esclusiva nazionale a Palermo per la stagione del Teatro Massimo, è il "ritrat-



to" di Lisbona, città focosa e multiforme, che la sensibilità di Pina trasfigura in un'incalzante passerella di danze capoverdiane, tanghi argentini, struggenti fados, goliardie da spiaggia e astrattismi minimalisti. Calato in una scena di asettico biancore, attraversata da un promontorio che digrada verso il proscenio, lo spettacolo è un'esplosione di segni, gesti e colori che culmina in un sorprendente bagno di immagini naturalistiche, tra enormi fiori che sbocciano proiettati su tutta la superficie scenica e le onde del mare che sovrastano tutto. L'impressione è di trovarsi di fronte a un flusso ininterrotto di immagini, uno *zapping* continuo dove si riconoscono gli sketch agrodolci di Pina, con prevalenti incontri-scontri tra uomini e donne, gli ammiccamenti rivolti al pubblico, le danze di gruppo - alcune particolarmente toccanti - e gli assoli come quello straordinario di Dominique Mercy. Inutile sperare che la coreografa voglia offrirci un bandolo per dipanare la matassa delle sue opere: bisogna abbandonarsi al flusso, farsi attraversare dall'emozione, deliziarsi per quei corpi parlanti, seducenti, divertenti. Sembra che i tempi di *Café Muller* e degli sbattimenti esistenziali siano lontani. La "gravità" della partecipazione di Pina a quello spettacolo era ben diversa dalla "levità" con la quale si mostrava, vent'anni dopo in *Danzon*. E questa leggerezza la ritroviamo tutta nello spettacolo portoghese, salvo corrucchiarsi per una vaga malinconia e un senso di inquietudine che ci prende qua e là, turbati dall'incalzare di una danza che può sembrare disperata ma che, per rassicurarci, si placa nella quiete di un finale luminoso. *Roberto Giambone*

In apertura *Der Fensterputzer*, coreografia di Pina Bausch (foto: Francesco Carbone); in alto una scena di *Allemaal Indiers*, di Alain Platel e Arne Sierens (foto: Kurt Van der Elst); in basso una scena di *Masurca Fogo*, coreografia di Pina Bausch.

novità del coreografo austriaco

KRESNIK SCATENA gli incubi di Goya

GOYA - IL SONNO DELLA RAGIONE GENERA MOSTRI, coreografia e regia di Johann Kresnik. Libretto di Christoph Klimke. Drammaturgia di Christoph Klimke e Bettina Masuch. Scene di Johann Kresnik e Till Kuhert. Musica di Serge Veber. Luci di Reinhard Traub. Con Christian Camus, Marco Queroz, Krzysztof Rachzowski, Valenti Racomora, I Torà, Osvando Ventriglia, Anche Glasow, Riccarda Herre, Anabel Cuny, Simona Furlani, Sarka Vrstakova. Al cembalo, Claudio Frasseto. Prod. Compagnia Johann Kresnik - Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlino.

In un autunno che ha rilevato poche o forse nessuna vera sorpresa è scoppiato come un botto questo *Goya - Il sonno della ragione genera mostri* firmato da Johann Kresnik in scena al Teatro Comunale di Ferrara, tra i pochi enti teatrali che continuano, grazie al direttore artistico Gilberto Morselli, ad avere fiducia nella danza non di routine. Forse non da considerare autentico capolavoro, *Goya*, ma certo opera provocatoria, cruda e violenta e di forte fascino visivo. Austriaco, nato a Bleiburg nel 1939, Kresnik è, dopo la Bausch, l'esponente più rappresentativo di quel Tanz Theater di forte impronta espressionistica che in Germania continua a godere larga fortuna. Kresnik, con fama anche di radicalismo politico, ha un'attrazione fata-

le verso le biografie di personaggi scomodi. Ha messo in danza Ulrike Meinhof, Rosa Luxemburg, Pasolini, Silvia Plath. Ma si è accostato anche a pittori considerati rivoluzionari come Francis Bacon e Frida Khalo. Goya, il pittore della "Casa dei pazzi" e della *Fucilazione del 2 maggio 1808*, conclude in certo qual senso il suo ciclo pittorico. È soprattutto sulle incisioni denominate *Caprichos*, processione infinita, inumana di orrori, senza trascurare altri apporti (come gli altrettanto celebri *Desastres de la guerra*) che Kresnik pone la sua attenzione per costruire il suo *Goya*, non solo o semplicemente ritratto se pur particolare del grande artista ma opera denunciatoria e metaforica di un mondo che ha nella nefandezza della guerra e di ogni violenza anche morale perpetrata sugli uomini il suo baricentro. Ieri come oggi. Siano le guerre napoleoniche conosciute da Goya o quelle del nostro tempo con i loro crimini scellerati. Ma protagonista è sempre lui, l'inquieto e inquietante Goya, il quale, assunto a elemento simbolico, nelle venti crude e incandescenti sequenze in cui è scandito lo spettacolo (ognuna con un suo tema, una sua didascalia; e ognuna sorretta da una ben elaborata colonna sonora di Serge Veber, tutta suoni duri e metallici; insieme ad un vecchio e ironico cembalo sulla scena anche una grande campana) fa da *fil rouge* agli episodi. Mai però il personaggio assunto da un solo interprete, ma distribuito fra i vari forti, rudi ed energici danzatori berlinesi. Un *Goya* che ci introduce dentro la cupa, fosca galleria piena di misfatti e che vediamo duettare con altre due figure simboliche. E l'una, femminile (anch'essa condivisa da diverse danzatrici) rappresentata dalla Duchessa d'Alba (celebre modello goyesco), l'altra ravvisata nello stesso *dämon*, cioè lo spirito dell'arte. A dar vita questi ad una affascinante sequenza in cui lo vediamo quasi lottare per entrare entro la bianca, candida tela di un quadro. Visionario alla pari di Goya, e anche lui usando di pennellate nere e luttuose e color sangue, Kresnik è come se volesse portare lo spettatore dentro un incubo che

non dà tregua. Tutto in questo *Goya* colpisce e ferisce. Manovrano asce barbariche i danzatori, li vediamo violentati e torturati da gabbie e strumenti terribili e usare anche una vecchia auto che manda gas micidiali. Colpisce e ferisce, quasi al limite della tolleranza. Non sempre il pudore infatti appare rispettato e alcune sequenze sono di una gravità teutonica che un poco guasta l'affresco. Affresco tuttavia poderoso ed eseguito con superba bravura dai danzatori-attori sulla cui bocca di tanto in tanto il coreografo mette versi di Pasolini o di Lorca. *Domenico Rigotti*

Una scena di *Goya*, coreografia di Johann Kresnik (foto: Gerhard Amos).





Teatro
Genova

2 0 0 0
2 0 0 1

S P E T T A C O L I P R O D O T T I

8 Novità

Don Giovanni di Molière • **Il frigo e La donna seduta** di Copi • **Dopo la prova** di Ingmar Bergman • **Der Totmacher** di Romuald Karmakar e Michael Farin • **Le serve** di Jean Genêt • **I reverendi** di Sławomir Mrozek • **Schweyk nella seconda guerra mondiale** di Bertolt Brecht • **Sei personaggi.com** di Edoardo Sanguineti da Luigi Pirandello

3 Riprese

Fedra di Jean Racine • **Il Tartufo** di Molière • **Pene di cuore di una gatta francese** di Alfredo Arias e René de Ceccatty

8 Registri

Alfredo Arias • Benno Besson • Jurij Ferrini • Gabriele Lavia • Andrea Liberovici • Marilù Marini • Marco Sciacaluga • Jerzy Stuhr

60 Attori fra cui

Mariangela Melato • Gabriele Lavia • Eros Pagni • Lello Arena • Jerzy Stuhr • Raffaella Azim • Daniela Giordano • Pia Lanciotti • Stefano Lescovelli • Orietta Notari • Massimo Mesciulam • Carlo Montagna • Ugo Maria Morosi • Sergio Romano • Gianna Piaz • Luigi Saravo • Rita Savagnone • Paolo Serra • Marzia Ubaldi

480 Rappresentazioni in 50 città in Italia e all'estero fra cui

Genova • Lione • Milano • Montpellier • Napoli • Parigi • Roma • Torino • Venezia

Direzione

Carlo Repetti Direttore • Marco Sciacaluga Condirettore

TEATRO STABILE DEL VENETO "CARLO GOLDONI"

diretto da Luca De Fusco

Produzioni 2000/2001

La storia di Cyrano

adattamento di
Gabriele Vacis
ed Eugenio Allegri
da Edmond Rostand
regia di Gabriele Vacis

Gl'innamorati

di Carlo Goldoni
in coproduzione con
Teatro Metastasio
Stabile della Toscana
regia di Massimo Castri

L'isola del tesoro

di Giuseppe Manfredi
dal romanzo di R. L. Stevenson
regia di Luca De Fusco

Anonimo veneziano

di Giuseppe Berto
regia di Maddalena Fallucchi

L'amore delle tre melarance

di Carlo Gozzi
in coproduzione con
Teatro di Genova
e Biennale di Venezia
Settore Teatro
scene e costumi di Ezio Toffolutti
regia di Benno Besson

M.M. e il giovane Casanova

di Giuseppe Manfredi
dalle Memorie
di Giacomo Casanova
in coproduzione con
Teatro Eliseo di Roma
Teatro Stabile d'Abruzzo
regia di Luca De Fusco

WWW.TEATROLIBERO.IT

TEATRO Libero

via Savona 10, Milano

Tel. 02.8323126 - e-mail: info@teatropossibili.it

stagione
2000-2001

dal 4 al 21 Gennaio
Teatro Stabile di Bolzano
DUE FRATELLI
di Federico D'Amico
regia di Filippo Dini

dal 23 Gennaio al 5 Febbraio
MUSE ORFANE
di Michelangelo De Luca
regia di Riccardo Pettinari

Al Teatro Litta • Fuori abbonamento
dal 23 Gennaio al 4 Febbraio
Teatri Possibili
**CIRANO
DI BERGERAC**
di Edmond Rostand
regia di Corrado d'Elia

**1 biglietto
omaggio**
per ogni intero acquistato
presentando questo
tagliando alla cassa

regia di Corrado d'Elia

dal 15 al 27 Febbraio
Teatri Possibili Esperimenti
INFERNO
di August Strindberg
regia di Edoardo Favetti

dal 28 Febbraio al 12 Marzo
Assacchini, Elicotteri
BACCANO D'INFERNO
di Brian Noyl Fenwick
regia di Josuke Taki

dal 14 al 26 Marzo
Teatri Possibili
EMIGRANTI
di Sławomir Mrozek
regia di Cesare Salimini

dal 28 Marzo al 16 Aprile
Compagnia del Teatro Civico
TI DIVORO GLI OCCHI
di Jean Louis Bondois
regia di Giovanni Battaglia

CENTRO di FORMAZIONE SPETTACOLO

Con tre sale studio, più di 250 allievi, i corsi di formazione per attori, registi, drammaturghi e organizzatori teatrali, un'agenzia intera di collocamento nel settore spettacolo, una biblioteca teatrale e una videoteca a disposizione gratuita per gli allievi, il Centro di Formazione si colloca tra le più importanti realtà private del settore in Italia.

I corsi sono articolati in tre anni: dopo il **primo anno** (dedicato alla scoperta del proprio potenziale creativo e all'insegnamento delle materie di base) e il **secondo anno** (che approfondisce la preparazione attraverso esperienze più articolate), l'allievo ha la possibilità, superando una selezione, di scegliere tra due indirizzi: il **professionale** (parecchie ore di lavoro, laboratori intensivi di formazione) e l'**ordinario** (per chi vuol proseguire una piacevole esperienza formativa e ricreativa).

Al termine del ciclo professionale, l'allievo entra a far parte della Compagnia Teatri Possibili Esperimenti, laboratorio permanente che costituisce un vero e proprio anello di congiunzione tra la Scuola, la Compagnia Teatri Possibili e il Teatro Libero.

Sono inoltre previsti corsi specifici per bambini e ragazzi.

teatri POSSIBILI

Vita e propria agenzia di spettacolo, si occupa di fornire strumenti e sostegno organizzativo ad artisti e gruppi teatrali e musicali. Gestisce e promuove l'evento spettacolo fornendo ufficio stampa, promozione, circolazione, organizzazione, prevendita, noleggio e assistenza servizio audio-illuminotecnico, gestione rapporti con CRAL e biblioteche, supporto grafico di ideazione marchi, loghi e locandine, pratiche di affissione, richiesta licenze, rapporti con SIAE e ENRALS.

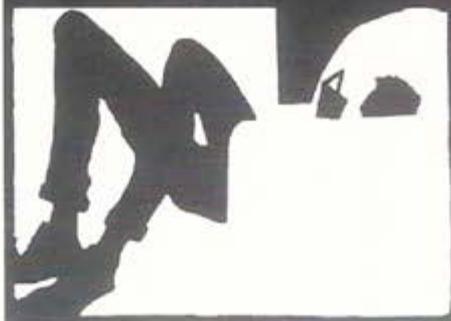
web



Teatri Possibili Servizi è in grado di creare per te un sito personalizzato adattandolo alle tue esigenze. Anzi a disposizione la registrazione del dominio, il hosting delle tue pagine, la progettazione grafica e html, la gestione, la manutenzione e l'aggiornamento con formule flessibili e vantaggiose. Telefona subito allo 02.83231264

**DOPPIO STREHLER:
lettere e cinema**

Giorgio Strehler, *Lettere sul teatro*, a cura di Stella Casiraghi, prefazione di Giovanni Raboni, Archinto, Milano 2000, pagg. 205, L. 24.000.

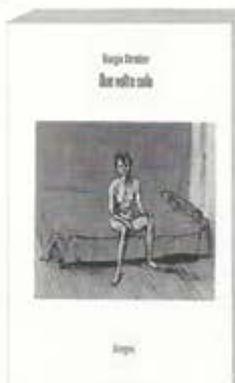


forte, per un vizio meno evidente», per fare accettare le ragioni della stabilità (sempre la Brignone «basta stare sempre con lo stesso pubblico, ci scocciamo noi e loro!»). Ma sono le travagliate lettere alla Cortese (da leggere quella scritta alla fine delle prove del *Giardino dei ciliegi*) alla cara, unica "Valucc" a restituirci uno Strehler febbrile, lirico, afflitto da un

male «così profondo, così scuro da non riuscire a definirlo» che nell'attrice e compagna di un tempo sembra identificare la propria passata giovinezza e con essa ferite ancora aperte e dolorose. Piene di dolcezza e tenerezza quasi paterna sono invece quelle inviate alla adorata Giulia Lazzarini («provo nel mio male una "grande gioia" "purissima" teatrale, quando recitando ti fisso negli occhi e quando ti tocco e ti abbraccio. Devo stare attento: vorrei tenerti sempre tra le braccia. E non si può»). E "il male" cui allude è la triste vicenda di contrasto con l'amministrazione cittadina di allora che costrinse vergognosamente Strehler alle dimissioni. In molte

delle ultime missive si respira lo spaesamento di chi è costretto a lasciare con il proprio teatro anche il senso della propria esistenza. «Cosa si può dire di un regista, di uomo di teatro che è morto? - scriveva nel '50 a Ivo Chiesa a proposito della scomparsa di Copeau e di Dullin - Perdio, bisognava fargli fare il teatro meglio di quando era vivo». *Roberta Arcelloni*

Giorgio Strehler, *Due volte sola*, Nino Aragno editore, Torino, pagg. 113, L. 18.000.



«La televisione? Non la amo di amore sviscerato ma neppure la odio. Hanno detto che la odio perché non ho fatto regie cinematografiche. Diciamo che, dovendo scegliere, ho preferito fare teatro. Il teatro è un corpo, il cinema e la Tv sono ombre». Così Giorgio Strehler, in una nostra conversazione dell'85. Eravamo nel suo attico al Carrobbio, andò a frugare nei cassetti e mi diede a leggere - battuto sulla sua portatile Olivetti - un progetto televisivo,

Gigionesco, vanesio, sempre sopra le righe, Giorgio Strehler possedeva quella teatralità smaccata dietro la quale pochi sanno scorgere la sensibilità acutissima e dolorosa dell'uomo di palcoscenico. Per questo forse solo gli attori hanno veramente amato Strehler senza dividere l'uomo dall'artista, come spesso invece fecero gli altri - pubblico, critica. Ben venga, allora, la pubblicazione di queste lettere sul teatro che del regista ci restituiscono pensieri e sentimenti per molti aspetti inaspettati. Colpisce, per esempio, quel grumo

inscioglibile di disperata insoddisfazione verso la propria attività creativa, e l'incapacità di risentire in sé la forza, la "fiamma sregolata" che animava gli spettacoli della giovinezza. Un po' ovunque affiora l'amarezza di non essere riusciti a costruire il teatro che si sognava, di essere stati male ripagati dopo tanto accanito lottare fra diffidenze e attacchi di molta stampa: «mi chiamano "maestro" e talvolta "divino", per prendermi in giro. Ma non sanno che maestro nel senso di "mestiere", io lo sono». Negli scritti a De Monticelli - senz'altro i più intensi e lucidi di tutta la raccolta - possiamo seguire da vicino gli sforzi enormi che il regista e Grassi fecero per mettere in piedi in Italia un teatro di regia: «noi ci trovammo, nel nostro paese, a rifare rapidamente la storia della regia, per vincere la resistenza degli attori, i drammi della Brignone senza suggeritore, la freddezza glaciale di Ruggeri alle prove, lottare per un tono e un rapporto più giusto, per un grido meno

Accade in Sicilia. Sedici protagoniste. Atti unici di Eva Franchi, Maria Teresa Giuffrè, Luciana Luppi, Camilla Migliori, Patrizia Monaco, Paola Moretti, Claudia Poggiani, Stefania Porrino, Maria Sandias, Lilli Maria Trizio. Antonio Pellicani Editore, Roma, 2000, pagg. 244, L. 25.000.

Tra mito, realtà e tradizione, sedici donne, protagoniste di altrettanti atti unici, tratteggiano attraverso i loro mondi sommersi la storia di una Sicilia al femminile.

Pellegrini nel tempo. Otto quadri per otto giubilei. Atti unici di Eva Franchi, Luciana Luppi, Camilla Migliori, Patrizia Monaco,

s c a f f a l e

Paola Moretti, Claudia Poggiani, Stefania Porrino, Maria Sandias, Lilli Maria Trizio. Antonio Pellicani Editore, Roma, 2000, pagg. 144, L. 25.000.

Otto proposte drammaturgiche raccontano il Giubileo in una prospettiva storica, a partire dal primo, nel 1300, per arrivare a quello nostro del 2000.

Antonio Moresco, *La santa*, Bollati Boringhieri editore, Torino, 2000, pagg.

140, L. 18.000.

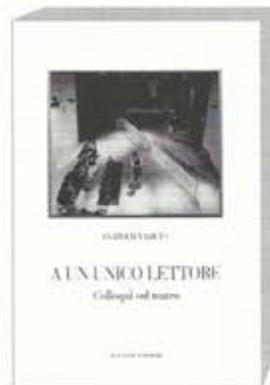
È la storia di Teresa di Liseux, rappresentata come una piccola, cruenta e autistica macchina della santità che da un fondo inossidabile di disperazione si rovescia in utopia, segno e visione.

Maura Del Serra, Andrej Rubljòv, *Dramma in sei scene*, Casa Editrice Le Lettere, Firenze, 2000, pagg. 84, L. 15.000.

Alternando il verso alla prosa il lavoro evoca la tormentata parabola creativa ed esistenziale di Andrej Rubljòv, geniale monaco-pittore tardomedievale nonché artefice del rinnovamento umanistico dell'arte russa.

La vita di Goldoni, in dodici puntate; più precisamente *Memorie per servire alla storia della sua vita e di quella del suo teatro*. La sceneggiatura finì nel "cimitero degli elefanti" della Rai, quello dei progetti non realizzati. Mi ha fatto tornare in mente la storia del mancato Goldoni televisivo di Strehler una pubblicazione dell'editore Aragno, fresca di stampa, che contiene non una, ma ben tre sceneggiature cinematografiche del regista: *Due volte sola*, su Greta Garbo, *La coscienza di Zeno*, dal romanzo di Italo Svevo, e *Notti e nebbia*, dal romanzo di Carlo Castellaneta. Il libro è curato da Ambrogio Bersani e Stella Casiraghi, con prefazione di Tullio Kezich. L'idea del film sulla Garbo è del '66, l'anno dei *Giganti della montagna* con Valentina Cortese. Non a caso: nell'incipit, autobiografico, Strehler immagina che un regista «stanco, forse per troppo amore, del teatro» stia mettendo in scena l'ultima opera di Pirandello. La figura della Contessa Ilse lo induce a riflettere sul ruolo e il destino degli attori, di conseguenza sul personaggio-simbolo di Eleonora Duse e della sua morte, "sola", in una stanza d'albergo a Pittsburgh. Altra solitudine: quella della Garbo, la Duse del cinema, che nel '41 inforca i suoi occhiali neri e sparisce per sempre. Di qui l'idea di intrecciare i destini della Duse e della Garbo proponendo a quest'ultima un ritorno sul set nel ruolo, appunto, dell'attrice italiana. La traccia del film è la storia di questo "sogno" del regista, dell'incontro con la diva in occasione di una rappresentazione dei *Giganti* a Parigi. A un film da *La coscienza di Zeno* Strehler cominciò a pensare nel '67, mentre consumava la sua crisi verso le istituzioni che l'avrebbe portato ad abbandonare momentaneamente il Piccolo. Negli ultimi anni asburgici di Trieste si rappresentano - adattando alla macchina da presa la scrittura di Svevo, - «i trasalimenti di Zeno Cosini di fronte al tempo, all'amore, alla famiglia, alla morte, tra finzioni e gridi di verità, saggezza e sventura». In filigrana c'è Trieste, il suo mare, il paesaggio immoto di una città nella neve e nella bora, i riti borghesi, l'opera, le bande militari, i fremiti politici: «il mondo - dice il triestino Strehler - della mia gente e della mia infanzia»; un ritorno alle origini attraverso i filtri di un'opera letteraria. Destinato alla Rai (altra occasione perduta), *Notti e nebbia* sarebbe stato, sulle orme

del romanzo di Castellaneta del '75, «la storia di un servo in mezzo a un popolo servile», la discesa agli inferi di un fascista nella tetraggine della Repubblica di Salò. La ferma denuncia di un italiano intransigente contro la viltà diffusa, il vizio dell'indifferenza, e la dimostrazione che il fascismo è stato, fino al sinistro epilogo, come un male antico. Tanto che il suo fascista, alla fine, lo ritroviamo ancora vivo vent'anni, trent'anni dopo. *Ugo Ronfani*



Lo spirito nel teatro

Anatolij Vasil'ev, *A un unico lettore. Colloqui sul teatro*, Bulzoni Editore, Roma, 2000, pagg. 474, L. 50.000.

Diciotto paragrafi tra articoli, interviste, discorsi e appunti, sono il disomogeneo e magmatico contenuto di questo libro. Sono riflessioni, pensieri, esercizi di metodo su come «far sì che nel teatro ci sia la vita, quella che non puoi fermare», ben sapendo che «la scena non è la vita, ma qualcosa di artificiale» e che «sulla scena non si vive, ma si gioca». Si parte dai problemi di impostazione del lavoro che l'autore di volta in volta, dal 1976 al 1998, affronta e ciò consente di connettere enunciazioni teoriche e realtà pratica. Stanislavskij è indubbiamente il primo riferimento di Vasil'ev, che però ci tiene a precisare il suo debito di riconoscenza nei confronti della sua maestra e pedagoga Marija Knebel e di Andrej Popov, la prima autorità teatrale da lui riconosciuta come tale. Erede di una tradizione di maestri dell'Europa Orientale, Vasil'ev è costantemente proteso verso un teatro che sia nutrimento spirituale realizzato mediante il lavoro di *ensemble*. Così, portando l'attore vicino a un'esistenza autentica, si accede a nuovi territori della ricerca sull'uomo nell'arte. Anche se, ammonisce Vasil'ev «non bisogna illudersi: i momenti di esistenza autentica dell'attore sulla scena sono pochi. Ma un momento solo di esistenza autentica è sufficiente per molte ore». *Marilena Roncarà*

Giovanni Raboni, *Rappresentazione della Croce*, Garzanti, Milano, 2000, pagg. 112, L. 19.000.

Il racconto della vita e della morte di Cristo fatto attraverso le parole dei testimoni, dei comprimari della vicenda e di tutti coloro che solo dopo, a fatti compiuti, diventano consapevoli dell'accaduto. È questa la "sacra rappresentazione" di Giovanni Raboni recentemente messa in scena dal Teatro Biondo Stabile di Palermo, per la regia di Pietro Carriglio. Dell'autore e sempre dallo stesso editore, sono recentemente state pubblicate anche *Tutte le poesie (1951-1998)*, pagg. 476, L. 35.000.

Massimo Bertoldi (a cura di), *Teatro di frontiera, I testi vincitori del Premio Teatro Bolzano*, Edizioni 1993, 95, 97, 99, Centro di Cultura dell'Alto Adige, Bolzano, 2000, pagg. 169.

È una raccolta dei testi vincitori delle prime quattro edizioni del "Premio Bolzano Teatro", che, con scadenza biennale, premia, mediante la messa in scena da parte dello Stabile, testi che trattano argomenti legati alle problematiche delle zone di confine, al contatto tra culture, mentalità e tradizioni diverse.

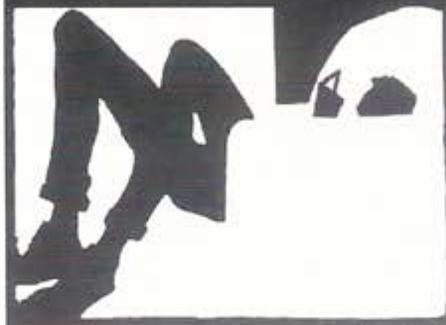
Umberto Artioli (a cura di), *Il teatro dei ruoli in Europa*, Esedra Editrice, Padova, 2000, pagg. 284, L. 38.000.

Uno studio comparato del sistema dei ruoli nel contesto europeo che tenta di leggere la storia del teatro da questa inedita prospettiva teorica e metodologica. Riferimento importante è il testo di Bernhard Diebold, *Il ruolo nell'attività teatrale tedesca del diciottesimo secolo*, già edito nel 1913 e precursore nel fondare la scienza del teatro sulla suddivisione dei ruoli.

Franco Celenza, *Il teatro di Luigi Antonelli*, Edizars, Pescara, 2000, pagg. 131, L. 28.000.

Un'analisi attenta della personalità artistica e dell'opera di Luigi Antonelli, autore teatrale del primo Novecento, condotta tramite un

biblioteca



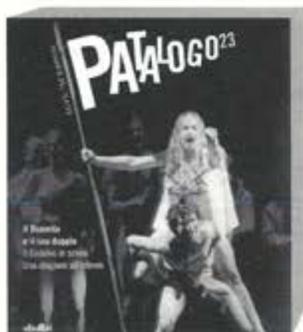
Patalogo 2000 (e il suo doppio)

Il Patalogo ventitré. Annuario 2000 dello spettacolo. Teatro, diretto da F. Quadri, Milano, Ubulibri, 2000, pagg. 345, L. 90.000.

È arrivato puntuale anche quest'anno (il ventitreesimo) l'annuario del teatro edito da Ubulibri. Oltre alle consuete sezioni riservate al repertorio dell'ultima stagione teatrale, ai festival, ai Premi Ubu, a convegni, libri e mostre, quasi un terzo della pubblicazione è dedicata a *Il Duemila e il suo doppio*, un ricchissimo "speciale" composto da due parti speculari e provocatoriamente antitetiche, *Il Giubileo in scena*, a cura di Renata Molinari, e *Una stagione all'inferno. Il teatro laico tra Artaud e Rimbaud*, a cura di Franco

Quadri. Moltissimi gli interventi di studiosi, critici e teatranti, tra cui Lev Dodin, Luca Ronconi, Peter Stein, Mario Martone, Romeo Castellucci, Renato Palazzi,

Luca Doninelli, Aggeo Savioli. *Claudia Cannella*



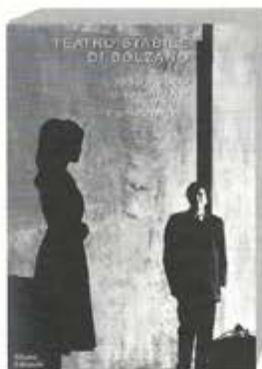
Paolo Stratta, *Una piccola tribù corsara. Il teatro di strada in Italia*, Edizioni Ananke, Torino, 2000, pagg. 224, L. 32.000.

Una storia del teatro di strada tracciata ripercorrendo i sentieri di giullari, artisti del circo, mimi e comici dell'arte e cercando dei progenitori possibili nei nomi di Copeau e dell'Agitprop, sino ad arrivare al Terzo Teatro e al Tascabile di Bergamo, nonché al campione schedato di circa sessanta compagnie attualmente operanti in Italia. Ne esce il ritratto di un artista di strada quale nuovo *jongleur*, erede del teatro popolare e della giulleria, padrone di molte tecniche e forse sempre un po' meno di strada, dato che per lo più si ritrova a lavorare in teatri, palestre, scuole e centri commerciali. In regalo con il libro c'è pure un CD di cantastorie e di musica popolare. *Marilena Roncarà*

Teatro Stabile di Bolzano 1950-2000. Cinquant'anni di cultura e di spettacolo, Silvana Editoriale, Milano, 2000, pagg. 227.

Oltre duecento pagine di pubblicazione, corredate di un nutrito impianto fotografico per ripercorrere e dare testimonianza dei cinquant'anni compiuti dal Teatro

Stabile di Bolzano, il più vecchio a gestione pubblica dopo il Piccolo di Milano. I testi di Massimo Bertoldi, Gianni Faustini, Umberto Gandini, Paolo Emilio Poesio e Ugo Ronfani raccontano la storia, i progetti, gli spettacoli e le peculiarità delle direzioni artistiche succedutesi dal 1950 ad oggi. Completano il volume una bibliografia e una teatrografia, che ordinando cronologicamente gli spettacoli prodotti dallo Stabile di Bolzano, permette di orientarsi perfettamente nei suoi primi cinquant'anni di attività. *Marilena Roncarà*



Franco Ferrari, *Qualityshow - Qualità gestionale e sistema-sala. Norme ISO e attività dello spettacolo*, prefazione di Giorgio Van Straten, Franco Angeli, Milano, 2000, pagg. 157, L. 28.000.

«Difficile conciliare la volontà di regolare tipica di ogni organizzazione, con l'istinto di creare tipico di ogni arte»: Franco Ferrari, direttore organizzativo del Teatro Stabile del Friuli-Venezia Giulia, con una carriera imperniata sull'organizzazione culturale, si è posto - nel suo libro *Qualityshow* - un obiettivo arduo. Eppure è urgente in Italia, riflettere su una riqualificazione in ambito organizzativo del mondo dello spettacolo "dal vivo", che lo ponga nella possibilità di confrontarsi con gli evoluti modelli dell'industria del tempo libero e con altri servizi culturali tesi, soprattutto in tempi recenti, a un deciso aggiornamento. Ferrari analizza lucidamente il mondo dello spettacolo italiano e ipotizza una gestione imperniata sulla "qualità": sulla visione del pubblico come "cliente", aperta al confronto internazionale (tiene conto delle norme ISO/DIS) e allo stesso tempo, capace di mostrarsi sensibile e "al servizio" del profilo culturale e della creatività artistica, vero specifico dell'attività teatrale. *Ilaria Lucari*

costante riferimento ai testi, di cui sono individuate evoluzioni, poetiche, simbologie. Di pari passo viene compilata la nota biografica e aneddotica del protagonista.

Emanuela Scalpellini, *Il Teatro del Popolo, La stagione artistica dell'Umanitaria fra cultura e società*, Franco Angeli, Milano, 2000, pagg. 368, L. 48.000.

Dal 1911 al 1943, Milano ebbe un teatro che alimentò nei ceti popolari la passione

Ruggeri, le sorelle Gramatica, Tina di Lorenzo e vi suonarono famosi musicisti: Toscanini, Rubinstein, Stravinskij, Benedetti Michelangeli. Il libro ripercorre la storia di quell'esperienza teatrale che voleva diffondere le migliori rappresentazioni artistiche tra i ceti popolari.

Teatro in Italia 1999, Siae, Roma, 2000, pagg. 556, L. 40.000.

Le cifre i dati le novità della stagione di

nuovi testi, indirizzi di compagnie, di accademie e università, di premi, concorsi e festival.

Link Project, *Netmage, Piccola enciclopedia dell'immaginario tecnologico. Media, arte, comunicazione*. Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 2000, pagg. 256, L. 28.000.

È un'enciclopedia inedita e aggiornata sugli universi paralleli della creazione e della rivoluzione elettronica e digitale orga-

10 Ottobre - 29 Ottobre 2000

ENZO IACCHETTI

RISATE AL 23° PIANO

di Neil Simon - Regia di Marco Parodi

7 Novembre - 26 Novembre 2000

MARINA MALFATTI - FLAVIO BUCCI

CARO BUGIARDO

di Jerome Kilty, George Bernard Shaw, Stella Patrick Campbell - Regia di Marco Mantolini

28 Novembre 2000 - 2 Gennaio 2001

GIANFRANCO D'ANGELO - BRIGITTA BOCCOLI

IL PADRE DELLA SPOSA

di Caroline Francke - Regia di Sergio Japino

9 Gennaio - 28 Gennaio 2001

GIANRICO TEDESCHI-MARIANELLA LASZLO - WALTER MRAMOR

LE ULTIME LUNE

di Furio Bordon - Regia di Furio Bordon

30 Gennaio - 18 Febbraio 2001

GIANLUCA GUIDI - MARIA LAURA BACCARINI

TAXI A DUE PIAZZE

di Ray Cooney - Regia di Gigi Proietti

6 Marzo - 25 Marzo 2001

PAOLO FERRARI-PIERO MAZZARELLA - ISA BARZIZZA

CLASSE DI FERRO

di Aldo Nicolaj - Regia di Francesco Maccedonio

17 Aprile - 6 Maggio 2001

MINO BELLEI-ISA BARZIZZA - ARIELLA REGGIO

LA VITA NON E' UN FILM DI DORIS DAY

di Mino Bellei - Regia di Mino Bellei

8 Maggio - 27 Maggio 2001

PIETRO LONGHI - PATRIZIA PELLEGRINO

QUANDO LA MOGLIE E' IN VACANZA

di George Axelrod - Regia di Silvio Giordani

Vendita abbonamenti
dal lunedì al sabato
10,30-13,00/15,30-19,00

Tel. Ufficio 02/795469

**Teatro
San
Babila**

Emozioni dal vivo



L'isola di Alcina
Teatro delle Albe

COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO

Teatro delle Albe

opera in **Ravenna Teatro** Teatro Stabile di Innovazione

sede legale via di Roma, 39 Ravenna . sede uffici via Alberoni, 49 Ravenna
tel. 0544 36239 - fax 0544 33303

e-mail info@teatrodellealbe.com - http://www.teatrodellealbe.com



TEATRO DI PISA
2001
GENNAIO/MAGGIO

PROSA

Compagnia della Rancia SETTE SPOSE PER SETTE FRATELLI • Glauco Mauri RE LEAR • Nancy Brilli THE BLUE ROOM • Roberto de Simone L'OPERA BUFFA DEL GIOVEDÌ SANTO • Gabriele Lavia DOPO LA PROVA • Claudio Bisio MONSIEUR MALAUSSÈNE • Mariano Rigillo VITA DI GALILEO • Isa Danieli FILUMENA MARTORANO • Monica Guerritore MADAME BOVARY • Max Malatesta AMERICA • Sandro Lombardi e Davide Riondino DANTE-INFERNO • Alessandro Benvenuti IL MITICO 11 • Alessandro Benvenuti TTTT BECKETTIO

DANZA

Aterballetto SOGNO DI UNA NOTTE DI MEZZA ESTATE • Antonio Marquez MATADOR Y FLAMENCO • Michele Pogliani TANGRAM • Balletto Classico di Mosca DON CHISCIOTTE • Abbondanza Bertoni ROMANZO D'INFANZIA • Silenda PERSONNE/TWOFIGURES IN A ROOM • Virgilio Sieni BAMBINO CARO • La Nuova Terra CARMEN • Parallelo Dance DIALOGO IN/PERFETTO

e inoltre: **CORSI, INCONTRI, LABORATORI**
per informazioni tel. 050.941111
<http://www.teatrodipisa.pi.it>

PREMIO

alla Vocazione

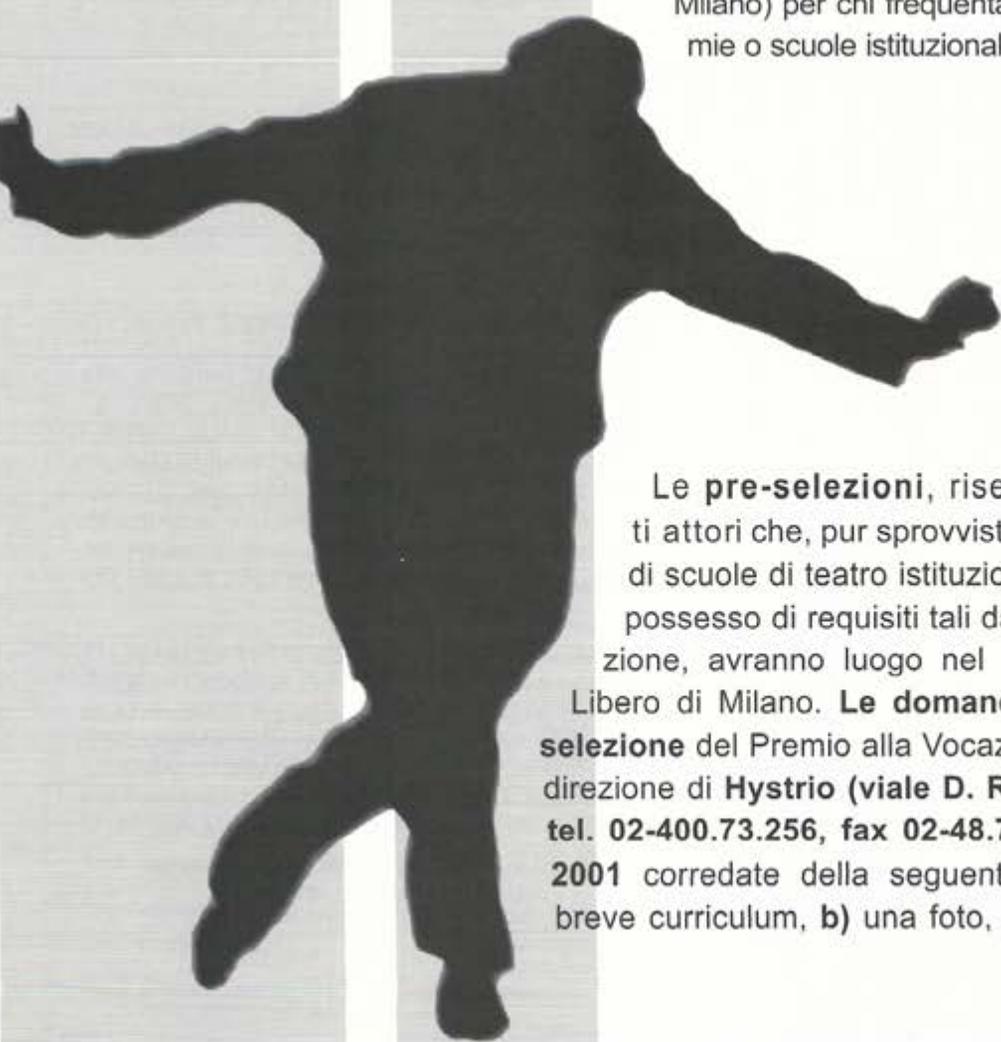
21-22-23 giugno 2001

Dopo il successo delle prime due edizioni, ritorna il Premio alla Vocazione, che si svolgerà al **Teatro Litta nei giorni 21-22-23 giugno 2001**. Il Premio è destinato a giovani attori entro i 27 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 **3 milioni** 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.

Quest'anno il concorso avverrà in due fasi: una **pre-selezione** (14-15 giugno, Teatro Libero, Milano) riservata a giovani aspiranti attori autodidatti o comunque sprovvisti di diploma di una scuola istituzionale di recitazione; e una **selezione finale** (21-22-23 giugno, Teatro Litta, Milano) per chi frequenta o si è diplomato in accademie o scuole istituzionali.

IL BANDO PER LA PRE-SELEZIONE

(14-15 giugno,
Teatro Libero,
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 giugno al Teatro Libero di Milano. **Le domande di iscrizione alla pre-selezione** del Premio alla Vocazione devono pervenire alla direzione di **Hystrio (viale D. Ranzoni 17, 20149 Milano, tel. 02-400.73.256, fax 02-48.700.557)** entro il **7 giugno 2001** corredate della seguente documentazione: **a)** un breve curriculum, **b)** una foto, **c)** la fotocopia di un docu-

HYSTRIO

per giovani attori

Teatro Litta, Milano

mento d'identità, **d**) indicazione di titolo e autore dei due brani scelti per l'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 al Teatro Litta di Milano. L'ultimo anno di nascita considerato valido per l'ammissione al concorso è il **1974**. La quota d'iscrizione è di L. 25.000 per spese di segreteria (da versarsi il giorno dell'audizione).

IL BANDO PER LA SELEZIONE FINALE

(21-22-23 giugno, Teatro Litta, Milano)

La **selezione finale**, riservata a giovani diplomandi o diplomati di accademie e scuole istituzionali di recitazione, avranno luogo nel mese di giugno al Teatro Litta di 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 (viale D. Ranzoni 17, 20149 Milano, tel. 02-400.73.256, fax 02-48.700.557)** entro il **7 giugno 2001** corredate della seguente documentazione: **a**) un breve curriculum, **b**) una foto, **c**) l'attestazione di frequenza o il certificato di diploma della scuola, **d**) la fotocopia di un documento d'identità, **e**) indicazione di titolo e autore dei due brani scelti per l'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 **1974**. La quota d'iscrizione è di L. 25.000 per spese di segreteria (da versarsi il giorno dell'audizione).

HYSTRIO cerca GIOVANI FOTOGRAFI DI SCENA

Siete dei giovani fotografi di scena? O, in quanto teatro o compagnia, avete avuto modo di conoscerne alcuni?

Hystrio – Associazione per la diffusione della cultura teatrale vorrebbe organizzare una mostra di giovani talenti dedicata al ritratto fotografico di attore o di attrice. Se vi interessa contribuire alla sua messa in opera e prendervi parte, contattateci al più presto via e-mail (hystrio@libero.it), per posta (*Hystrio*, Viale D. Ranzoni 17, 20149 Milano) o telefonicamente (02.400.73.256).

Paolo Emilio Poesio

L'IRONIA ELEGANTE

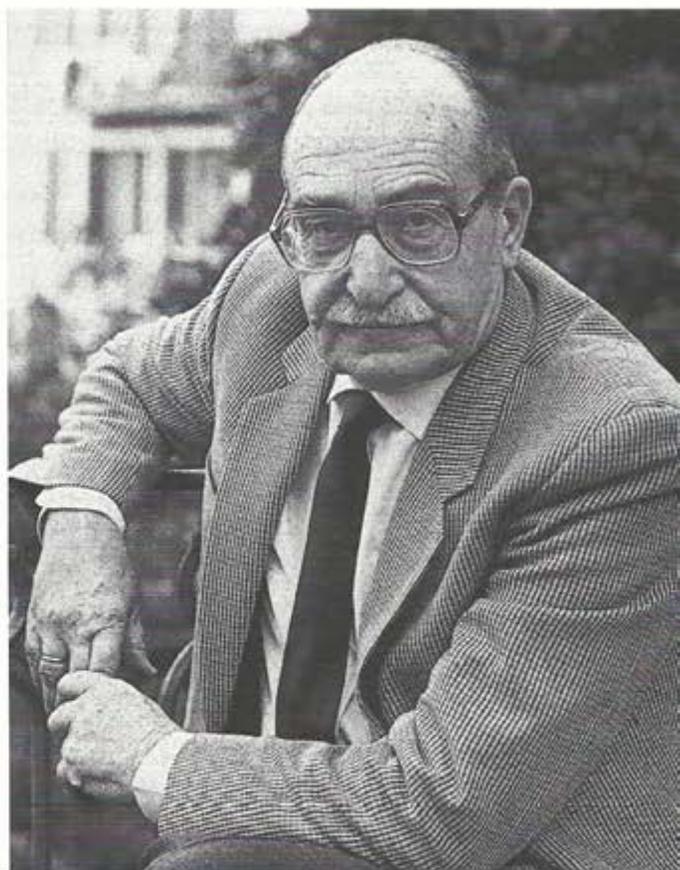
di quel signore coi baffi

di Francesco Tei

Ci mancherà. Si dice di tutti, ma per lui, Paolo Emilio Poesio, è più vero che per gli altri. Sentiremo la sua mancanza come critici di teatro, ma non solo. Perché il suo stile, la sua intelligenza colta e acuta, la sua ironia, la sua onestà da galantuomo elegante (ci scappa il termine "d'altri tempi"), segnavano la sua missione e la sua carriera di critico, ma anche il suo modo di essere nella vita, anche fuori dalle platee e dai palcoscenici (palcoscenici che lui – a differenza di molti colleghi – frequentò quasi quanto le poltrone dei teatri). Era un maestro: ma oggi il "lavoro" di critico, e forse anche di intellettuale in genere, è diventato qualcosa di così diverso (in peggio) dal modello che gente come lui incarnava, nonché di lontano dall'epoca in cui figure come la sua potevano esistere, che cercare di "sentire" vicini esempi come il suo, dimenticando lobbismi, clientelismi, improvvisazioni, cialtronerie di oggi appare un'impresa impossibile, scoraggiante, da don Chisciotte.

Poesio era il critico di un tempo che – purtroppo – oggi non esiste più: un tempo in cui il teatro aveva ancora la considerazione di cui ha goduto per secoli, un tempo in cui di teatro sui giornali si parlava ancora, e tanto, di un tempo in cui il pubblico si appassionava, e le recensioni erano giudicate e attese. In cui in una città come quella che Paolo Emilio che si era scelto – Firenze – il critico del giornale più importante, *La Nazione*, aveva un rapporto indiretto ma tangibile, intenso con la gente che frequentava le sale (di tutti i teatri, anche di quelli minori), perché lui si era guadagnato un'autorevolezza culturale e morale che dava un senso profondo alla sua attività all'interno della vita pulsante di un mondo teatrale amato e seguito. Poesio critico di un tempo in cui il livello culturale e artistico (non solo nel teatro) era ancora alto, e in cui l'onestà vera e il disinteresse erano ancora importanti, anche nell'occuparsi di spettacoli di prosa. Era il critico di un tempo in cui le cose, nel mondo del teatro, non venivano determinate da consorterie e da interessi partitici. Perché certo il giudizio, l'humour, la brillante e ironica perspicacia di quel signore coi baffi avrebbero subito smascherato questi retroscena. Il teatro italiano gli doveva tanto, gli ha dovuto tanto almeno per quarant'anni. Senza farlo notare troppo, quasi senza farlo sapere, Poesio fu consigliere, guida, interlocutore privi-

legiato di tutti o quasi gli attori e registi che attraversavano il mondo del palcoscenico. Compresi i nomi più illustri, che si rivolgevano a lui come a un maestro dall'autorità indiscutibile, fatta insieme di preparazione, di competenza ed esperienza. E anche innovatori della scena estremi, iconoclasti e rivoluzionari, ebbero come patron e come "interprete" ideale del loro linguaggio nuovo lui che qualcuno, sciocamente, etichettò come critico "tradizionale", se non accademico. Da anni, ormai, Poesio non lo si incontrava più a teatro, se non in rare occasioni. E per lui, senz'altro, doveva essere una rinuncia molto dolorosa: una sofferenza che non avrebbe mai voluto vivere, quasi come una scomparsa prima del tempo dalla scena. Costretto a stare lontano fisicamente da un mondo che non poteva più indagare e amare da vicino quanto voleva. ■

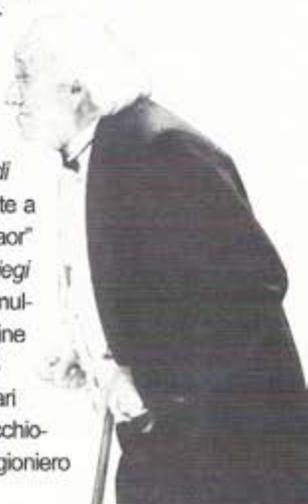


Gianfranco Mauri

Addio Brighella

di Gastone Geron

Ha avuto in sorte di morire in teatro come il suo grande amico Molière e di sostenere nella recita di addio lo stesso ruolo dell'ottagenario servitore Firs che ebbe a coronare le carriere leggendarie di due mostri sacri come Sergio Tofano e Renzo Ricci. Milanese d'elezione, ancorché comasco di nascita (era nato a Erba nel 1928), il settantaduenne Gianfranco Mauri per la verità è stato l'antitesi vivente del "grande attore" nel significato storico del termine, non possedendone né il fisico né i compiacimenti esteriori del tutto estranei alla sua avversione per il culto della personalità, con la sola eccezione nei confronti del "Maestro" per antonomasia, Giorgio Strehler. Al regista triestino, assunto a bandiera del teatro pubblico assieme al dioscuoro Paolo Grassi, l'allora ventisettenne Gianfranco dovette addirittura la "chiamata in arte", essendo stato prescelto per la sua tipica espressività lombarda tra gli interpreti di *El nost Milan* di Carlo Bertolazzi. Mai prima di allora misuratosi in palcoscenico, Gianfranco Mauri ne divenne, da quel fatidico 1955, uno dei frequentatori più assidui prendendo parte a una cinquantina di spettacoli del teatro di via Rovello, a cominciare dall'*Arlecchino servitore di due padroni*, pietra miliare della scena della seconda metà del Novecento, in cui sostenne la parte del bergamasco Brighella, ben più scaltro del compaesano pasticcione che ha perpetuato il mito attoriale di Marcello Moretti e di Ferruccio Soleri. Allampanato mendicante nel primo allestimento strehleriano dell'*Opera da tre soldi* con Tino Carraro e Milly, quegli che sarebbe diventato uno dei pilastri portanti del Piccolo Teatro trascorse progressivamente a ruoli sempre più rilevanti, passando dal prediletto Brecht al non meno frequentato Shakespeare, invecchiandosi nel "Comandor" delle immortali *Baruffe chiozzotte*, diventando "bottegaio" nel gorkiano *Nel fondo* e poi "contabile" in quel *Giardino dei ciliegi* (1974) dove mai avrebbe immaginato di prendere il posto, venticinque anni dopo, nientemeno che di Renzo Ricci. Nella sua multiforme disponibilità, il fedelissimo di Strehler accettò i ruoli più disparati, da Pirandello a Beckett, a Sastre, per dedicarsi infine alla Scuola del Piccolo per trasmettere ai giovani allievi gli insegnamenti strehleriani assimilati in tanti anni di palcoscenico accompagnati dal fuoco inestinguibile di un entusiasmo che non conobbe mai valli anagrafici. Dimenticato dai confusionari padroni e dagli altrettanto inaffidabili ospiti nella casa di campagna destinata a essere abbattuta con i circostanti ciliegi, il vecchione Firs (il suo ultimo ruolo, diretto da Marco Bernardi, prima della morte avvenuta lo scorso 17 dicembre) nulla rinnega, prigioniero di un sogno che, a suo modo, è stato anche quello di Gianfranco Mauri, fedele fino all'ultimo alla religione del Teatro. ■



I LEGGII di Sandro Saffeni's

L'origine dei leggii è datata gennaio 1990. In quell'occasione Giorgio Strehler accolse subito, con entusiasmo, la presentazione del prototipo al Teatro Studio di Milano, perché si prestava a non poche variazioni. Innanzi tutto è smontabile, composto di cinque pezzi: un anello pesante come base, su cui si monta sia a destra che a sinistra, l'asta di sostegno del piano che si può inclinare a piacere e può essere spostato mediante un cursore per regolare l'altezza. È dotato di una lampada di origine scandinava con interruttore e potenziometro per



regolare l'intensità della luce. I leggii ebbero il loro battesimo alla messinscena del *Faust* diretto da Strehler. Il colore è nero opaco per una maggiore mimetizzazione. Questi leggii sono stati anche usati dal Teatro Ateneo dell'Università La Sapienza di Roma e, a Milano, dal Teatro Filodrammatici, dal Piccolo Teatro ora Paolo Grassi e dal Manzoni. Tra gli attori, oltre a Strehler, ne hanno fatto uso Giulia Lazzarini, Tino Carraro, Franco Graziosi, Gianfranco Mauri, Mario Valgoi, Giancarlo Dettori e Franca Nuti, Milla Sannoner in un'eccezionale recita con Giorgio Gaslini, gli attori della Compagnia Stabile del Teatro Filodrammatici e molti operatori culturali come Massimo Arrigoni e Alessandro Quasimodo. Lo stesso Saffeni's lo ha adottato nei suoi spettacoli di poesia in diversi teatri della provincia, tra cui il Teatrino dell'ex Villa Reale di Monza; i leggii sono costruiti dalla ditta Politecnica Italiana di Monza.

il Dostoevskij di Lev Dodin

Demoni in cerca di martirio

di Roberta Arcelloni

Maledetto psicologo d'un Dostoevskij! verrebbe da esclamare alla fine dello spettacolo che Dodin ha tratto da *I demoni*, facendo nostre le parole che Stavrogin lancia a padre Tichon, nella scena della confessione. Eh sì, perché nove ore in balia dei burrascosi, torbidi, morbosi e criminali sentimenti dostoevskiani, non sono cosa da poco. Di questi tempi, poi, di pensiero analcolico e tutt'al più frizzante, basterebbe un solo sorso di denso vino dostoevskiano a metterci in stato di ebbrezza. E Dodin le delittuose vicende nichiliste de *I demoni* ce le vuole far gustare quasi integralmente. Nel suo lavoro di riduzione, il regista dà un taglio netto alle figure dei padri, per concentrare l'azione sulla disperata generazione dei figli. E rende più astratti rispetto al romanzo i riferimenti politici e sociali, tanto che, più che una prefigurazione della rivoluzione, il regista sembra volere evidenziare alcune costanti della natura russa, come la vocazione a una visionarietà utopica sfrenata che sconfinava con l'assurdo (e Dodin non a caso ha messo poi in scena *Cevengur* di Platonov), o quella a lanciarsi a capofitto nell'abiezione, per una sorta di «passione del martirio e dei rimorsi di coscienza» (parole di Satov), così ben incarnata da Nikolaj Stavrogin. A volerla riassumere in pochissime parole la vicenda, ispirata a un fatto

I DEMONI, di Fedor Dostoevskij. Adattamento e regia di Lev Dodin. Scene di Eduard Kocergin. Musiche di Oleg Karavajcuk. Costumi di Inan Gabai. Con Petr Semak, Sergej Bechterej, Tatjana Cestakova, Igor Ivanov, Sergej Kuricev, Sergej Vlasov, Irina Tycinina, Angelika Nevolina, Galina Filimonova, Anatolij Kolibjanov, Natal'ja Fomenko, Igor Skliar, Vladimir Zachariev, Sergej Mucenikov, Tat'jana Rasskazova, Aleksandr Zavalov, Marija Gridasova, Arkadij Koval, Sergej Kosyrev, Vladimir Tumanov, Olga Galanov, Aleksej Zubarev. Prod. Malyj Dramaticheskij Teatr, San Pietroburgo, in coproduzione con Die Niedersachsen Stiftung (Braunschweig Festival) e Hahn Mollitor Produktion.

vero, ruota attorno alla preparazione dell'omicidio di Satov, studente pentito di avere aderito a una cellula rivoluzionaria e per questo sospettato di possibile tradimento. A tessere la vischiosa ragnatela è Petr Stepanovic Verchovenski, loquacissimo e fatuo sobillatore, diavolo meschino della peggior specie (Sergej Bechterej ne dà un'interpretazione superba). Ma vero protagonista del romanzo è, si sa, il giovane e bellissimo Stavrogin (interpretato con forza e intensa cupezza da Petr Semak, cui tuttavia manca la risata aperta che Dostoevskij spesso gli dona), figura fra le più grandi della letteratura russa, anima misteriosa e insondabile nella sua indifferenza e incapacità di amare. Lo spettacolo, dieci anni di vita alle spalle, è di una intelligenza profonda e rigorosa, tutto calato in una interminabile notte nera, e trae molta della sua forza dai densissimi dialoghi dostoevskiani lasciati sovrani della scena. Dodin fa entrare e uscire ininterrottamente i personaggi da due quinte di proscenio

e li guida in serrati scambi e duelli verbali su una scena quasi sempre nuda. A momenti le lunghe travi di legno del pavimento si sollevano o si abbassano a formare passerelle sulle quali si inerpicano o discendono i personaggi e più di tutti l'inquieto Nikolaj sospinto dal demone dell'infamia commessa, l'abuso della piccola Matriosa che per

questo si è impiccata. La sua ricerca, vana, di un martirio che lo assolve di fronte a se stesso, approderà alla stessa morte della sua vittima. Ruolo centrale assume, nello spettacolo, Kirillov, personaggio di nobile natura ma inflessibile fino al ridicolo nella sua idea di farsi uomo-dio e deciso per questo a suicidarsi, cui presta il suo corpo da gigante e il suo severo e candido cipiglio (che ricorda, anche per via di quella aspirazione all'armonia universale finita in un colpo di pistola, Majakovskij) il giovane e bravissimo Sergej Kurisev. E la scena in cui Verchovenskij, divorando con ripugnante avidità un pollo – vero, s'intende – aspetta con impaziente indifferenza che Kirillov si risolva a spararsi un colpo di rivoltella è fra le più intense dello spettacolo. E strappa più volte il sorriso, come del resto tutto lo spettacolo. Merito di Dodin che raccoglie tutte le note umoristiche dello scrittore. Non sono poche, perché come fa notare padre Tichon a Stavrogin, alcuni peccati, pur gravissimi, hanno un aspetto "poco elegante" e, sì, anche ridicolo. Ed è lo schermo ciò che più difficilmente sopportiamo dai nostri simili. Proprio un maledetto psicologo, questo Dostoevskij. ■

Veleni di famiglia sotto l'albero di Natale

PARENTI SERPENTI, di Carmine Amoroso. Regia di Attilio Corsini. Scene di Alessandro Chiffi. Costumi di Isabella Rizza. Con Stefano Altieri, Anna Campori, Annalisa Di Nola, Carlo Lizzani, Stefano Messina, Stefano Oppedisano, Carola Stagnaro, Viviana Toniolo, Paolo Triestino. Prod. Compagnia Attori & Tecnici, Roma.

La neve cade fitta, il cenone è abbondante e ricco e l'albero carico di doni. C'è quanto basta insomma per garantire un felice Natale a due anziani genitori e ai loro quattro figli, venuti per l'occasione. *Parenti serpenti*, trasposizione teatrale di un precedente film di Mario Monicelli, firmata dallo stesso sceneggiatore Carmine Amoroso, sembra scritta per le corde ironiche e brillanti di Attilio Corsini e della sua Compagnia Attori & Tecnici.

Che infatti, senza troppo lasciarsi intimorire dall'inevitabile confronto con l'opera cinematografica, ne realizza un divertente allestimento. Al cui interno i personaggi, segnati forse da notazioni un po' troppo macchietistiche, vanno liberando tra frustrazioni, maldicenze e autocompimenti, la pigra routine di coppie già immerse nell'acquiescenza di rapporti logori e gretti. I cui precari equilibri sono tuttavia destinati a esplodere quando i due vecchietti affidano al loro insindacabile giudizio la scelta del figlio presso cui potranno trasferirsi. Una decisione difficile da prendere per i quattro fratelli che, nel tentativo di scaricarsi ciascuno dall'imprevisto onere di dar ricetto ai genitori, finiranno per scatenarsi l'uno contro l'altro, per poi ritrovarsi nuovamente uniti a risolvere alla radice con la morte dei due ingenui vecchietti l'altrimenti insolubile problema. Condotta con intelligente e scanzonata lucidità, lo spettacolo, pacato e discorsivo nel primo tempo, restituisce nel secondo con una serie di flash sempre più icastici e ravvicinati, il nevrotizzarsi isterico di tensioni familiari finalmente esplose. Senza riuscire a incanalarsi tuttavia sui ritmi incalzanti che l'impronta velenosamente ironica della materia richiederebbe. Mentre la generale brillantezza dell'allestimento sembra a tratti incepparsi nella discontinuità di un cast non sempre perfettamente affiatato. Al cui interno primeggiano per aderenza e simpatia i due arzilli vecchietti impersonati da Anna Campori e Stefano Altieri. Antonella Melilli

Desideri di felicità rubate nel silenzio del terremoto

IL SILENZIO, ideazione e regia di Pippo Delbono. Con Pippo Delbono, Pepe Robledo, Bobò, Mario Intruglio, Nelson Lariccia, Gustavo Giacosa, Simone Goggiano, Lucia Della Ferrera, Elena Guerrini, Gianluca Ballarè, Dolly Albertin, Fadel Abeid, Mr. Puma, Claudio Gasparotto, Luigi Cagnino, Ilario Distante, Maura Monzani, Marina Remi, Marzia Valpiola, Gianni Parenti, Raffaella Banchelli, Margherita Clemente, Sabrina Marsilli, Francesco Morza, Massimo

Trombetta, Viola Brusco, Melania Rossi, Danio Manfredini (voce cantata) e (musicisti) Piero Corso, Tommaso Olivari, Giovanni Ricciardi, Fausto Ferraluolo. Prod. Compagnia Pippo Delbono - Fondazione Orestiad, Gibellina, in collaborazione con Emilia Romagna Teatro, Modena.

Il silenzio, l'ultimo spettacolo di Pippo Delbono, ha debuttato la scorsa estate sul Cretto di Burri a Gibellina, sudario di cemento sui resti del paese distrutto dal terremoto del 1968. E del terremoto evoca il silenzio che lo precede e quello che segue il crollo, la distruzione. Ma anche altri silenzi, l'allegria che si blocca, la festa che si distorce. Il silenzio della vecchiaia, della nascita, quello dei sordi, e l'orizzonte della gioia, del grido, evocati dalla bellissima colonna sonora interpretata da Danio Manfredini, le passioni della generazione del '68 attraverso canzonette rese con accenti toccanti, un'incrinatura di tristezza sul desiderio di ridere nel vento, di amare. Lo spettacolo, ripreso a Modena per *Le vie dei festival*, vive di parole, tracce poetiche, sprazzi di lettere mescolati a immagini struggenti o ironiche. Un corteo di matrimonio rallentato che si muta in un girotondo in vorticoso crescendo, danze, banchetti raggelati alla presenza dei simboli del potere, nani con la pistola e malinconiche ballerine, comici match di boxe, il silenzio del campo di concentramento e la necessità di gridare la verità, bandiere rosse al vento e il terremoto, fidanzatini da fotomanzo e un muto solitario pranzo, caffè, sigaretta. Stati d'animo tradotti in immagini, con la logica sognante della danza. Fino a una festa di paese con banda, majorettes, una madonna bianca su trampoli, che si trasforma in sarabanda scomposta, con qualcuno che cade, qualcuno che va fuori tempo o si perde. Tutti ogni giorno moriamo un po' di più. Anche il piccolo clown con il naso rosso e la donna seduta a meditare. Straccioni sorpresi dall'angoscia. È uno spettacolo crepuscolare, questo, fatto di rotture. Una meditazione per suoni e immagini in cui sul desiderio di felicità, di gioco, si innesta la lama della sciagura possibile. Ma anche l'attesa di una riconciliazione con la vita. Massimo Marino

In apertura Petr Semak e Igor Ivanov nei *Demoni* di Dostoevskij, regia di Dodin.

regia di Martone



Dieci comandamenti per una civiltà a pezzi

di Paolo Ruffini

Il saluto della città sulle note di un vero e proprio trionfo e, un po' tutti partigiani della prima e dell'ultima ora, abbiamo applaudito il Viviani di Mario Martone, convinti dell'operazione e del significato che questa assume alla luce dei fatti (e delle beghe politiche) noti, ma soprattutto dell'innegabile straordinaria strategia culturale - necessaria - di cui il regista si è fatto paladino. Ma nell'affollato tripudio di consensi che in un sol fiato rendono omaggio

all'artefice di tanta e frizzante attività d'operatore e direttore del teatro cittadino, e al regista di questo coraggioso *I dieci comandamenti*, in un

I DIECI COMANDAMENTI, di Raffaele Viviani. Regia e scene di Mario Martone. Costumi di Ursula Patzak. Luci di Gino Potlri. Musiche di Raffaele Viviani elaborate da Danele Sepe. Con Salvatore Cantalupo, Ciro Capano, Fulvia Carotenuto, Luciana De Falco, Enza Di Blasio, Gianfelice Imparato, Marco Manchisi, Graziella Marina, Nello Mascia, Anna Redi, Danilo Rovani, Emi Salvador, Teresa Saponangelo, Mario Scarpetta, Enzo Troise, Luciana Zazzera, Rosario Zazzera e (musicisti) Enrico Del Gaudio, Armanda Desidery, Daniele Esposito, Massimo Ferrante, Guglielmo Grillo, Daniele Sepe, Lello Settembre. Prod. Teatro di Roma.

debutto a cinquant'anni dalla morte del suo autore sul finire di un Giubileo dogmatico e reazionario, noi preferiamo fermarci sul lavoro. Anche se ci riesce difficile considerarlo senza tenere conto dell'humus in cui è germogliato, della sua valenza sociale (un teatro a pezzi corrisponde ad una società a pezzi!), dell'accorato messaggio che intende comunicarci. Ora, se riuscissimo a non badare al senso che i due termini "messaggio" e "comunicazione" (e che a noi vanno decisamente stretti) hanno acquisito nell'involuto sistema dei media (anche dell'informazione teatrale), allora ci accorgeremo dell'intento alto e nobile di un teatro che nel popolare ritrova la forza di promuovere sentimenti e valori, scelte di campo e coerenza. Questa la sua forza e l'argomento più convincente, un'adesione così assoluta alla tradizione da divenire persino politica, in

risposta (o in domanda) all'inerzia di tanto teatro paroloso e inconcludente. E allora potremmo dire che tutto quel pubblico, che ha applaudito per lunghissimi minuti *I dieci comandamenti* di Martone, condivide la stessa idea del regista (così almeno l'abbiamo letta, o vogliamo leggerla) quando ci sottolinea che nulla è cambiato: abbiamo ancora a che fare con l'esclusione, la povertà, i delitti, l'arroganza, la prevaricazione, l'omertà, il finto impegno, la stupida mondanità, l'arrivismo dei lacchè, il presenzialismo. Quanto mai presente al suo tempo, quello nostro oggi, lo spettacolo vola alto pur rimanendo aderente al testo, impaginando filologicamente (rischiando la didascalia) una serie di colpi teatrali di grande mestiere in cui si alternano toni melodrammatici alla tragedia, esaspera-

zioni della farsa ai motivetti da café chantant, la sceneggiata, il musical con siparietti cantati accompagnati da una strepitosa band dal vivo (le musiche originali di Viviani sono arrangiate da Daniele Sepe), e il teatrino dei burattini, grazie alla rodattissima professionalità di un gruppo d'attori - ognuno impegnato in più ruoli - che conoscono a menadito la materia napoletana. Si susseguono dunque, cadenzati da una voce fuori campo che introduce i comandamenti (un ultraterreno Leo de Berardinis), i capitoli, una piccola pièce dopo l'altra incastonate dentro una scenografia che cambia situazione continuamente ruotando su se stessa. Bassifondi, anfratti, tuguri, ripide scale nei quartieri e strade, riformatori, il porto, un miracolo è sopravvivere, ma la vita è potente in questa Napoli occupata dagli americani. Sono personaggi-ombre che sul finale, accatastando kantorianamente sul proscenio bagagli, oggetti, suppellettili e vestiti, avanzano verso la platea come tanti fantasmi per scomparire poi. Lo spettacolo è perfetto, congegnato per funzionare come un meccanismo messo a punto nei dettagli che non lasciano al caso alcunché, bandite sbavature o imprecisioni, come una foto quando più reale della realtà riproduce un documento da storia del teatro, caloroso e pericoloso nel sentimentalismo: ma si sa la realtà supera sempre l'immaginazione. Per questo, forse, corre il rischio di concedere troppo al gusto del pubblico. ■

Parsifal tra moto e robot si perde nella sua storia

GRAAL, regia di Giorgio Barberio Corsetti. Adattamento da Chrétien de Troyes e Wolfram von Eschenbach di Edoardo Albinati e Giorgio Barberio Corsetti. Testi originali di Edoardo Albinati. Musiche di Gianfranco Tedeschi e Stefano Zorzanello, eseguite dal vivo dagli autori con Fabrizio Spera. Scene e costumi di Cristian

Taraborrelli. Macchine sceniche di Mariano Lucci. Video di Fabio Iaquone. Luci di Piergiorgio Foti. Con Ruggero Cara, Milena Costanzo, Veronica Cruciani, Giovanni Franzoni, Gianluca Frigerio, Lucia Mascino, Gino Paccagnella, Matteo Reza Azchirvani, Nicola Rignanese, Roberto Rustioni, Federica Santoro, Filippo Timi. Prod. Compagnia Giorgio Barberio Corsetti, Roma - Teatro di Roma.

È la gioventù il tema del *Graal* di Giorgio Barberio Corsetti. Lo sguardo che esce dalla notte calda dell'infanzia e scopre un mondo freddo e ostile. Il tempo delle avventure per mettersi alla prova, che porta al frantumarsi delle proprie rappresentazioni, fino a una smagata maturità. All'inizio Parsifal, l'energico Filippo Timi, è un ragazzone in mutandine e canottiera bianche. Percorrerà gli androni di un capannone industriale trasformati in spiaggia, castello, foreste, lande, laghi, luoghi misteriosi, su una colonna sonora jazzata. Diventerà cavaliere, vedrà il Graal e rimarrà muto, incapace di porre la domanda salvifica. La sua ricerca incrocerà quelle di altri cavalieri, in corsa per l'amore o per la gloria lungo i tracciati delle storie dell'adolescenza incantata della cultura occidentale. Corsetti spinge il pedale sul gioco, sulla meraviglia, scandendo le vicende con apparizioni di macchine e di robot ferrosi. Moto, apecar per i cattivi, ganci in movimento, carrelli, cavalli di ferro, giganti costruiti con tiranti d'acciaio. Danza dei corpi, abbandono alla favola. La scena più bella è quella dell'arrivo di Parsifal al castello del Graal, visibile solo attraverso il riflesso in uno specchio d'acqua. Il giovane rompe l'immagine del re pescatore sanguinante per proiettare sul liquido la propria figura e, muto Narciso, perdersi. La chiave dello spettacolo forse sta proprio nello svanire del narcisismo felice della giovinezza. Ma il lavoro corre diseguale, non sostanziando il gioco di forza poetica, arrancando, nel secondo atto soprattutto, in una drammaturgia macchinosa che non sa trovare la chiave

per raggruppare la sterminata materia. Gli attori stessi, nei momenti più verbosi, si appigliano a facili scorciatoie di mestiere. *Massimo Marino*

Dall'incesto all'Eden due donne per Valeria

DUE DONNE. EMMA B VEDOVA GIOCASTA, di Alberto Savinio. Regia di Egisto Marcucci. Scene e costumi di Maurizio Balò. **IL DIARIO DI EVA**, di Mark Twain. Adattamento di Vittorio Spiga. Regia di Tonino Conte. Scene di Emanuele Luzzati. Costumi di Guido Fiorato. Con Valeria Moriconi. Prod. Teatro Eliseo, Roma.

Da una parte il registro tragico, venuto dall'ombra cupa dell'incesto, dall'altra quello comico di un'ironia

In apertura Graziella Marina ne i dieci comandamenti di Viviani, regia di Martone (foto: Monica Biancardi); in basso una scena di *Graal*, regia di Barberio Corsetti (foto: Achille Lepora).



divertita e brillante. E in mezzo, a far da *trait d'union*, una poliedrica Valeria Moriconi, affascinante interprete di *Emma B vedova Giocasta* di Alberto Savinio e del *Diario di Eva* di Mark Twain. Due testi agli antipodi l'uno dall'altro, che l'attrice presenta in un'unica serata come per una sfida aperta, destinata ad affascinare il pubblico con la duttilità matura di un'artista capace di scandagliare con uguale sensibilità umana e ricchezza di sfumature le oscure latebre di un esclusivo amore di madre e l'incantamento gioioso di un essere rapito alla prima alba del mondo. Nell'atto unico di Savinio è un'eroina graniticamente appassita in una dedizione morbosa di madre, che nutre la sua angosciosa e mai rassegnata solitudine con la

cura maniacale degli abiti del

figlio, alla cui salvezza ha sacrificato ogni pudore, in attesa di un ritorno. Un'attesa di ansioso crescendo che finalmente si libera in

rivendicazioni di struggente orgoglio o di sotterranea vendicatività, ma anche di risvegliata femminilità di donna, pronta ad accogliere il proprio uomo nello splendore grottesco di un rinnovato fulgore.

A cui fa da contrappasso, nel secondo atto, l'aerea solarità di un'Eva appena nata che si muove in un Eden dipinto di mille colori dalla fantasiosa creatività di Emanuele Luzzati. Un'Eva adorabilmente superficiale, curiosa ed entusiasta, che va risvegliando il

Paradiso col tocco fatato di un rinnovato stupore e che Valeria Moriconi tratteggia con freschezza maliziosa sul filo di un'interpretazione di delicata, splendente giovinezza. Antonella Melilli

Dissolutezza e catarsi in morte di Semiramide

LA FIGLIA DELL'ARIA, da Pedro Calderón de la Barca. Traduzione di Enrica Cancelliere. Drammaturgia e regia di Roberto Guicciardini. Scene e costumi di Lorenzo Ghiglia. Con Anna Teresa Rossini, Luisa Guicciardini, Lombardo Fornara. Prod. MDA Prod. Danza - Teatro il Vascello, Roma.

Soprattutto una esemplare prova interpretativa questa inaspettata, e appunto perciò avvincente, trasposizione scenica del celebre poemetto con cui Calderón de la Barca intese celebrare il mito di Semiramide, figlia dell'aria e degli uccelli, creatura seducente e sanguinaria, proiezione diremmo oggi "subliminale" del conflitto fra spirito e carnalità. Come Fedra, Medea, Lady Macbeth, anche Semiramide è, evidentemente, una tremenda e fragilissima "regina del male", eroina (suo malgrado?) di un teatro tragico che lascia derivare l'indomito agire della donna "ambita e ferita" da un inamovibile, gerarchicamente luttuoso universo di uomini soli. La parola letteraria diventa così, per merito di Anna Teresa Rossini (ferale, annichilita, epicamente lirica Semiramide) e Luisa Guicciardini (presenza coreografica di polimorfiche evocazioni/evoluzioni allegoriche) adamantina azione teatrale, fluidità del gesto e della parola (anche grazie alla limpida traduzione della Cancelliere), innestati in uno spazio scenico che passa agevolmente dalla pura astrazione al micidiale incombere di una sorte funesta e purificante, laddove Semiramide, nelle temperie di un incubo ancestrale, finirà saettata e sacrificata (splendida intuizione registica) alla stregua del *Riccardo III* shake-

speariano. E Lombardo Fornara, in abito talare (a memoria di un sotterraneo spirito di intolleranza, travestito da invito alla mortificazione del corpo) darà all'epilogo uno sbalzo di sapiente straniamento, di angoscia millenaria, esorcizzata da ipocriti suffragi alla divina clemenza. Angelo Pizzuto

Cristo è il grande assente nel Vangelo secondo Raboni

RAPPRESENTAZIONE DELLA CROCE, di Giovanni Raboni. Regia di Pietro Carriglio. Scene e costumi di Bruno Caruso. Luci di Franco Caruso. Musiche di Matteo D'Amico. Con Giulio Brogi, Franco Graziosi, Ilaria Occhini, Pamela Villorosi, Marzio Margine, Carlo Valli, Virgilio Zernitz, Remo Gironi, Valentina Bardi, Irene Scaturro, Antonio Silvia, Antonio Raffaele Addamo, Marco Amato, Manfredi Scaffidi Abbate. Prod. Teatro Biondo, Stabile Palermo, in collaborazione con E.A.R. Teatro di Messina.

Perché ci cattura e ci emoziona questa *rappresentazione della Croce* che segna il debutto di Giovanni Raboni in veste di drammaturgo? Giunge facile la risposta. Possiamo dire, sta nell'umiltà con cui l'autore si pone davanti ai fatti. Raboni nel metterci davanti, da uomo di oggi, alla più dolorosa delle avventure conosciuta da una creatura si pone sul gradino più scomodo. Ascoltando, e meditando nel silenzio della sua anima, le parole dei Vangeli, sta, meglio si confonde e si nasconde sotto il mantello di coloro che sono stati i diretti testimoni della Passione: il Cristo, la vittima sacrificale infatti non appare mai. È evocato nei discorsi, nei dialoghi, nei volti di coloro che lo hanno conosciuto, amato, perseguitato. Raboni dalle pagine evangeliche ha attinto lo stupore, l'incredulità, l'incomprensione, lo sgomento, il raccapriccio anche e al tempo stesso le folgoranti certezze del "pubblico" che ha partecipato alla Divina Avventura. A scaturire così in questa *Rappresentazione della Croce* è una lirica e bellissima prova d'amore e di fede, nella quale, da laico (ma laico impregnato di umori



cristiani), il lombardo Raboni ha saputo trasportare la sofferta riflessione esistenziale dell'uomo del nostro tempo. Testo così prezioso e nobile sicuramente, sia permesso di dirlo, nelle mani di un regista tanto sensibile ai valori della parola e ai suoi contenuti quale fu Orazio Costa avrebbe trovato una messinscena di rara limpidezza e profondità drammatica. Il compito è toccato invece a Pietro Carriglio che ha allestito per il Teatro Biondo di Palermo. Pur avvalendosi di un cast di prim'ordine — tra gli interpreti, Remo Girone, Ilaria Occhini, Giulio Brogi, Franco Graziosi — la sua regia è sembrata preoccuparsi più dell'esteriorità figurativa che dell'interiorità dei personaggi. Con gli attori di conseguenza sovente immersi in una ingessata mobilità pronta a frenare ogni slancio vitale. A Bruno Caruso, il compito della impaginazione visiva. Indubabilmente suggestiva, anche se nei costumi e nella scenografia lignea a più profondità, è parso più che altro guardare, e fermarsi, a pose pittoriche di marca classica. L'esempio più vistoso poi, in quella grande croce giottesca che preparata durante l'azione si erge alta verso il finale. Per evidenziare la tensione drammatica in alcuni momenti si è fatto ricorso a pagine verdiane di alta accensione. Cosa in verità del tutto gratuita. Il pathos già tutto risiedendo nei mediatissimi versi di Raboni. *Domenico Rigotti*

Un quartetto di mattatori all'attacco della terza età

BELLA FIGLIA DELL'AMORE, di Ronald Harwood. Traduzione e adattamento di Antonia Brancati. Regia di Patrick Rossi Gastaldi. Scene di Bruno Buonincontri. Costumi di Elena Mannini. Con Anna Proclemer, Laurotta Masiero, Mino Bellei, Mario Maranzana. Prod. Plexus T, Roma.

Più che per l'originalità del tema trattato, il testo di Ronald Harwood

si segnala come un ottimo "pretesto" per quattro grandi attori. Infatti, *Bella figlia dell'amore*, pur rivelando la mano di un autore sicuro, conoscitore profondo delle meccaniche teatrali, ha troppo intenso il sapore del *dejà vu*. La vicenda, infatti, si svolge in una casa di riposo per musicisti, nella quale si ritrovano riunite quattro vecchie glorie del teatro musicale, note al grande pubblico per i loro quartetti, soprattutto quello verdiano che dà il titolo alla pièce. Ecco, allora, il ritratto della cantante decaduta che ha ancora tutte le pretese della grande diva (Giulia); la vecchia svampita, cui, però, non si sono sopite "certe" curiosità (Cecilia); il vecchietto intento a parlare sempre di sesso, ma che, in realtà, ha avuto per trentacinque anni la stessa donna (Gianbattista) e l'anziano cantante pieno di decoro ma vitalissimo, capace di trascinare i vecchi colleghi in una nuova avventura (Rodolfo). Ciò non toglie, comunque, che il testo presenti più d'una situazione interessante e sia in grado di catturare

l'attenzione del pubblico e di muoverlo, più d'una volta, al riso sincero. Nei ruoli dei quattro vecchi cantanti c'erano Anna Proclemer (Giulia), diva altera e piena di classe; Laurotta Masiero, trascinate nel ruolo della smemorata Cecilia; Mario Maranzana, l'arzilla Gianbattista e Mino Bellei, Rodolfo, hanno risolto con grinta il loro compito. Difficile fare una graduatoria degli interpreti in scena: ognuno di loro ha brillato in certi momenti, lasciando generosamente spazio ai colleghi, quando toccava a loro; ognuno di loro ha saputo rendere egregiamente la psicologia del proprio personaggio evitando, in tal modo, che si scadesse nella macchietta. È grazie soprattutto a loro, dunque, se lo spettacolo è riuscito serrato, godibile, senza cadute di ritmi; se a momenti frizzanti e smaccatamente comici, ne sono seguiti altri di più intensa riflessione e commozione. Da segnalare la bella scena di Bruno Buonincontri: lo stesso spazio visto da due prospettive diverse. *Daniilo Ruocco*

Apog. 66 Remo Girone in *Rappresentazione della croce di Raboni*, regia di Carriglio; in basso, da sin., Mario Maranzana, Laurotta Masiero, Mino Bellei e Anna Proclemer in *Bella figlia dell'amore* di Harwood, regia di Rossi Gastaldi (foto: Elena Bono).



l'anno di Schmitt



Un commediografo-filosofo e la ricetta del successo

Hotel dei due mondi, del francese Eric-Emmanuel Schmitt, è una bizzarra, ingegnosa commedia da Boulevard con implicazioni mistico-filosofiche, ambientata in un albergo-clinica (o in un manicomio?) dove pazienti in coma transitano in attesa di essere dirottati, da un implacabile ascensore, di qua o di là: per tornare sulla terra o varcare la soglia dell'aldilà. Sorvegliati da un'algida, inesorabile dottoressa-guardiana (la Savignano, al suo debutto nella prosa, che disegna con

HOTEL DEI DUE MONDI, di Eric-Emmanuel Schmitt. Regia di Andrée Ruth Shammah. Scene di Gianmaurizio Fercioni. Musiche di Michele Tadini. Con Sara Bertelà, Ugo Gregoretti, Milvia Marigliano, Marco Messeri, Luciana Savignano, Corrado Tedeschi. Prod. Teatro Franco Parenti, Milano

graffiante eleganza la sua sacerdotessa dell'Ade), e accuditi da un paio di servette di scena cui mancano soltanto le ali per essere angeli. Schmitt senza esitazione

mescola fisica e metafisica nello spazio surreale del suo *hotel de passe*, attento a catturare l'attenzione di un pubblico *new age*. La commedia ha avuto successo in Francia e l'avrà, presumo, in Italia, dove il quarantenne drammaturgo (ch'è professore di filosofia, e si sente) ha già conquistato le platee con *Il visitatore*, interpreti Turi Ferro nel ruolo di Freud e Kim Rossi-Stuart, e con *Variazioni enigmatiche*, in tournée con Mauri e Sturzo. Per parte mia oso replicare che Schmitt autore abile sicuramente è, geniale no. Soltanto la memoria corta del teatro sta facendo di lui un "caso"; in realtà il suo *Hotel dei due mondi* è - proprio come la bella scenografia in grigio di Fercioni, tutta vetrate e corridoi - pieno di spifferi della drammaturgia di tutto il

'900. Citazioni e rimandi si sprecano; diciamo (elenco incompleto) il nostro Teatro del Grottesco con in testa il Chiarelli della *Maschera e il volto*, naturalmente *Piccola città* di Thornton Wilder, *Un caso clinico* di Buzzati e in area francese Salacrou, Anouilh, molto Anouilh, Achard e perfino un po' di Sartre, quello di *Huis clos*. «A teatro - ha detto Schmitt - vado a vedere tutto, anche quello che non mi piace, ma che so che piace al pubblico»: ammissione che la dice lunga sul suo gusto per la contaminazione teatrale, al fine di veicolare poi il pensiero (debole) di una Scolastica tipo «cosa c'è dopo? - Dio ci vede o è anche lui in coma profondo?». Per fortuna la Shammah ha evitato di mettere allo scoperto tutte queste malizie. Aerea, misurata, attenta alla "piccola musica" dei sentimenti e all'ironia del testo, là dove ci sono, la Shammah ci ha dato forse una delle sue regie più riuscite di questi anni. Con l'aiuto di un cast di livello. Prima di applaudirla come attrice di prosa aspettiamo la Savignano ad altre prove, ma già ora ha "scolpito" la sua dottoressa-guardiana con ferma eleganza. Deliziosa la caratterizzazione del Presidente, che nel trapasso pensa solo al listino di Borsa, regalataci da Gregoretti. Insieme sanguigno e patetico il falso mago Rajapur di Marco Messeri, che "sa morir bene" offrendo il suo cuore alla dolce, romantica Laura di Sara Bertelà. La quale, ahinoi, morirebbe senza un tempestivo trapianto, invece di realizzare il suo sogno d'amore con Julien (Corrado Tedeschi, di simpatica comunicativa quando non forza sulle note del realismo). E godibilissima la Maria candida e plebea di Milvia Marigliano, donna delle pulizie che grida, prima del silenzio, che la vita è vita. *Ugo Ronfani*

VARIAZIONI ENIGMATICHE, di Eric-Emmanuel Schmitt. Regia, traduzione e adattamento di Glauco Mauri. Scene e costumi di Alessandro Camera. Luci di Gianni Grasso. Musiche di Ferdinando Nicci. Con Glauco Mauri e Roberto Sturno. Prod. Compagnia Glauco Mauri, Roma.

È una sorta di thriller psicologico per due soli personaggi maschili che conferma il felice momento dell'autore di *Il visitatore*, *Il libertino*, *Hotel dei due mondi*, capace di cogliere le nevrosi del nostro tempo combinandole con l'eco della tragedia classica senza trascurare suggestioni strindberghiane. A questo suo ultimo dramma il franco-irlandese Eric-Emmanuel Schmitt ha dato lo stesso titolo delle quattordici *Variazioni enigmatiche* musicate dall'inglese Edward Elgar sulla base di una melodia molto nota quanto di ardua, o addirittura impossibile, individuazione anche da parte dell'ascoltatore più provveduto. Dal serrato dialogo fra uno scrittore misogino, rifugiato nella solitudine di un'isoletta al largo della Norvegia, e un sedicente giornalista di provincia che ha ottenuto il raro privilegio di poterlo intervistare, traspare il sottile piacere della speculazione filosofica di un romanziere-commediografo arrivato al teatro appunto dall'insegnamento della filosofia, ma attento a concedere spazio allo scavo psicologico senza rinunciare ai più intriganti colpi di scena. Dopo che in Francia, Germania, Inghilterra, Stati Uniti le *Variazioni* scandite sulle note di Edward Elgar hanno avuto per protagonisti interpreti d'eccezione come Alain Delon, Klaus-Maria Brandauer, Donald Sutherland, adesso è la collaudata coppia Glauco Mauri-Roberto Sturno a festeggiare i vent'anni di reciproca fedeltà artistica impersonando lo scorbuto romanziere aureolato del Nobel e lo sconosciuto visitatore proveniente dalla cittadina natia della sola donna rimasta nel cuore dell'orso solitario. Nel quadruplice impegno di traduttore-riduttore-regista-protagonista Mauri scava a fondo nella psicologia contorta dei due interlocutori, attento a situare il tutto in una nordica atmosfera vagamente apparentabile alla

ibseniana *Donna del mare*. Non a caso il vasto e triangolare studio-libreria che lo scenografo e costumista Alessandro Camera ha attribuito all'ipocondriaco e altezzoso Premio Nobel si affaccia con una larga vetrata di fondo sul vicino mare da cui giungono di continuo i richiami dei gabbiani, unici compagni tollerati, a debita distanza, dal risentito padrone di casa. Con la sua magistrale capacità di conferire respiro di aulica classicità ai prediletti eroi tormentati, Glauco Mauri scolpisce uno scostante Abel che, dietro lo schermo dell'intrattabilità superoministica, nasconde un'inguaribile ferita dell'anima. Non gli è da meno Roberto Sturno nell'altrettanto penetrante disegno del sedicente giornalista approdato nell'isola per rinfacciare allo scrittore famoso la pubblicazione delle lettere scambiate per quindici anni con l'unica vera donna della sua vita. Ad aggiungere sale a una piaga mai rimarginata sarà una rivelazione sconvolgente che in un primo tempo induce lo scrittore a mettere alla porta l'ospite indiscreto, ma poi lo persuaderà ad accettare la complicità dell'imprevedibile visitatore onde perpetuare la delicata finzione su cui entrambi hanno potuto conservare le reciproche illusioni. *Gastone Geron*

Romeo e Giulietta in articolo mortis

ROMEO E GIULIETTA-ET ULTRA, di Fanny & Alexander da William Shakespeare. Con la Compagnia Fanny & Alexander. Prod. Compagnia Fanny & Alexander, Ravenna - Biennale di Venezia.

Dopo aver visto quasi tutti i loro spettacoli, e trovandomi ora a scrivere di questo loro ultimo *Romeo e Giulietta - et ultra*, mi sento come quei genitori mortificati che, a colloquio con gli insegnanti dei figli, si sentono puntualmente dire «è intelligente, si impegna, qualche piccolo miglioramento c'è stato, ma siamo ancora lontani dalla sufficienza». A proposito dei

“piccoli miglioramenti”, partirei da due considerazioni. La prima è che Fanny & Alexander, per la prima volta, hanno avuto il coraggio di cimentarsi con un testo non loro e, sfidando qualsiasi mezza misura, ci hanno provato addirittura con Shakespeare di *Romeo e Giulietta*, su cui hanno innestato frammenti di altre sue pièce. La seconda è che, sempre per la prima volta, sono usciti dal guscio scenografico claustrofobico delle loro cripte e teatrini anatomici per esplorare le ampiezze di un vero palcoscenico e porsi frontalmente rispetto al pubblico. Il resto è assai deludente. È un accumulo di intenzioni colte (la saggistica di René Girard, la rielaborazione elettronica dell'*Enea e Didone* di Purcell, Artaud, Kantor), di memorie attoriali male assimilate (Carmelo Bene è inimitabile: perché c'è sempre qualcuno che tenta di sciommiottarlo?), di complesse costruzioni scenografiche, che però si riescono solo a intravedere perché tutto lo spettacolo si svolge dietro un fitto velario nero e nel buio, rotto solo da luci saettanti di torce. Del testo di Shakespeare, ridotto a frammenti iper-essenziali, viene messa a fuoco la “morte bella” dei due amanti di Verona, ma, per chi non conosce bene la storia, è arduo trovare un senso a quel che avviene in scena. Infatti, così poste, le cupe angosce dei personaggi (o degli attori che li interpretano?), malamente microfonate, sembrano ancora una volta il riflesso di un irrisolto problema di comunicazione con il pubblico che, annoiato o allibito, cerca invano di capire. *Claudia Cannella*

In apertura Ugo Gregorini in *Hotel dei due mondi* di Schmitt, regia della Shammah (foto: Joe Oppedisano); in basso una scena di *Romeo e Giulietta - et ultra* di Fanny & Alexander (foto: Enrico Fedrigoli).



regie di Bernardi e Syxty

Cechov nel giardino della memoria



IL GIARDINO DEI CILIEGI, di Anton Cechov. Traduzione di Fausto Malcovati. Regia di Marco Bernardi. Scene di Gisbert Jaekel. Costumi di Roberto Banci. Luci di Andrea Travaglia. Musiche di Dante Borsetto. Con Patrizia Milani, Carlo Simoni, Gianfranco Mauri, Marisa Della Pasqua, Elena Arvigo, Armando De Cecon, Marco Fubini, Libero Sansavini, Sonia Barbadoro, Massimo Cattaruzza, Gaia Zoppl, Luigi Distinto, Maurizio Ranieri. Prod. Teatro Stabile di Bolzano.

Per i cinquant'anni dello Stabile di Bolzano Marco Bernardi, che lo dirige dal 1980, ha scelto *Il giardino dei ciliegi* (1904), "canto del cigno" di Cechov, intreccio di nostalgie e speranze, meditazione malinconica sulla sofferenza del cambiamento in una Russia divisa fra gli zar e la rivoluzione. Nel '74, congedando il suo secondo allestimento di *Vysnevyj sad*, Strehler disse di "tre scatole" dell'opera: quella del "vero" (una famiglia in declino), quella "storico-sociologica" (la Russia inquieta del primo '900, fra il mercante Lopachin, il nuovo ricco che acquista la proprietà ipotecata, e lo studente Trofimov, confuso alfiere dei tempi nuovi); e la scatola "universale simbolica", quella della nostalgia nel cambiamento appunto. Mi sembra che Bernardi, senza trascurare questa scala di significati, abbia messo mano soprattutto alla terza scatola: così avvicinandosi alla lettura che ne fece Visconti nel '65. Là dove, però, Visconti ambientava quel teatro della

memoria nella ricchezza proustiana di oggetti e arredi, Bernardi – in questo più vicino a Strehler – opta per un'austera povertà scenografica, dominata da quel bianco che è certamente la sfocata dominante delle spettrografie umane di Cechov. Una piattaforma lattiginosa per l'azione, pochi mobili, le valigie degli addii, e ai due lati della scena banchi dove gli attori attendono le loro entrate, come se ripetessero all'infinito una "recita" che è nella mente dei personaggi e del pubblico. In questa cornice registica Patrizia Milani e Carlo Simoni disegnano con sicura professionalità i loro personaggi: una Ranevskaja mutevole come il cielo in primavera, divisa fra la ricerca del tempo perduto e desideri di fuga; un Gaev fragile e decadente che prende la vita come una partita a biliardo. E Mauri, con stanislavskijana applicazione, trascina la sua vecchiaia fino a diventare un fantasma dimenticato. Queste scelte "in levare" - che vengono dalla regia nordica cui Bernardi guarda volentieri - immergono l'allestimento nel clima di un'astrazione lirica dove le persone, coi loro destini, contano più della cornice storico-ideologica su cui altri avevano preferito insistere. Noi tutti sappiamo, un secolo dopo, che ai primi del 900 la classe dei proprietari terrieri russi andava in rovina, che i mugik (come Lopachin, di cui il De Cecon esprime impazienze e turbamenti) avanzavano e che gli intellettuali (come lo studente Trofimov, che

il Fubini rende sottraendogli l'enfasi del messaggio) sognano la rivoluzione. Ma a Bernardi interessano soprattutto gli amori "innocenti e irreversibili", le passioni e le debolezze sofferte con dignità, le piccole follie e i sogni di ognuno. Senza dimenticare la questione del tragicomico da "vaudeville" su cui insisteva Cechov scandalizzando Stanislavskij; e così Libero Sansavini caricatura la figura del proprietario indebitato Piscik, Sonia Barbadoro è la governante Charlotta dedita a giochi di prestigio, l'orchestrina ebrea dal vivo anima il *grand-rond* del terzo atto con l'allegria di un naufragio. *Ugo Ronfani*

IL GIARDINO DEI CILIEGI, di Anton Cechov. Regia di Antonio Syxty. Scene e costumi di Andrea Taddei. Luci di Marco Quondamatteo. Con Raffaella Boscolo, Silvia Sencini, Alessandra Paloschi, Gaetano Callegaro, Armando Carrara, Alessandro Pala, Riccardo Magherini, Argia Laurini, Alvisio Camozzi. Prod. Teatro Litta, Milano - La Piccionata-Carrara, Vicenza - Teatro Cantoni, Legnano.

Ridateci il bianco giardino dei ciliegi in fiori, ridateci la bianca camera dei bambini, l'armadio centenario e sì, anche qualche vecchio giocattolo infantile, ridateci i candidi abiti di fine Ottocento con trine e merletti che fanno sognare le adolescenti in jeans, ridateci il samovar, la fisarmonica, la chitarra, insomma ridateci qualcosa di straziante ovvero di russo, quell'atmosfera un po' autunnale da smobilitazione di classe sociale. Con questo sincero slancio passatista abbiamo lasciato il teatro dopo avere assistito al *Giardino dei ciliegi* messo in scena da Antonio Syxty. Eh sì, perché se fare Cechov in chiave moderna significa scrivere a cubitali caratteri cirillici *Vysnevyj sad* (*Giardino dei ciliegi*) sopra dei grandi pannelli rettangolari dall'aria freddamente congressuale che pendono dalla soffitta e fare aggirare i personaggi come fantasmi in abiti anni '70 fra strane sedie cubiche su cui di tanto in tanto si siedono in posizione di pensosa attesa, allora meglio languori e patetismi. E poi, anche prendendo per buona l'idea del regista di non volere leggere il testo con la lente del "teatro borghese" ma di farne semplicemente il luogo dell'anima, ci si chiede in virtù di quale partito preso metafisico l'anima di Ljuba o di Gaev debba abitare in posti tanto scomodi e astratti, perché mai essa prediliga rivolgersi sempre e pervicacemente a noi spettatori, in quanto infinito, o a una luce misteriosa lontana piuttosto che alle altre anime interlocutrici. Insomma a voler fare l'anima senza corpo, si è finito per ottenere corpi senz'anima. Persino le parole di Cechov così mestamente pronuncia-

te con lo sguardo teso all'"oltre" risuonano piatte e talvolta anche banali. Il *Giardino* - è risaputo - è il testo dello scrittore russo più rarefatto e statico (dopo, ha scritto Guerrieri, c'è solo Beckett), nei tre atti che conducono prevedibilmente alla vendita della proprietà accade poco, pochissimo, ma quel poco, come l'apparizione del viandante, è importante proprio per il mutare di ritmo che introduce. Ora, rarefare il già rarefatto, come fa il regista, porta alla dissoluzione, al vuoto e così le tre ore dello spettacolo si dipanano all'insegna della totale monotonia espressiva e paiono davvero interminabili. In questa deliberata rinuncia al gioco teatrale e interpretativo, diventa davvero difficile giudicare il lavoro degli attori che, ligi all'impostazione registica, si sforzano di esprimere il viaggio interiore delle anime toccate loro in sorte adottando toni fra lo ieratico e il dimesso. Infine, da segnalare l'assenza del servo Firs, eliminato insieme ad altri personaggi. Le sue battute, compresa quella celebre finale, le eredita un'imbiancata Dunjasa, nel testo di Cechov giovane e avvenente servetta.

Roberta Arcelloni



In apertura Patrizia Milani e Armand De Cecon in *Il giardino dei ciliegi* di Cechov, regia di Bernardi (foto: Tommaso Lepora); in basso, Raffaella Boscolo nel *Giardino dei ciliegi* di Cechov, regia di Syxty (foto: Rita Antonietti).

Lo "sbaglio" di Frizzi tra tv e telefoni bianchi

LO SBAGLIO DI ESSERE VIVO, di Aldo De Benedetti. Adattamento di Tullio Kezich. Regia di Ennio Coltorti. Scene di Alessandro Chiti. Costumi di Annalisa Di Piero. Con Fabrizio Frizzi, Mascia Musy, Ennio Coltorti, Francesca Degl'Innocenti, Giovanna Conforto. Prod. Plexus T, Roma.

Chi sarà il prossimo? Amadeus o forse Paolo Conti. Dal grande schermo a uno a uno "scivolano" alla ribalta i "reucci" della televisione. Adesso è il turno di Fabrizio Frizzi, personaggio simpatico e campione della risata. E, chissà, forse proprio per questo ha scelto (o gli hanno fatto scegliere) per il suo debutto questa allegra (ma soltanto?) commediola di Aldo De Benedetti. Che si sa, fra le due guerre, al tempo dei cosiddetti "telefoni bianchi" del teatro umoristico di casa nostra fu il piccolo principe. Anche se è vero, oggi che i tempi sono mutati e che le ideologie sono in crisi, vien dato di vederlo in ottica nuova. Vedere in altre parole in lui il commediografo che riuscì a fondere i meccanismi del teatro del sorriso e della risata con un senso più malinconico dell'esistenza e, soprattutto, della fragilità dei rapporti di coppia. La conferma viene proprio da questo *Lo sbaglio di essere vivo* commedia che segnava il ritorno dell'autore romano alla ribalta dopo un lungo silenzio impostogli dalle leggi razziali. E commedia poi, nella quale non risultava del tutto occasionale il riferimento a Pirandello di *Il fu Mattia Pascal*. Che è infatti mai successo a questo secondo Adriano che vediamo all'inizio della commedia portare dei fiori freschi sulla propria tomba? Semplice (badate De Benedetti lavora sul grottesco), una banale indigestione lo ha portato a fatali conseguenze da essere ritenuto morto. E subito si è fatta così complicata la sua situazione che meglio è per lui farsi ritenere davvero morto. Scompare dunque, o anzi riappare nei panni di un fratello mai esistito. E

tutto potrebbe filar liscio per lui e la moglie se nel nuovo *ménage* ricostruito non si affacciasse colui che per anni della stessa consorte è stato l'amico intimo, o forse qualcosa di più. Morale (amara): più giusto per lui scomparire definitivamente e lasciare il campo libero ad altri. Tullio Kezich che ha ripreso in mano i tre atti pur non ammodernandoli, come ha corretto il prologo così ha ammorbido il finale, dandogli un risvolto più boulevardiero. È pur vero che nell'originale tutto è piuttosto funereo ma scegliendo diversa conclusione snatura non poco la sostanza amara della pièce. È tenue seppur intrigante la vicenda, ma è nei dialoghi che De Benedetti rivela tutta la sua maestria. Una leggerezza che richiede rara sapienza attoriale. Non sembra, per ora, possederla Fabrizio Frizzi che il personaggio espone (simpatia a parte) alquanto grezzamente. Nemmeno però lo aiuta la regia senza troppa fantasia di Ennio Coltorti, pure far gli interpreti. È, senza troppo smalto anche lui, il terzo incomodo. L'amico, cioè della moglie, questa consegnataci da una Mascia Musy corretta, ma anche lei poco incisiva. *Domenico Rigotti*

Le ottanta primavere della Signorina Snob

UNA SERATA CON FRANCA VALERI, testi, regia e interpretazione di Franca Valeri. Musiche di Fiorenzo Carpi. Prod. Società per Attori, Roma.

Se, come diceva il grande Jarry, «l'ironia si declina al femminile», Franca Valeri è la conferma di questa affascinante affermazione. Una conferma che dura da oltre mezzo secolo. Indenne, la "milanese" Valeri ha attraversato svariati decenni di storia italiana e a ottant'anni da poco fioriti (non un traguardo per l'ex Signorina Snob, semmai un trampolino per affermare che è ancora presente con tutta la sua lucidità) ha ancora la voglia e l'entusiasmo di dire la sua. Di far sentire la sua voce non inutile in un mondo che sembra

aver messo al bando l'intelligenza. Così eccola nella sua Milano, al Teatro Filodrammatici, protagonista, Franca l'insossidabile, di uno di quei recital per i quali, e non per vezzo, neppure ha sentito il bisogno di dare un titolo. Una di quelle serate in cui sfodera tutto quel suo personalissimo *humour* che nasce dall'osservazione attenta e libera del mondo e dei suoi abitanti. Dentro la sua ragnatela, una società che è soprattutto composta di presenze femminili. Le signore borghesi e impellicciate e le casalinghe frustrate e linguacciate da lei osservate con occhio caustico, caustico ma nemmeno del tutto impietoso. Entro una scena la più semplice possibile, sull'onda di raffinate rimembranze musicali del compianto Fiorenzo Carpi, Franca interpreta il ruolo di una primadonna appassita che, appena congedata da una clinica dove, appare certo, ha fatto ammattire medici e infermieri, si mette a snocciolare ricordi, a fare confidenze, a prendersela con un editore che sollecita le sue "memorie". La battuta sempre tagliente, e molta autoironia, è un continuo distillare succhi di critica di costume. Poi, nella seconda parte, torna ai personaggi che l'hanno resa famosa alla radio, in tivù e sulla ribalta. Ritorna per un attimo la Signorina Snob, poi insiste con l'indolenza e la scialterria della romana Sora Cecioni. E nella galleria sfilano le sue madri terribili e le sue mogli ipocriti. Zazzeretta che le cade sulla fronte, salottiero birignao (ma frenato), mimica chic, la "mitica" Valeri ancora una volta non ha faticato a conquistare il pubblico. *Domenico Rigotti*

Iacchetti show-man in crisi agli albori della trash-tv

RISATE AL 23° PIANO, di Neil Simon. Traduzione di Sergio Jacquier. Regia di Marco Parodi. Scene e costumi di Luigi Perego. Con Enzo Iacchetti, Giulio Baraldi, Dimitri Pasquali, Giorgio Centamore, Giovanni Palladino, Claudia Penoni, Marco Venienti, Paolo Pierobon, Rossana

Stein alla Scala

Matrimonio ortodosso per Cechov e Corghi

Nel dramma cechoviano si racconta il matrimonio ortodosso tra Sabinin (in precedenza promesso sposo dell'attrice Tat'jana Repina, morta suicida) e Olenina. Un rito continuamente disturbato: in chiesa il brusio dei fedeli che assistono al matrimonio; sulla piazza le grida della folla di studenti che inveisce contro Sabinin; tra le colonne della basilica i misteriosi lamenti di una donna vestita di nero. Dopo un'ora durante la quale non succede proprio nulla ecco il colpo di scena: la chiesa è vuota, da una colonna esce la donna vestita di nero che dichiara di essersi avvelenata per odio nei confronti di Sabinin. E così, sull'agonia di lei cala lentamente il sipario. Non sappiamo null'altro delle vicende di questi personaggi usciti dalla penna di Cechov, ai quali Corghi ha voluto dare nobiltà di eroi lirici. Non è stato facile per il musicista organizzare un libretto che tenesse conto dei diversi piani sui quali si svolge la vicenda: il rito ortodosso, i canti del coro della cattedrale, le chiacchiere della folla. Ma laddove il teatro non permette di sovrapporre le parole e i discorsi, interviene la musica che, in un continuo intreccio di situazioni acustiche, riesce a rendere perfettamente l'atmosfera opprimente nella quale si svolge il matrimonio. E una schiera di personaggi ha affollato il palcoscenico scaligero, trasformato per l'occasione, grazie alla bellissima scenografia di Ferdinand Wögerbauer, in una basilica ortodossa: quattordici cantanti (bella per drammaticità e intensità la prova di Chiara Taigi quale Donna vestita di nero), tre attori (tra i quali Gianni Mantesi schizza un pope da antologia), sessanta coristi (sempre impeccabili le masse scaligere) e centoventi figuranti, tutti governati da Stein, il quale, però, sembra non andare oltre la semplice messa in scena, trovando un lampo di genio solo nel preludio quando, guidato dalle suggestioni della musica di Corghi, fa piombare la sala nel buio totale, quasi tenebre dell'origine, che si animano (e illuminano) man mano che i suoni invadono la platea. *Pierachille Dolfini*

TAT'JANA, libretto e musica di Azio Corghi da *Tat'jana Repina* di Anton Cechov. Direttore Will Humburg. Regia di Peter Stein. Scene di Ferdinand Wögerbauer. Costumi di Anna Maria Heinrich. Con Mikhail Rissov, Larissa Schmidt, Robert Gierlach, Dionisia Di Vico, Alessandro Svab, Nicola Pamio, Simon Bailey, Mauro Buffoli, Giancarlo Boldorini, Chiara Taigi, Graham Pushee, Antonella Trevisan, Mimi Park, Gianni Mantesi, Riccardo Ceroni, Miro Landoni, Matteo Zanotti, The swingle singers e l'Orchestra e coro del Teatro alla Scala. Prod. Teatro alla Scala, Milano.

Moderno, Roma - Iac Produzioni, Milano.

Fin dal 1953 - si era agli albori della televisione - per arrivare a oggi, sempre gli sponsor a dettar legge nei palinsesti. Era da allora che si spianava la strada alla tv-spazzatura dei giorni nostri. Per cui niente da stupirsi se uno show di qualità veniva stigmatizzato, e poi eroso nei minuti e nei contenuti. Esperienza di prima mano quella di Neil Simon, che scrisse *Risate al 23° piano* nel '93 dopo anni di lavoro nelle redazioni degli show televisivi. Ma c'è di più, perché a portare in scena la commedia, per la prima volta in Italia, è Enzo Iacchetti, anche lui uno che con il famigerato media ha un rapporto quotidiano. La commedia, tradotta da Sergio Jacquier, risolve in grande stile le storpiature della lingua volute dall'autore e i calembour. Però è da ascoltare con attenzione, e la concentrazione paga perché il testo è divertentissimo. La vicenda si svolge tutta nella redazione del *Max Prince Show*, pro-

gramma comico dal nome del suo conduttore (Iacchetti). Attorno a lui un'équipe di sette autori e una stralunata segretaria. A tenere le fila della storia è Lucas (Giulio Baraldi), l'ultimo arrivato, il giovane impacciato di cui nessuno tiene a mente il nome, quando dai dialoghi si stacca e diviene narratore. È una lotta per la sopravvivenza disperata quella che Max oppone alla direzione, che lo mina nell'equilibrio psicofisico, e giù tranquillanti mentre i tic nervosi lo scuotono come una marionetta. Non ce la farà, ma non si può avere tutto. Anche la stella del senatore McCarthy, invisibile a Max e ai suoi, specie dopo aver accusato di essere comunista il generale Marshall, (quello del Piano) smetterà di brillare. A colpi di gag, le battute rimbalzano da un personaggio all'altro svelandone caratteri e privato: e c'è Milt (Dimitri Pasquali) in crisi matrimoniale, l'ambizioso Brian (Giorgio Centamore) che riuscirà a sbarcare a Hollywood, Ira (Giovanni Palladino) talentoso e ipocondriaco,

Carol (Claudia Penoni), l'unica donna tra gli autori, il riflessivo Kenny (Marco Venienti), Val (Paolo Pierobon) l'immigrato russo, Helen (Rossana Carretto) la segretaria con l'aspirazione di diventare autore. «Vi sgrido perché parlo bene di voi», dice Max/Iacchetti, ed effettivamente non si può fare altro perché sono bravi tutti, con uno spiccato senso del ritmo e del comico. Per chi poi è abituato a vederlo sul piccolo schermo Iacchetti è inedito, nel suo personaggio burbero, passionale e idealista, dalla mimica efficacissima. Che né lui né gli altri attori sacrificano nonostante la scena, di Luigi Perego (che firma anche i costumi) - un arredo fané e pesante con, da sfondo, le vette dei grattacieli della Grande Mela, - sembra compressa entro il boccascena. Quando il sipario si chiude su una festa di Natale che è presagio di un addio, si vorrebbe credere che altrove, su un'altra rete, il *Max Prince Show* continuerà ad andare in onda. *Anna Ceravolo*

i tre studi di Tiezzi

Maratona amletica



di Massimo Marino

Il teatro è sogno della vita, è memoria composta di oggetti, corpi, azioni, è mutevole punto di vista per osservare il mondo e per spiazarsi, ma anche per gridare un'indignazione, un'impotenza di fronte al potere e alla storia che tutto macera. Per raccontare raccontandosi. Federico Tiezzi porta a compimen-

SCENE DI AMLETO, di William Shakespeare. Traduzioni di Gerardo Guerrieri, Michele Leoni, Mario Luzi, Alessandro Serpieri. Regia di Federico Tiezzi. Scene di Pier Paolo Bisleri. Costumi di Pier Paolo Bisleri e Federico Tiezzi. Luci di Roberto Innocenti. Con Olympia Carlisi, Marion D'Amburgo, Stefania Graziosi, Massimo Grigò, Sandro Lombardi, Ciro Masella, Annibale Pavone, Alessandro Schiavo, Roberto Trifirò, Massimo Verdastro, Emanuela Villagrossi. Prod. Compagnia Teatrale I Magazzini, Firenze - Emilia Romagna Teatro, Modena - Teatro Metastasio Stabile della Toscana, Prato.

to il suo percorso dentro *Amleto*, presentando non una versione completa del testo di Shakespeare, ma un ulteriore studio, che si va ad aggiungere a quelli mostrati a Prato nel 1998 e nel 1999. La scelta è programmatica, e lo si comprende bene vedendo i tre lavori uno accanto all'altro (purtroppo solo al Teatro India di Roma e al Teatro delle Passioni di Modena). *Amleto* è forse il testo più rappresentato, più indagato, più variato: quello su cui tradizionalisti e innovatori hanno esercitato le loro arti e concezioni. Tiezzi lo tratta proprio come un grande deposito di segni e sensi, confrontandosi con la memoria di allestimenti famosi come quello di Stanislavskij e Craig del 1911, con la storia personale dei Magazzini, con diverse versioni, da quella di Michele Leoni del 1814 fino a brani inediti tradotti da Mario Luzi. Il primo *Scene di Amleto* indagava i rapporti fra il principe e la corte; il secondo viaggiava dentro la follia, vera o simulata, e attraverso le differenti prospettive di verità. Anche in quest'ultimo allestimento, bellissimo, si percorrono spazi diversi, da una tenda ai confini di qualche deserto mediorientale in guerra a una corte algida come la morte, elevata su sabbia bianca, da dove attraverso un brillante sipario si aprono ulteriori squarci fino a un campo lunghissimo, verso le luci del mondo esterno. Si racconta l'incontro fra Amleto e gli attori, guidati da un felicissimo Sandro Lombardi nelle vesti di un capocomico guittesco, con echi di Pirandello e dell'amato Testori. La teatralità dell'*Amleto* si snoda nella recita che rivela il delitto con modi da varietà, nell'incontro con petro-

liniani becchini, nel surreale, magrittiano funerale di Ofelia, nel duello mortale con Laerte, spossato, al rallentato, su un tavolo da biliardo. La morte di Amleto - l'asciutto ed efficace Roberto Trifirò - esplose in un delirio finale, con un pinguino di vecchi spettacoli dei Magazzini, un'Ofelia che cade dalla bara e vi viene precipitata continuamente, due sovrani fantocceschi che si pascono di ossa umane e guerriglieri vari. Alla fine tutte le apparizioni svaniscono, portate via dal capocomico. Resta Amleto, risvegliato come da un sogno, perplesso. E poi la vecchia canzone rivoluzionaria, *Hasta*

sempre, comandante Che Guevara. Il sogno messo in scena da Tiezzi è quello del suo personalissimo universo teatrale, ricco dei segni e dei dubbi di una generazione che ha creduto nell'arte e nella politica, che ha agito, che si trova a considerare il mondo sotto l'aspetto dell'ambiguità, della molteplicità di derive che non consentono di rintracciare un centro. I cortocircuiti che si scatenano, grazie anche alla prova superlativa degli attori, trasformano in grande bellezza e in graffiante riflessione l'accumulo dei materiali di differenti percorsi, di numerose crisi. ■

Cyrano in autogrill pensando agli Zanni

LA STORIA DI CYRANO, adattamento di Gabriele Vacis ed Eugenio Allegri, da Edmond Rostand. Regia di Gabriele Vacis. Scenografia di Lucio Diana. Luci e suono di Roberto Tarasco. Con Eugenio Allegri. Prod. Teatro Stabile del Veneto Carlo Goldoni, Venezia.

Per fortuna la seconda parte dello spettacolo è più centrata sulla recitazione letterale di parti del testo originale, nella sempre splendida traduzione di Mario Giobbe. L'impianto della *Storia di Cyrano*, infatti, prevede una sorta di rappresentazione straniata. Una cornice narrativa (opera di Vacis e Allegri) fa da sunto e contorno ai brani originali (vere citazioni), ai quali Allegri, efficace nel sostenere contemporaneamente fino a tre personaggi (per esempio nella famosa scena da *Romeo e Giulietta*, con Cyrano suggeritore), conferisce qualche pertinente e spassosa personalizzazione, come le intonazioni dialettali nella descrizione del naso. Peccato però quella Rossana capricciosa e infantile, e l'omosessualità spostata su Cristiano... L'idea narrativa (alla quale non è estraneo Baricco) è un ritorno notturno in autostrada, con sosta all'autogrill (che bisogno c'era?), con battute di dubbio gusto e soprattutto - spiacente - a livello cabaret formato televisivo. E poi pioggia di citazioni musicali (Battisti, Vasco,

Beatles, Sainte Colombe, Norma-Callas), caricature, ironie, battutine, parolacce (usate ammiccando alla complicità di un pubblico "consapevole"). Del formato televisivo mancano le risate a comando: qualche risolino isolato, rafforzato da un paio di applausi a scena aperta e da quattro chiamate cordiali alla fine è quanto il pubblico ha concesso, anche grazie all'impianto scena-luci. Una pedana rotonda chiudibile da una tenda a saliscendi, sormontata da una filera di spade e da una di maschere (travestimento? Commedia dell'arte?) e un gioco di fari, anche dal di sotto della pedana, creano atmosfere evocative che meglio si sarebbero adattate alla rappresentazione pura e semplice, nuda e cruda dell'originale. Avrebbe, se non altro, evitato alcune delle troppe cadute di stile e giustificato la reiterata dichiarazione degli autori-esecutori di essere affascinati da Cyrano. Giovanni Acerboni

Doppio Moscato alla conquista di Milano

CANTÀ. *Recital tra canzoni e meta-canzone II*, testo, regia e interpretazione di Enzo Moscato. Prod. Compagnia Enzo Moscato, Napoli - Ente Teatrale Italiano, Roma. ARENA OLIMPIA (*La musica dei ciechi*, di Raffaele Viviani, e *Mirabilia Circus*, di Enzo Moscato). Regia di Enzo Moscato. Con Tonino Taluti, Milvia Marigliano, Salvatore Misticone, Ciro Pellegrino, Anna Redi e I Virtuosi di San Martino. Prod. GP Produzioni, Torino.

Erede più di Viviani che di Eduardo e comunque "diffidente" verso la napoletanità di tradizione, autore, attore e regista rivelato da un Premio Riccione e collaboratore di Martone per il cinema, Enzo Moscato è presente contemporaneamente su due scene milanesi. Un'occasione per approfondire la conoscenza di una figura di punta dell'Off che sul ceppo della scuola napoletana mescola registri idiomati arcaici e contemporanei e

innesta riferimenti estremi a Rimbaud, Artaud, Genet, Pasolini. *Cantà*, al Teatro Litta, è uno spettacolo che "esplode" in scena come una Piedigrotta d'avanguardia, un flusso di musica e teatro senz'altro governo che l'intreccio fra la parola e il ritmo, e una ricerca frenetica fra le voci e i corpi degli attori. *Arena Olimpia*, al Teatro Filodrammatici, consente di considerare meglio il rapporto, ma anche le autonome scelte, di Moscato nei confronti della drammaturgia napoletana. Lo spettacolo consiste infatti nell'abbinamento - speculare, senza soluzione di continuità - di quel piccolo gioiello che è *La musica dei ciechi* di Raffaele Viviani (quasi dimenticato nel cinquantenario della morte: la parte del leone la fa Eduardo) e di *Mirabilia Circus*, un testo di Moscato sulla miseria e la nobiltà del teatro di strada, costruito su una Babele delle lingue e dei gesti, sorretto dalla musica dal vivo dal quintetto - popolare a Napoli - dei Virtuosi di San Martino, anche colonna portante dell'atto unico di Viviani. Difficile per me sottrarmi al ricordo di un'edizione della *Musica dei ciechi* di Calenda, con Piera Degli Esposti: il bozzetto di Viviani, sul contrabbassista cieco geloso della moglie che crede bella, e bella non è, perché, istigato da un ostricaro impiccione e tracotante, la crede l'amante dell'impresario orbo, era reso in quell'allestimento con un senso di pietà lancinante. Nella versione di Moscato, preceduta da una fantasiosa introduzione sulla babele delle lingue e dei sentimenti di una povera umanità non vedente, la sensibilità di Viviani è salva, ma come avvolta e impastata in

In apertura Sandro Lombardi e Roberto Trifiro' in *Scene di Amleto III* di Shakespeare, regia di Tiezzi (foto: Marcollo Norberth); in basso Eugenio Allegri in *Storia di Cyrano* di Baricco (da Rostand), regia di Vacis (foto: Tommaso Lepera).



un insieme grottesco, barocco, di invenzioni circensi. La metafora vivianesca cecità-veggenza continua, a ritmo frenetico, in *Mirabilia Circus*, dove la colorata, disperata umanità dei quartieri spagnoli di Napoli si butta nel vortice di un gioco di maschere, infingimenti, trivialità, illusioni. Si parla il napoletano dei padri, l'inglese del turismo, il latino di Virgilio. Tonino Taiuti, Anna Redi, Salvatore Misticone, Ciro Pellegrino sono, con Milvia Marigliano, i trascinati protagonisti di questo doppio affresco che mette a nudo l'anima segreta di Napoli. *Ugo Ronfani*

L'alba della democrazia negli incubi di Oreste

ORESTEA-EUMENIDI, di Eschilo. Traduzione di Pier Paolo Pasolini. Regia di Elio De Capitani. Scene e costumi di Carlo Sala. Luci di Nando Frigerio. Musiche per solisti e coro di Giovanna Marini. Musiche per pianoforte di Renato Rinaldi. Con Ferdinando Bruni, Elio De Capitani, Cristina Crippa, Ida Marinelli, Laura Ferrari, Elena Arcuri, Francesca Breschi, Eglidia Bruno, Anna Coppola, Silvia Girardi, Sandra Mangini, Germana Mastropasqua, Patrizia Rotonda, Elena Russo. Prod. Teatrithalia, Milano.

Un anno dopo una discutibile messinscena delle *Coefore*, Elio De Capitani aggiunge, con *Eumenidi*, sempre nella traduzione di Pier Paolo Pasolini, un nuovo, più riuscito tassello al futuro

completamento (non in ordine cronologico) della trilogia eschilea. Siamo al capitolo conclusivo dell'*Orestea*, quando Oreste, dilaniato dal rimorso del matricidio e dall'orrore delle Erinni che lo perseguitano, si rifugia ad Atene dove viene giudicato non dagli dei ma dagli uomini (anche se l'ultimo voto decisivo dell'Areopago spetta ad Atena). A quel punto, mentre in sala si accendono le luci sul pubblico improvvisamente promosso al ruolo di giudice, le orride Erinni accettano di trasformarsi nelle benefiche Eumenidi. Il passaggio dal divino all'umano, dal religioso al laico, che lo spirito di Pasolini infonde in tutta la traduzione (scritta per Vittorio Gassman nel 1960), trova terreno fertile in Eschilo stesso - il passaggio dalla civiltà attona e matriarcale dei precedenti fatti di sangue a quella maschile, olimpica e governata dalle leggi della polis di Atene -, ma anche, con qualche esagerazione, in De Capitani. Tutta la vicenda è riletta come un lungo incubo manicomiale in cui Oreste incontra, nel delirio di un letto d'ospedale, tutti i personaggi della sua storia. Mentre sul fondo scorrono video (superflui) a sottolineare gli stati emotivi del protagonista, ecco apparire Apollo (Elio De Capitani), Clitennestra (Ida Marinelli), la Pizia (Elena Ferrari) e Atena (Cristina Crippa in spolverino militare, cinturone e canotta bianca, forse in procinto di partire per una "caccia grossa" alle Erinni?), tutti ampiamente microfornati, ma non più come segno straniante postbrechtiano (caratteristica "storica"

del gruppo dell'Elfo), bensì per ottenere, con il minimo sforzo, tutte le sfumature interpretative possibili. Problema, questo, che non ha il coro (eccellente, soprattutto ora che ha abbandonato l'aspetto folcloristico, che aveva nelle *Coefore*, per una più rigorosa adesione al disegno registico globale) formato

da attrici "istruite" da Giovanna Marini a farsi cantanti nelle sue incredibili, e sempre emozionanti, partiture a cappella. *Claudia Cannella*

Incendi incestuosi di adolescenti in crisi

FACCIA DI FUOCO, di Marius von Mayenburg. Traduzione di Umberto Gandini. Regia di Alessandra Milano. Scene e costumi di Emanuela Pischedda. Progetto luci e audio di Alessandro Canali. Con Alessandro Genovesi, Francesca Inaudi, Lorenzo Loris, Tatiana Winteler, Aram Kian. Prod. Teatro Out Off, Milano.

Un'impalcatura di tubi innocenti è la metaforica gabbia/casa dove cresce e prende fuoco lo scontro tra genitori e figli di una "normale" famiglia qualunque. Fogli di giornale sovrapposti e incollati formano le pareti, mentre due teli rossi plastificati sono altrettanti pannelli o porte, che stridono, per quel loro colore che sa di sangue e di fuoco insieme, col resto della scena. Davanti, di lato, alcuni piccoli sacchi di juta diventano elementi di una presunta tavola dove si celebra il rito del pranzo di famiglia, prima, e dei soli genitori poi, quando i figli decidono di non mangiare più con loro. Ferro arrugginito, plastica, vecchia carta di giornale, legno slavato dall'acqua e dal tempo, piatti di metallo e carrelli della spesa sono le coordinate fisiche di un universo familiare altrettanto crudo e dismesso, dove il vuoto di senso dei figli e l'inconsistente presenza dei genitori si traduce in malessere diffuso, in devastante disagio di fondo. Non resta che incendiare tutto e tutti, cosa che Kurt, il figlio in perenne crisi di pubertà, si diverte a fare con le sue bombe costruite per l'occasione. Poi c'è l'incesto, consumato con Olga, la sorella a sua volta fidanzata con un ragazzo di cui ama soprattutto la potente motocicletta. Quando incendi e incesti non bastano più, l'unica via di scampo è la morte: da qui l'uccisione a martellate dei genitori e la scelta di autoannientamento finale da parte di Kurt. Il testo di Marius von Mayenburg, giovane autore



della scena tedesca, è ben costruito, con linguaggio diretto e quasi brutale, attorno a flash narrativi, a piccoli episodi susseguenti e legati dall'unico dramma del disagio di fondo. Intensi sono gli attori e sostanzialmente funzionale la regia, solo, a noi che guardavamo, ci sarebbe piaciuto essere "scaldati" un po' di più da tutto quel fuoco. *Marilena Roncarà*

Divertimento e ironia per un Goldoni esotico

LA SPOSA PERSIANA, di Carlo Goldoni. Regia, scene e costumi di Andrea Taddei. Con Sergio Mascherpa, Graziano Piazza, Domenico Gennaro, Paola Bigatto, Sandra Toffolatti, Cristiano Azzolin, Emanuele Carrucci Viterbi, Emanuele Pistone. Prod. Centro Teatrale Bresciano.

La sposa persiana è il prezzo che Carlo Goldoni dovette pagare alla passione per l'esotismo dei suoi tempi e alla polemica con le fiabe di Carlo Gozzi. Aspetti questi che rischiano di confinare *La sposa persiana* nei testi da leggere e da ignorare da parte di attori e registi. Non è stato di questo avviso Andrea Taddei che ha intelligentemente evocato e scherzato sulla moda orientaleggiante del XVIII secolo e sui bisticci d'amore che da sempre caratterizzano il genere comico. Il rischio poteva essere quello di una sterile rievocazione archeologica, o ancora quello di una carnevalata fuori stagione. Così non è stato per *La sposa persiana*, uno spettacolo frizzante, acuto e ben congegnato. La vicenda della sposa persiana Fatima (Paola Bigatto), promessa sposa a Tamas (Graziano Piazza), a sua volta innamorato della schiava Ircana (Sandra Toffolatti) vede confrontarsi, come molto spesso in Goldoni, la passione col calcolo matrimoniale, i giusti istinti sessuali giovanili con le voglie un po' avvizzite e patetiche dei vecchi. Al fascino della schiava Ircana, protagonista in seconda della pièce, sono soggetti il padre di Tamas, Machmut (Sergio Mascherpa) e

Osmano, padre della sposa (Domenico Gennaro), tutti elegantemente caratterizzati, non personaggi ma funzioni narrative. A questo gioco delle passioni, non puro *divertissement* ma satira sociale ed ennesima conferma del trionfo della ragione goldoniana, l'allestimento di Andrea Taddei fornisce una smagliante leggerezza, accentua i toni del gioco, guarda con ironia alla rappresentazione degli stereotipi di un Oriente in stile moresco, da *Mille e una notte*. Tutto lo spettacolo esalta i meccanismi dell'azione, propone un divertimento intelligente e di buon gusto, in cui a trionfare su tutti e tutti è la recitazione, in particolare, di Paola Bigatto, affiancata da un cast ben rodato e omogeneo. *Nicola Arrigoni*

Una fabbrica di neonati (non) pensando a Eduardo

LA FABBRICA DELLE CREATURE di Manlio Santanelli. Regia Roberto Azzurro. Costumi Luigi Cardito. Scenografia Fabrizio Calazza. Con Tina Femiano, Vittorio De Bisogno, Federica Alello, Teresa Del Vecchio, Roberto Giordano. Prod. Nuovo Teatro Nuovo, Napoli.

Un modello e un antimodello si rivela ancora una volta, Eduardo all'interno della nuova drammaturgia napoletana. *La fabbrica delle creature* di Manlio Santanelli si apre, infatti, con un'evidente citazione da *Filumena Marturano*: una donna, sdraiata su un divano, sta per passare a miglior vita e per questo, con una sorta di testamento spirituale affida la giovane figlia alla sorella. Ma improvvisamente la donna si alza: è Ersilia Carbone e ha rievocato ironicamente il momento in cui ha "ereditato" la giovane Samanta, che, ancora minorenne, è rimasta incinta di un apprendista meccanico. La circostanza è per la donna tutt'altro che lieta, non tanto per questioni moralistiche, facilmente superabili con un matrimonio ripa-

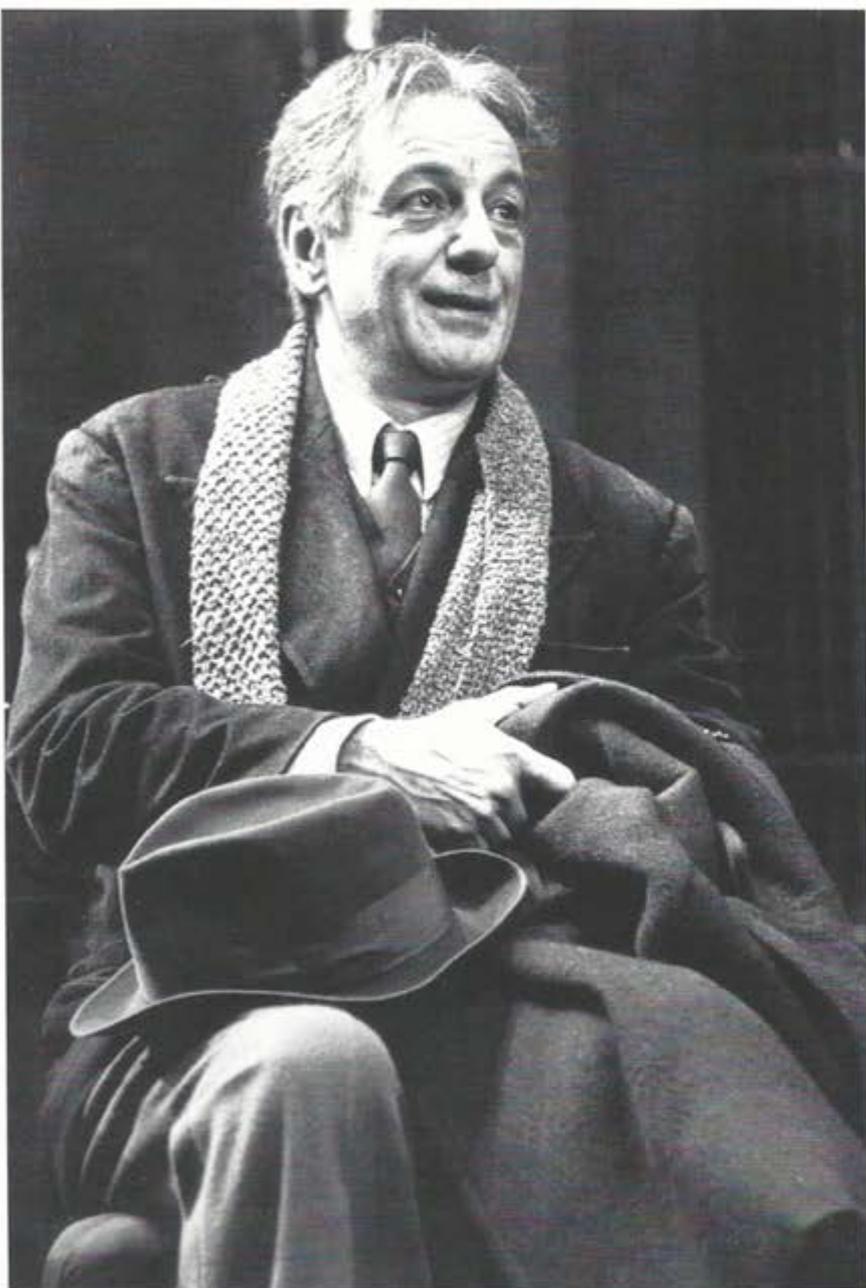
ratore, quanto per la sua profonda avversione nei confronti dei bambini, scattata come una sorta di autodifesa di fronte a una dolorosa condizione di sterilità. La soluzione più semplice, quindi, sembrerebbe l'aborto, fino a quando il cruccio di non poter diventare genitori di una coppia di vicini di casa non dirotta gli eventi in una direzione del tutto imprevedibile. Con lo slogan "Il sole in ogni casa" Ersilia Carbone convince Samanta a mettere su una vera e propria azienda che "produce" bambini da vendere a coppie impossibilitate ad averne. Gli affari, ovviamente, prosperano subito: la casa, inizialmente modesta, assume la fisionomia di un centro moderno ed efficiente con tanto di *nursery*, ma i rapporti familiari continuano a manifestare un evidente malessere che esplose quando Ersilia, in un improvviso delirio, annulla tutti gli "ordini" in corso per poter tenere tutti i bambini per sé. La famiglia, dunque (ed è qui che Eduardo funziona da antimodello) si rivela come il territorio privilegiato di nevrosi, di pulsioni oscure, sotterranee, irriducibili alla consolante visione di un'unità trionfante sopra ogni avversità. Molto meno convincente è il colpo di scena finale: la mano nera della camorra sostituisce bambole ai bambini del nido e comunica in tal modo la volontà di imporre il proprio controllo sulla fiorente attività. I dialoghi evidenziano le diverse, ma ugualmente dolorose, condizioni dei personaggi: con esiti più efficaci per la protagonista, l'aggressiva Ersilia, interpretata da Tina Femiano, e un po' più sopra le righe per gli altri attori, in alcuni casi eccessivamente caricati. *Stefania Maraucci*

A pag. 76, una scena di *Faccia di fuoco* di von Meyenburg, regia della Milano (foto: Roberto Traverso); in basso Paola Bigatto e Graziano Piazza in *La sposa persiana* di Goldoni, regia di Taddei (foto: Reporter snc).



PRO & CONTRO

La commedia della vita e l'arte del teatro



L'ARTE DELLA COMMEDIA, di Eduardo De Filippo. Regia di Luca De Filippo. Scene e costumi di Enrico Job. Luci di Stefano Stacchini. Con Luca De Filippo, Umberto Orsini, Giuseppe Rispoli, Greta Zamparini, Roberto Valerio, Francesco Biscione, Michele Nani, Carolina Rosi, Nanni Tormen, Dimitri Cancelli. Prod. Teatro Eliseo, Roma - Elledieffe, Roma.

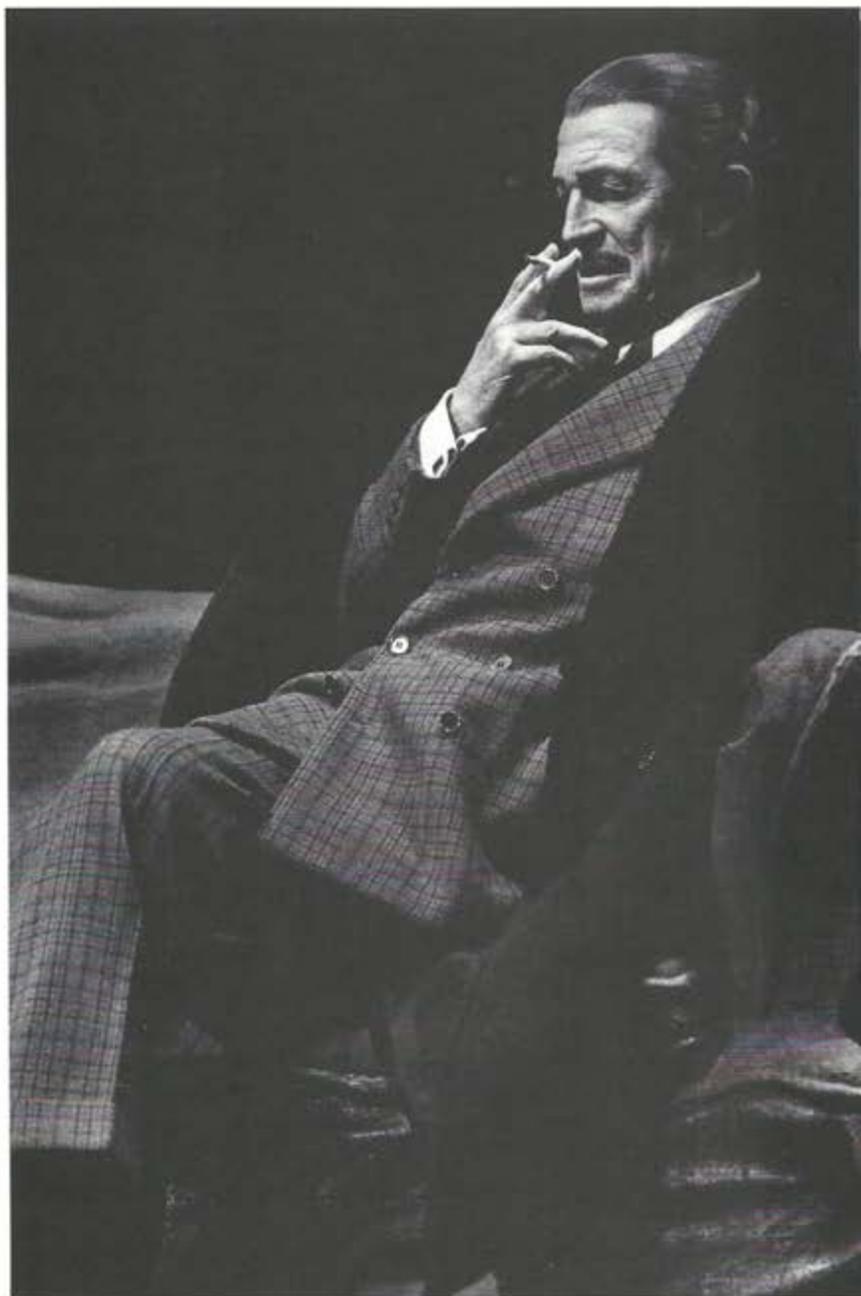
È il centesimo anniversario del Teatro Eliseo ma anche quello della nascita di Eduardo ed è abbastanza naturale che le due cose confluiscono in un allestimento, prodotto dal teatro romano in apertura della sua stagione, di un testo, *L'arte della commedia*, che è tra i meno rappresentati e tra i più controversi dell'autore napoletano. E che proprio sulla funzione del teatro e sui suoi rapporti con un'istituzione che non lo considera e non lo sostiene, condizionandolo tuttavia nella libertà dei suoi stessi autori, si interroga e chiarisce con incalzante puntualità. Una strana commedia in realtà, che, presentata per la prima volta nel 1965, ebbe poche repliche e non fu più ripresa fino al 1976. E un autentico testamento, per il figlio Luca che ne cura l'attuale allestimento, su cui non manca di aleggiare, con quel gioco di realtà e finzione destinato a rimanere ambiguamente sospeso, l'ombra di Pirandello, citato del resto dallo stesso autore per prenderne immediatamente le distanze nel corso di quella sorta di corpo a corpo verbale che oppone la dimessa figura dell'impresario a quella, becera e arrogante, del prefetto. Dove il tema centrale appare quello di una dignità variamente rivendicata da tutti i personaggi e di un'esigenza etica che, a distanza di anni, risuona oggi più attuale che mai. E che nel suo allestimento Luca De Filippo sembra far emanare dallo stesso autore, come da una presenza metafisica che sottende alla rappresentazione della commedia, rifrangendone ulteriormente il gioco di teatro nel teatro su cui essa si snoda. Al cui interno peraltro permane la perplessità, già suscitata in alcuni critici di allora, di un sostanziale squilibrio fra il primo atto, staticamente attorto sul lungo dialogo fra il copocomico e il prefetto, e il secondo, a cui sembra far da prologo, animato invece da un susseguirsi di personaggi paradossalmente sospesi su un inafferrabile confine di realtà

e finzione. Che sono resi con cesellata vivezza, da un cast funzionale e assai affiatato, su cui primeggia la matura duttilità di Umberto Orsini nel ruolo, per lui un po' insolito, del prefetto. Mentre accanto a lui Luca De Filippo, più che mai vicino alla lezione interpretativa del padre, concorre con l'analitica puntualità dell'impresario alla riuscita di uno spettacolo di solido e raffinato spessore. Al cui interno gioca un ruolo importante la scenografia di Enrico Job che con la raccolta suggestione di quinte grige di volta in volta delinea, nella malinconia atemporale di pareti scrostate e cadenti, il capannone devastato dei comici o la deserta prosopopea di una prefettura invasa dal freddo e dall'abbandono. *Antonella Melilli*

«L' autore riconosciuto per tale, entra dalla porta del palcoscenico ed esce insieme al pubblico a braccetto, da quella della platea. I male intenzionati, entrano dalla porta del palcoscenico e dalla stessa porta escono, e di corsa vanno fino a casa loro e si chiudono dentro e non escono più». *L'arte della commedia* (1965) è proprio un gran bel testo, aderente alla realtà del tempo in cui fu composto e perfettamente calzante con la stagione che il teatro continua a vivere oggi. Probabilmente, tranne che per qualche insignificante dettaglio, trentacinque anni sono passati invano, lisci

come un boccetta d'acqua distillata. La frase sull'autore, felicissima, riportata in apertura di questo commento, è soltanto un esempio di come la scrittura di Eduardo, in questa creazione, si innalzi a belle vette immaginifiche nell'analisi delle figure e dei comportamenti, attraverso una struttura vivace e mai ripetitiva. In scena c'è un capocomico che deve confrontare le sue sacrosante richieste con le pastoie dove vuole infilare un prefetto e, per una sottile vendetta dell'arte contro la burocrazia, minaccia di inviargli i suoi attori camuffati da gente del paese. Dunque il prefetto non riuscirà mai a riconoscere se la corte dei personaggi, che gli si presentano successivamente uno di fila all'altro, abbia la natura della cittadinanza o dei praticanti della scena. Un dubbio il suo, non svelato, all'interno di un ingranaggio linguistico e di situazioni che più oleato non si può. Si parla di palcoscenico in queste pagine e – come ricorda Eduardo nella prefazione all'edizione Einaudi – «non è una noiosa conferenza sul teatro», bensì «i problemi di cui tratta riguardano la nostra vita e quella dei nostri figli». Bene ha fatto, allora, Luca De Filippo a tirare fuori da uno scrigno dimenticato un piccolo gioiello (rappresentato solo una volta), al fine di celebrare un doppio centenario di nascita: quello del padre Eduardo e quello dell'Eliseo. Luca De Filippo e Umberto Orsini, capocomico e prefetto, sono gli animali da palcoscenico che tutti conosciamo, la compagnia con cui lavorano è di buon livello. Ma, in sede di bilancio, la scrittura di Eduardo non esce fuori. Soprattutto nella prima parte, quando di problemi del teatro si parla, tali questioni non sono facili da affermare e non perché l'autore non le abbia espone con chiarezza e nel dettaglio, ma perché gli attori (Luca in particolare) scelgono una recitazione che è un'aria su una corda unica. Una scelta, questa, che finisce per penalizzare un testo autentico e sincero, facendone perdere passaggi sostanziali. E nella seconda parte – dedicata all'apparizione dei cittadini o degli attori, chissà – tutti fanno e un po' strafanno, lanciandosi qua e là sopra le righe, tra gli scheletri di muri lacerati pensati da Enrico Job e ben illuminati da Stefano Stacchini. Certo è un omaggio sincero questo di Luca De Filippo al padre Eduardo. Ma, infine, è proprio la scrittura ariosa di un grande drammaturgo a restare soffocata. *Pierfrancesco Giannangeli*

A sin. Luca De Filippo e sotto Umberto Orsini in *L'arte della commedia* di Eduardo De Filippo, regia di Luca De Filippo (foto: Federico Riva).



In viaggio con Ulisse nei cortili di Palazzo Fuga

LA DISCESA, dall'*Inferno* di Dante Alighieri. Progetto e composizione di Antonello Cossia, Raffaele Di Florio, Riccardo Venò. Musiche di Riccardo Venò. Con Luigi Biondi, Salvatore Caruso, Antonello Cossia, Raffaele Di Florio, Giovanni Ludeno, Sergio Quagliarella, Riccardo Venò. Prod. libera mente, Napoli.

Un percorso di conoscenza e rivelazione attraverso le intuizioni di Artaud, il fragoroso suono di Bonham, la voce immensa di Majakovskij, la bruciante inquietudine di Parker, lo sguardo limpido di Pasolini, la deliberata incoscienza di Rimbaud, la "notte stellata" di Van Gogh. Questo e molto altro offre *La discesa*, spettacolo che Antonello Cossia, Raffaele Di Florio e Riccardo Venò hanno allestito nell'ambito delle iniziative denominate "Andarevenirestare", proposte da libera mente a Napoli in settembre. *La discesa* s'ispira all'Ulisse dantesco. Ma lo spettacolo è dedicato anche agli uomini che per seguire Ulisse hanno trovato la morte: a loro è possibile assimilare tutti quegli artisti che hanno pagato con l'isolamento e la follia la propria audacia. I suggestivi cortili di Palazzo Fuga, l'ex albergo dei poveri fatto costruire da Carlo di Borbone nella seconda metà del Settecento, sono stati il significativo teatro di quest'evento. Nel primo cortile gli spettatori sono disposti intorno ad un cerchio di scarpe, simbolo del cammino, ma anche del potere schiacciante esercitato dalla società su quanti osano varcarne i limiti. Nel secondo gli attori inducono il pubblico a immergersi totalmente nel meraviglioso spettacolo del cielo notturno. L'ultimo cortile, infine, vede dominare un alto muro di bidoni rossi che crollano improvvisamente con un fragore di lamiere enfaticizzato dal penetrante suono della batteria. A questo metaforico scatenarsi della potenza degli elementi segue la ricomposizione del muro a ridosso

degli spettatori, sorta di nuove colonne d'Ercole che, una volta superate, rivelano un falò acceso dagli attori, i quali lentamente si allontanano, fino a scomparire nell'oscurità. Uno spettacolo ricco di suggestioni, capace di suscitare grandi emozioni, fisiche e intellettuali, grazie al fascino antico dei luoghi, alla poesia dei testi e alla straordinaria "presenza" di attori che hanno fatto della loro attitudine a comunicare con il corpo, con i sensi, con l'anima la costante di un lavoro sempre più convincente. *Stefania Maruacci*

Sette candele per morire divorato dall'amante

ANNA CAPPELLI, di Annibale Ruccello. Regia di Fortunato Calvino. Musiche a cura di Alberto Spisso. Scene e costumi di Melastudio '89. Con Antonella Morea. Prod. Nuovo Teatro Nuovo, Napoli.

Il progressivo smorzamento delle sette candele d'un candelabro posto su un altario domestico scandisce le sette variazioni d'una storia d'amore estremo, quello di una donna che arriva a divorare il proprio amante per possederlo in maniera completa e totalizzante. Antonella Morea, protagonista del monologo scritto da Ruccello poco prima della prematura scomparsa, fa di Anna Cappelli un personaggio inizialmente anonimo e insignificante. Costretta ad abitare in una città che sente ostile, vive del proprio modesto lavoro, desidera un marito, dei figli, ma soprattutto una casa tutta sua. La sua esistenza, dunque, è segnata dall'angosciosa coscienza della "mancanza" e dall'urgenza disperata di possedere qualcosa per sentirsi viva, per "essere". L'incontro col ragioniere Tonino Scarpa, scapolo e proprietario di una grande casa con ben dodici stanze, sembra offrirle la possibilità di realizzare tutti i suoi sogni. La realtà, però,

si rivela molto diversa: Anna, infatti, è costretta a rinunciare al matrimonio e ad adattarsi alla convivenza impostale dal compagno, ma soprattutto ad accettare la presenza di una vecchia governante che è peggio d'una suocera e le impedisce di sentirsi effettivamente padrona di ciò che ormai considera suo di diritto. Sarà proprio questo desiderio di possesso, improvvisamente divenuto incontrollabile, a scatenare quel terremoto emotivo che aspettava solamente l'occasione giusta - l'abbandono dell'amante - per esplodere in un boato di violenza inaudita. Con una straordinaria capacità di mutare registri interpretativi, Antonella Morea ha reso in pieno le diverse atmosfere del dramma, fino a quella spaventosamente surrealistica del finale, nel quale la famiglia non appare più come il luogo della ricomposizione bensì come il territorio della perdita, caratterizzato dall'assenza maschile e dal predominio d'una figura femminile segnata dal disagio inquietante della malattia. *Stefania Maruacci*

L'utopia dell'uscire che volle farsi autore

FUORI L'AUTORE, di Raffaele Viviani. Regia di Nello Mascia. Scene di Max Comune. Costumi Atelier Canzanella. Musiche di Patrizio Trampetti. Con Nello Mascia, Maria Basile, Gino Monteleone, Mario Brancaccio, Patrizio Trampetti, Federica Aiello, Ivan Castiglione, Pio Del Prete, Giorgio Romanelli, Ivana Maione, Giuliana Saviano, Roberto Giordano, La Rotonda, Caterina Mascia, Roberto Mascia, Peppe Celentano, Massimiliano Pinto. Prod. Conservatorio d'arte drammatica e Prospet, Napoli.

È una commedia un po' particolare questo *Fuori l'autore* (1934) che Nello Mascia ripropone nel cinquantenario della morte di Raffaele Viviani al pubblico di Benevento Città Spettacolo. Un testo divertente e amaro al tempo stesso in

cui non si ritrova quella coralità della strada che caratterizza in genere la produzione di Viviani, ma al contrario un più raccolto contesto piccolo borghese di stampo quasi eduardiano imperniato attorno alla figura di un Don Giovanni Scardina che, invasato dal sacro fuoco dell'arte, continua a scrivere commedie a cui affida, in un indefettibile sogno di gloria, ogni sua ragione di vita. Al punto da perdere ogni contatto con la realtà familiare e sociale che lo circonda e da non accorgersi della sfrontata tracotanza

con cui un gruppo di giovani galanti approfitta della sua ingenuità per aver libero accesso alla bellezza procace delle sue tre figlie. La beffa poi si spinge fino al finanziamento di una messa in scena che porterà il misconosciuto autore a lottare, sempre più umiliato, con un capocomico deciso a decurtare con le spese le pagine e i personaggi partoriti dal suo ingegno. Mentre un pubblico vociante e volgare lo caccerà tra gli insulti prima ancora che la commedia giunga al suo debutto. Una vicenda grottesca-

mente crudele dunque che, nell'allestimento diretto e interpretato da un intenso Nello Mascia, si colora di un vago sapore pirandelliano, forse per quell'impalpabile velo di insania che fin dall'inizio aleggia sull'utopico e perfino innocente miraggio del povero omino, così graniticamente convinto e fiducioso nella sua creatività di commediografo da rinunciare nel nome di una pretesa dignità d'artista alla sicurezza economica che gli veniva dal suo lavoro di usciere municipale. Antonella Melilli

In basso una scena di *Le nozze di Cechov*, regia di Cecchi (foto: Monica Biancardi).

Cecchi regista-protagonista

MISERIA E NOBILTÀ tra Cechov ed Eduardo

LE NOZZE di Anton Cechov, e **SIK SIK L'ARTEFICE MAGICO**, di Eduardo De Filippo Regia di Carlo Cecchi. Scene e costumi di Tifina Maselli. Musiche di Sandro Gorli. Luci di Andrea Narese. Con Arturo Cirillo, Iala Forte, Cristina Spina, Tommaso Ragno, Carlo Cecchi, Maurizio Scotto, Donatella Furino, Vincenzo Ferrera, Elia Schilton, Alessandro Baldinotti, Paolo Mannina, Nadia Speciale, Roberto Rilli. Prod. Cartesiana - Teatro Garibaldi - Città di Palermo.

Intorno a una grande tavola imbandita una famiglia piccolo borghese festeggia le nozze della figlia tentando, a ogni costo, di inscenare e ostentare una ricchezza in realtà inesistente. Fiore all'occhiello del banchetto, la presenza di un vecchio generale, procurato da un mestatore alla madre della sposa desiderosa di nobilitare la cerimonia nuziale. Questa finzione, giocata tra una "miseria e nobiltà" di memoria scarpettiana, costituisce il filo rosso che collega *Le nozze di Cechov* a *Sik Sik l'artefice magico*. Anche il prestigiatore di Eduardo, infatti, è un povero disgraziato che, pur di onorare la propria "fama" (ma soprattutto pur di non patire la fame), si serve di complici opportunamente piazzati in platea per esser certo della riuscita dei suoi numeri d'illusionismo. Il motivo conduttore della finzione o, se vogliamo, del teatro nel teatro, è, dunque, riprodotto in un gioco di specchi all'interno dei due atti unici, sebbene emerga un evidente divario fra coloro che usano la simulazione come espediente per salvare le apparenze, e coloro che invece la usano per campare. Carlo Cecchi interpreta il presunto generale e Sik Sik usando toni e accenti di chiara ascendenza eduardiana, ma soprattutto ne enfatizza i comuni tratti di drammatica comicità in un efficacissimo ossimoro recitativo che, insieme all'ironia e alla naturalezza, costituisce la cifra distintiva del suo stile. Bravissimi e perfettamente affiatati nel mantenere il ritmo scoppiettante dello spettacolo anche gli altri attori, e in particolare Arturo Cirillo nei ruoli di Evdokim Zacharovic Zigalov e di Rafele e Iala Forte in quelli di Nastas'ja Timofeevna e di Giorgetta. Uno spettacolo che apre degnamente una rassegna, "Memoria ribelle", organizzata dal Teatro Nuovo di Napoli in collaborazione con il Ministero per i beni e le attività culturali, la Regione Campania, il Comune e la Provincia, per festeggiare i vent'anni dalla riapertura dell'antica e prestigiosa sala napoletana, i cent'anni dalla nascita di Eduardo e i cinquant'anni dalla morte di Viviani.

Stefania Maraucci



a Sesto Fiorentino

POCHI SOLDI E GRANDI AMBIZIONI delude Berlino a Intercity

di Francesco Tei

Non esaltante, ma più che dignitoso il livello degli spettacoli di Intercity anno tredicesimo: il festival del Teatro della Limonaia di Sesto Fiorentino, dedicato nel 2000 a Berlino (sarà così anche per l'anno prossimo), non ha ospitato allestimenti provenienti dall'estero, e si è esaurito – a parte le sottosezioni dedicate a Londra e a Parigi – con tre sole produzioni, in lingua italiana. I risultati degli spettacoli *Signor Kolpert*, di David Gieselmann, messo in scena da Ingo Kerkhof, e soprattutto di *Parassiti* di Marius von Mayenburg, diretto da Stefan Otteni, hanno instillato di nuovo delle perplessità sulla formula (in realtà interessante e innovativa) che è caratteristica di Intercity fino dalla nascita; quella, cioè, di affidare a un regista del Paese e della città "visitati" dal festival l'allestimento in italiano di un testo di un connazionale, possibilmente emblematico delle tendenze più nuove e off. Difetto di orecchio o di maturità di Otteni e Kerkhof, compensati – in *Signor Kolpert* – dalla buona prova (e dall'inventiva personale e autonoma) degli attori italiani, oppure scelta infelice di due testi che la stessa direzione del festival ha evidentemente sopravvalutato; fatto sta, ci sembra non a caso, che lo spettacolo migliore di Intercity-Berlino è stato proprio quello messo in scena dalla sua direttrice artistica Barbara Nativi, *London, Losengeles, Luebbenau*, ambientato nell'ex serra vicina al Teatro della Limonaia (il festival si è svolto anche al Teatro Studio di Scandicci e in altri spazi teatrali). Si è fatto apprezzare, il lavoro della Nativi, nonostante che nemmeno questo testo sul degrado economi-

co e umano e sul sogno screpolato di benessere dell'ex Germania Est, opera del quotato Oliver Bukowski, fosse nulla di eccezionale. Così, guardando agli spettacoli, la nota migliore di Intercity anno 2000 sono stati gli attori, con un opportuno allargamento della "squadra" abituale del festival con l'ingresso di presenze nuove come Mario Pachi e Paolo Pieri, Marco Cavicchioli e Marco Natalucci, nato con Chiti. Detto dell'interesse innegabile della manifestazioni collaterali – il convegno internazionale alla Pergola *Chi ha paura di Sarah Kane?* e l'omaggio a Bernard-Marie Koltès con letture di inediti (hanno rischiato quasi di essere il clou, questi appuntamenti, di tutto il cartellone del festival), il discorso sulla manifestazione fiorentina rimane sempre lo stesso: il livello del programma continua a apparire piuttosto basso, e soprattutto è incredibile che questi spettacoli (e questi testi) possano essere realmente rappresentativi della complessa realtà teatrale di grandi "capitali" dello spettacolo e della cultura come Londra, Parigi o Berlino. La Nativi e il co-responsabile di Intercity Silvano Panichi hanno buon gioco, certo, nel giustificarsi con la mancanza di fondi, che li obbliga a un profilo basso nelle scelte e a brutali selezioni in sede di programma. Però i dubbi restano... E resta il fatto che le edizioni più riuscite del festival sono state quelle che hanno fatto conoscere a tutta Italia realtà teatrali poco conosciute o in qualche modo periferiche, nelle edizioni lontane su Stoccolma, a Budapest, Lisbona e Montreal. Perché non si torna in quella direzione? Un festival non ricco, quasi "familiare", come è quello della Limonaia non può che assumersi un compito pionieristico, di esploratore, di battere strade sconosciute andando in avanscoperta. Inutile inseguire la vanità di porsi come interlocutore istituzionale di realtà straniere insediate in megalopoli della cultura. ■

Shakespeare in musical all'ombra della Rancia

DANCE!, di Duccio Camerini e Chiara Noschese. Regia di Saverio Marconi. Musiche di Gianluca Cucchiara. Liriche di Andrea De Angelis e Michele Renzullo. Scene di Aldo De Lorenzo. Costumi di David Belugou. Direzione musicale di Giovanni Maria Mori. Coreografie di Anna Rita Larghi, con la supervisione di Mauro Bigonzetti. Luci di Raffaele Perin. Con Raffaele Paganini, Chiara Noschese, Renata Fusco, Marco D'Alberici, Fabio Ingrosso, Giuseppe Galizia, Silvano Maraffa, Fabio Monti, Fabrizio Paganini, Enzo Spadafero, Andrea Verzicco, Simona De Nittis, Claudia Fusillo, Barbara Morini, Cinzia Ricciardi, Roberta Serafini, Francesca Varagnolo. Prod. Compagnia della Rancia, Tolentino - Fondazione Teatro Lirico Giuseppe Verdi, Trieste.

Dopo un'incantevole edizione della *La Contessa Mariza* di Emmerich Kalmán, dopo il sognante abbandono all'onda danubiana con *Il Pipistrello* e l'offenbachiana *La Bella Elena*, al Festival Internazionale dell'Operetta di Trieste è stata la volta dell'atteso appuntamento con il musical. E con particolare interesse si guardava a *Dance!*, il musical di Saverio Marconi. Si tratta infatti del primo musical interamente italiano; un salto di qualità rispetto gli spettacoli finora confezionati dalla Rancia, tesi per lo più a ricreare sui nostri palcoscenici i maggiori musical americani.

Inspirandosi alla contrastata storia d'amore alla base della commedia shakespeariana *Molto rumore per nulla*, Duccio Camerini e Chiara Noschese hanno creato un testo frizzante, funzionale alla struttura musicale, ritmato e non privo di qualche accento romantico. Raffaele Paganini conferma sempre più il proprio impegno a imporsi come interprete completo; Renata Fusco convince appieno sia in veste di attrice che di cantante e danzatrice. Si ritaglia un gustosissimo personaggio, sfoderando dirompenti doti comiche, la bravissima Chiara Noschese e non deludono gli altri numerosi elementi della compagnia, tutti eclettici, formati e cresciuti all'ombra della Rancia. Insieme raccontano la

lieve vicenda di Dick Marno (Paganini), star della danza classica e Bea Stravinsky (la Fusco), diva del rock, che - riuniti dalla lungimirante magnate Tina Cooper (Chiara Noschese) - sono destinati, fra battibecchi e appassionati incontri, a unire le loro vite e le rispettive compagnie artistiche in un suggestivo show-omaggio a Venezia che conclude *Dance!* in un crescendo metateatrale e coinvolgente. Funzionali le scene e i costumi firmati rispettivamente da Aldo De Lorenzo e David Belugou; un encomio particolare va attribuito a Mauro Bigonzetti, coreografo prestigioso che dona ai balletti una linea eccellente. La musica composta da Gianluca Cucchiara vuol fondere tradizione, funky, opera rock. Ne risulta una colonna sonora piacevole che però rivela qualche incertezza e soffre della mancanza di una di quelle "arie memorabili" cui i grandi esempi d'oltreoceano ci hanno abituato. *Ilaria Lucari*

Le ferite di guerra di una città cosmopolita

UN NIDO DI MEMORIE, di Tullio Kezich. Regia di Francesco Macedonio. Scene di Lauro Crismani. Costumi di Remigio Gabellini. Musiche a cura di Livio Cecchelin. Con Ariella Reggio, Orazio Bobbio, Maria Grazia Plos, Maurizio Repetto, Alberto Ricca, Adriano Giraldi, Riccardo Canali, Marzia Postogna, Reiner Reibenbacher. Prod. Teatro La Contrada, Trieste.

È consuetudine del Teatro Stabile di Trieste La Contrada, inaugurare il cartellone con una produzione in dialetto triestino: operazione che, nelle passate stagioni,

assicurava grande successo popolare, ma limitava il raggio d'azione sul piano nazionale. L'apertura di quest'anno ha rappresentato un notevole passo avanti per La Contrada, perché - grazie al talento e alla raffinatezza di Tullio Kezich, autore di *Un nido di memorie* - ha avuto a disposizione un testo intelligente, delicato, che tocca coraggiosamente e con sensibilità una piaga dolorosa della storia di Trieste: quella aperta dalla seconda guerra mondiale. Attraverso il filtro di un nucleo familiare, in cui si coglie qualche cenno autobiografico, Kezich osserva gli estremismi che hanno lacerato un equilibrio prezioso e naturale nella città cosmopolita, dove cattolici ed ebrei, italiani, sloveni, tedeschi e levantini, autoctoni e forestieri avevano sempre convissuto rispettandosi. L'obiettività dell'avvocato Sklebez (un misurato Orazio Bobbio), il buonsenso della moglie (Maria Grazia Plos), il fervore giovanile del personaggio-narrante Nineto (Maurizio Repetto), l'ingenua passione per il fascismo della maestra Calpurnia (una travolgente Ariella Reggio), e poi un microcosmo di figure secondarie - l'ebreo Volpati (l'ottimo Alberto Ricca), la serva slovena (la brava Marzia Postogna), Donner (Adriano Giraldi), Barba Marko (Riccardo Canali), il militare tedesco (Reibenbacher) - raccontano quegli eventi con acutezza e da diversi punti di vista, per condurre all'assoluzione finale. Asseconda l'intima drammaturgia di Kezich la regia di Francesco Macedonio che opta per una toccante coralità, non permette finalmente facili macchiettismi, evita le ovvie volgarità del dialetto per fame un'espressione dell'anima, pulita ed efficace. *M.R.*

In basso una scena di *Dance!* di Camerini e Noschese, regia di Marconi (foto: Visual Art).



Le *Baccanti* della Tosse tragedia senza catarsi

BACCANTI, di Euripide. Traduzione di Giorgio Ieranò. Regia di Tonino Conte. Scene di Andrea Corbetta. Costumi di Guido Florato. Con Lisa Galantini, Aldo Ottobriano, Susanna Gozzetti, Pietro Fabbri, Alberto Bergamini, Enrico Campanati, Carmelo Vassallo, Consuelo Barilari, Simona Guarino, Carla Peirolo, Mariella Speranza, Raffaella Tagliabue. Prod. Teatro della Tosse, Genova.

Un dio si presenta a Tebe in sembianze umane, ma non viene riconosciuto come figlio di Zeus dal re Penteo. Anzi è da questi osteggiato in quanto portatore di un nuovo culto pericoloso per la tradizione. Le sue seguaci, le donne che, da lui invase, valicano i limiti di decenza e di morale, vengono dal re combattute. Lo spettacolo allestito dal Teatro della Tosse muove da un'interpretazione basata su una nuova traduzione in versi e da una riflessione sull'ambiguità estetica dell'opera, liberata da pregiudizi moralistici. *Baccanti* inteso come un potente evento di parola, sommo condensato di linguaggio poetico. Un teatro in cui l'evento primo è l'addensarsi di un dramma insensato che l'autore sottopone allo sguardo sgomento dello spettatore. Qui il mito concorre in una fatalità cieca e mostruosa, in cui sarà arduo trovare sollievo catartico. La scena è attrezzata con tre ripidi settori gradinati, in semicerchio, davanti a cui si giunge fiancheggiati da Figure Mute (sculture a grandezza naturale), mummie recuperate da un'epoca immemorabile. Puntuale anche la sottolineatura degli anacronismi, a denotare la distanza dall'originale. Ma le soluzioni appaiono a volte riduttive, come il pedalare in bicicletta inseguendo lo Straniero; giocare a carte, raccontando il massacro sul sacro monte; l'uso, del resto appena accennato, della musica, con la canzone *Mamma!* volutamente kitsch, forse in omaggio a un gusto che in Aldo Trionfo, ispiratore di questo Teatro, fu magistrale. Nel disegno complessivo

qualche scarto ad effetto, quale la didascalica raffigurazione del divino Straniero in una giovane donna (Lisa Galantini) dalle grazie visibili sotto il manto socchiuso, corredata di un attributo maschile parimenti esibito, da ermafrodita. O la scelta di affidare il ruolo di Cadmo a una donna e (efficace intuizione) di volgere in monologo con se stessa allo specchio ciò che nell'originale è il dialogo di Agave con Cadmo. Sobriamente coreografate e pregevoli le effusioni orgiastiche delle *Baccanti*, stilizzate e castigate senza effetti speciali aggiunti. *Gianni Poli*

Bisio e la Sastri cantano il *Vangelo* di De André

LA BUONA NOVELLA, di Fabrizio De André. Regia e drammaturgia di Giorgio Gallione. Elaborazione musicale di Carlo Boccadoro. Scene e costumi di Guido Cerato. Luci di Pepi Morgia. Con Claudio Bisio, Lina Sastri, Leda Battisti, Andrea Ceccon e Le Voci Atroci con l'ensemble musicale Sentieri Selvaggi. Prod. Teatro dell'Archivolta in collaborazione con la Fondazione Carlo Felice, Genova.

Quando il cantautore genovese Fabrizio De André scrisse *La buona novella* era il 1969, anno di contestazione e di ricerca dei valori più profondi di uguaglianza e fratellanza tra i popoli. Lui, sfogliando i vangeli apocrifi, questi valori li aveva trovati nella vita di Gesù, ma farlo comprendere ai suoi contemporanei non fu semplice. Trent'anni dopo, in uno dei suoi ultimi concerti, lo stesso De André aveva riproposto alcuni brani tratti da questo album, proprio perché li sentiva vicini alle spinte a alle tensioni di fine millennio. Oggi *La buona novella* è diventata uno spettacolo al Teatro Carlo Felice di Genova, prodotto dal

Teatro dell'Archivolta su un'idea di Giorgio Gallione, regista e drammaturgo che ha cucito questi brani musicali di altissima poesia a materiale in gran parte estrapolato dagli stessi *Vangeli*. A condurre la narrazione sul palcoscenico Claudio Bisio, che non ha rinunciato alla sua verve comica e che si è prestato per l'occasione anche a eseguire qualche brano nell'inedita veste di cantante. Lina Sastri e Leda Battisti hanno ricoperto il ruolo non facile della Vergine Madre, mentre alcuni brani, senz'altro più in linea con lo spirito del cantautore genovese, sono stati affidati ad Andrea Ceccon, leader del gruppo Le Voci Atroci. Lo spettacolo, che è stato costruito musicalmente da Carlo Boccadoro e dal suo gruppo Sentieri Selvaggi, è piacevole, ma risulta un'operazione a sé stante che sembra lontana dall'interpretare fedelmente De André: sia perché lo svolgimento appare discontinuo, sia perché il durissimo paragone con l'autore è inevitabile. Le scenografie che seguono attraverso l'intensità delle colorazioni i diversi stati emotivi dei personaggi e della vicenda, sono di Guido Cerato, mentre le luci portano la firma di Pepi Morgia, che aveva guidato anche la regia delle ultime esibizioni di De André. *Cristina Argenti*

Consuelo Barilari in *Baccanti* di Euripide, regia di Conte.



Molière sembra Feydeau nel *Tartufo* di Besson

IL TARTUFO, di Molière. Regia di Benno Besson. Scene e costumi di Ezio Toffolutti. Trucco e pettinature di Kuno Schlegelmich. Musiche di Jean-Baptiste Lull. Arrangiamento di David Hogan. Luci di Piero Niegro. Con Gianna Piazz, Lello Arena, Daniela Giordano, Federico Vanni, Orietta Notari, Paolo Serra, Stefano Lescovelli, Eros Pagni, Marzia Ubaldi, Vito Favata, Riccardo Bellandi, Suzanna Pattoni. Prod. Teatro Stabile di Genova.

Commedia complessa e stratificata, il *Tartufo* brilla nondimeno per la superficie fatta di battute irresistibili e di un meccanismo drammaturgico perfettamente calibrato. E a questo primo, luccicante strato sceglie di fermarsi Benno Besson, rinunciando a sfogliare quel piccolo trattato sull'ipocrisia e sulla meschinità umane composto dai veloci dialoghi di Molière. Coerente a questa impostazione che disdegna psicologismi e critica sociale, il regista riduce i personaggi a mascherine, imprigionate in una gestualità rigida e stereotipata. Mariane, la giovane figlia di Orgon, e l'amato Valère hanno le posture, i movimenti e le intonazioni proprie degli innamorati da manuale di recitazione ottocentesco, e in modo altrettanto conforme a moduli interpretativi predefiniti agiscono anche protagonisti e comprimari. L'esito non è uniforme e accanto a una Marzia Ubaldi capace di flettere e adeguare alla propria personalità la figura della saggia serva-padrone Dorine, Eros Pagni pare frenato dall'untuosità senza sottigliezza del suo Tartufo, mentre Lello Arena, sempre sopra le righe, si limita a prestare a Orgon la sua burbera napoletanità. Un medesimo procedimento di scarificazione è applicato al contenuto della commedia, ridotta al suo teatralissimo scheletro. Le continue entrate e uscite dei personaggi, i frequenti capovolgimenti di situazione, l'astuta scena del tavolo garantiscono un

ritmo sempre sostenuto che il regista sfrutta trattando Molière quale una sorta di seicentesco Feydeau. La scena – l'interno di un palazzo barocco con porte e aperture – assicura la voluta rapidità dell'azione, mentre i cambi necessari sono occupati dalla calata di un suggestivo sipario decorato con orecchie e occhi, quasi a ricordare agli spettatori il patto implicitamente stretto con gli attori. Il finale coro di lode al sovrano, inserito originariamente da Molière per sfuggire alla censura, dichiara ancora una volta la natura spensierata e in fondo disfattista dell'allestimento. *Laura Bevione*

Dreyer incontra Testori nel *Gesù* di Branciaroli

GESÙ, di Karl Theodor Dreyer. Adattamento e regia di Franco Branciaroli. Scene di Marco Capuana. Costumi di Elena Cicorella. Luci di Alessandro Carletti. Con Franco Branciaroli, Riccardo Mantani Renzi, Umberto Ceriani, Gianluca Gobbi, Antonio Zanoletti, Pino Censi, Valentina Arru. Prod. Teatro de Gli Incamminati, Milano – Teatro Stabile di Torino.

Nel '74 a Torino un giovane Branciaroli interpretò il *Gesù* che Aldo Trionfo felicemente adattò dalla sceneggiatura che il grande Dreyer aveva scritto pensando a un film purtroppo mai realizzato. Un quarto di secolo dopo Branciaroli riprende, nella maturità il *Gesù*, ma lo fa in veste di adattatore e regista. L'attore si riserva soltanto una breve apparizione nel finale a sorpresa: mentre *Gesù* vaga come un barbone nel buio del mondo e raccoglie l'ultimo respiro del ragazzo marchettaro e drogato del testoriano *In exitu*, il film rifiutato si fa, è un kolossal di cartapesta; ed egli è Dreyer redivivo accompagnato da un aiuto che ripete soltanto "okay". Per contrappasso, il vecchio Cristo barbone (Riccardo Mantani Renzi) uscito diritto, come

tutti gli apostoli, dalla scena dei mendicanti di *Viridiana* di Buñuel proietta su uno schermo atroci immagini sui campi di morte della Shoah: ruspe sopra i cadaveri, scheletri trasvolanti in una macabra resurrezione della carne. In epilogo un'Annunciazione profana: una giovane donna incinta dice in proscenio, concitatamente, l'incipit del *Vangelo* secondo Giovanni, e s'adunano come fantasmi i trenta attori, nelle divise del lager. Cala il sipario. Molte cose riguardanti la Chiesa, la società e lo spettacolo sono accadute nel secondo Novecento e Branciaroli (che ha affollato lo spettacolo con molti segni, rimandi e citazioni: anche troppi, fino ad alimentare il dubbio che la teologia cristologica degli umiliati e offesi sconfini nella moda *new age*) espone nelle due ore e mezza della rappresentazione - lenta nei ritmi, cupa nelle atmosfere - le sue convinzioni di uomo, di credente e di artista. Le due scritture - rigore logico, ispirato in Dreyer, affannosa ricerca della fede in Testori - non sempre però risultano compatibili. L'accumulazione dei segni, dicevo, non sempre dà forza al discorso di Branciaroli. L'irrompere di soldati palestinesi, che hanno sostituito i "rivoluzionari" del testo di Dreyer, o le straniatone confabulazioni dei farisei in case borghesi, ingenerano ad esempio sensi di dispersione nel pubblico. Così come m'è parso incongruo l'imponente, e opprimente, apparato scenografico di Marco Capuana: blocchi semoventi, scene calate dall'alto a ricostruire fuorvianti ambientazioni, un insieme farraginoso, di ronconiana memoria, che blocca la progressione drammatica. Restano la passione di questa ricostituzione, l'impegno degli attori (da citare ancora Umberto Ceriani, Gianluca Gobbi, Pino Censi, Valentina Arru, Antonio Zanoletti), e l'incontro-scontro di Dreyer e Testori: che è quanto voleva, credo, Branciaroli con il suo generoso tentativo. *Ugo Ronfani*

Kundera omaggia Diderot al Piccolo di Catania

GIACOMO E IL SUO PADRONE (Omaggio a Diderot), di Milan Kundera. Regia di Gianni Salvo. Scene di Oriana Sessa. Costumi di Elena Carveni. Musiche di Pietro Cavallieri. Con Alessandro Ferrari, Vittorio Bonaccorso, Federica Bisegna, Orazio Mannino, Maria Rita Sgarlato, Gianni Alderuccio, Carlo Ferreri, Tiziana Bellasai, Toni Lo Presti, Cinzia Finocchiaro, Massimiliano Grassia. Prod. Piccolo Teatro, Catania.



In alto Vittorio Bonaccorso e Alessandro Ferrari in *Giacomo e il suo padrone* di Kundera, regia di Salvo; a destra Graziana Maniscalco e Nino Romeo in *Disgusto per stile*, testo e regia di Romeo (foto: Rita Cricchio).

Ispirato al romanzo del celebre filosofo illuminista, *Jacques e il suo padrone* di Milan Kundera costituisce l'ultima tappa del trentennale itinerario del Piccolo Teatro di Catania alla scoperta della drammaturgia sperimentale est-europea, qui rappresentata in una delle sue più taglienti, e perciò ironiche, riflessioni autoreferenziali. Nella lineare, sobria impaginazione scenografica di Oriana Sessa (gli opalescenti, lunari costumi sono di Elena Carveni), la moltiplicazione dei piani d'azione, in un intrico di scale e scalette dall'approdo indeterminato – e una sembra quasi arrivare sin "lassù" – fa da terso sfondo al sovrapporsi di vicende che Gianni Salvo dipana con limpido quanto inesorabile procedere, enucleando l'inarrivabile gioco di citazioni, variazioni, echi e rifrazioni della scrittura di Kundera. Come in un gioco di specchi, allora, le avventure di Jacques (Alessandro Ferrari) si riflettono in quelle del suo padrone (Vittorio Bonaccorso), i tradimenti della perfida

marchesa de la Pommeraye, evocati dall'arte affabulatoria dell'ostessa (Federica Bisegna), nei sottili inganni del perfido cavaliere di Saint-Ouen (Orazio Mannino), mentre fanciulle sedotte e abbandonate opportunamente si unificano nella medesima, cangiante figura (Maria Rita Sgarlato). L'acre sfondo sonoro di Pietro Cavallieri aiuta l'abile metamorfosi, per cui dialoghi dall'inquietante intensità divengono metafora del teatro e della sua storia, del suo essere, prima di tutto, narrazione di storie, riflessione sul ruolo dell'autore e su quello, attanagliante nell'edizione catanese, della partecipazione dell'attore. O forse autore, nel gioco dell'inesauribile circolarità della creazione e della ricezione teatrale. *Giuseppe Montemagno*

Storie beckettiane in salsa siciliana

DISGUSTO PER STILE, di Nino Romeo. Regia Nino Romeo. Scene e costumi di Umberto Naso. Luci di Claudio Pirandello. Musiche di Franco Lazzaro. Con Graziana Maniscalco, Nino Romeo, Rosario Minardi, Maria Rosa Sapienza. Prod. Fondazione Festival di Palermo sul Novecento in collaborazione con il Gruppo Iarba, Catania.

L'atmosfera è beckettiana, con quei grossi lastroni di pietra sparsi sul palcoscenico e quei due bidoni ovattati dentro cui stazionano Chiddu e Chidda (Costui e Costei). È curioso questo *Disgusto per stile* di Nino Romeo vincitore del Premio Riccione per il Teatro 1999 (ex-aequo con *Opera buffa* di Michele Celeste). Curioso soprattutto nel linguaggio, là dove in particolare i personaggi di Graziana Maniscalco e dello stesso Nino Romeo mentre si dannano del loro vivere quotidiano nei panni di Chiddu e Chidda esprimendosi in stretto dialetto catanese, sci-

volano *tout court* nei ruoli di Costui e Costei recitando in un forbito italiano. E se nella veste vernacolare i loro dialoghi finiscono sempre con il tormentone che è impossibile andare in America o a Milano e che bisogna, alla Godot, restare lì dove risiedono, quando si esprimono in lingua, prima tramutano la fiaba di Cappuccetto Rosso in un gioco perverso fra padre e figlia, poi diventano due personaggi amorali durante una battuta di caccia all'uomo, infine, nel terzo episodio, forse ai limiti della blasfemia, lui è un prete senza scrupoli, lei una madonna incinta del Duemila cui verrà suggerito d'abortire perché il mito della verginità non ne abbia a soffrire. La scena di Umberto Naso (suoi pure i costumi) ritrae i quattro personaggi in uno spazio metafisico da day-after e soltanto le musiche di Franco Lazzaro miscelate a canzoni di Sinatra, Beatles, Brel, Baglioni, ci riportano alla contemporaneità, al nostro mondo, alle follie del vivere quotidiano. Graziana Maniscalco è sempre brava nei ruoli drammatici che affondano in una sensuale nevrosi; le è accanto suo marito Nino Romeo che le dà sicurezza e solidità, mentre i due clown Rosario Minardi e Maria Rosa Sapienza alla fine sembreranno le due immagini di Stanlio e Ollio. *Gigi Giacobbe*



Il "viaggio" di Silvestro nella Sicilia di Vittorini

CONVERSAZIONE IN SICILIA, di Elio Vittorini. Riduzione teatrale di Luisa Fiorello. Regia di Gianni Salvo. Scene di Oriana Sessa. Costumi di Giuseppe Andolfo. Luci di Simone Raimondo. Musiche di Pietro Cavalieri. Con Vittorio Bonaccorso, Anna Passanisi, Davide Migliorisi, Tiziana Bellassai, Adriano Aiello, Alessandro Ferrari, Davide Sbrogiò, Federica Bisegna, Carlo Ferreri, Massimiliano Grassia, Noemi Condorelli, Adriana Fiorenza, Andrea Sciuto, Francesco Tinnirello. Prod. Piccolo Teatro, Catania.

Si prospetta come un percorso verticale, come una discesa alle radici della storia - del Novecento letterario italiano, ma anche di una sala teatrale e del suo impatto nel contesto sociale - la ripresa di *Conversazione in Sicilia* di Elio Vittorini, selezionata dal Piccolo Teatro di Catania per inaugurare il secondo decennio di attività nella prestigiosa sede di via Ciccaglione. Evitando abilmente i pericoli connessi alle trasposizioni di genere, la riduzione teatrale di Luisa Fiorello si propone nel segno della fedeltà al testo, ricreando l'atmosfera, prima ancora che i luoghi, di una Sicilia arcaica e incontaminata. Gli inserti musicali di Pietro Cavalieri, volutamente ispirati a meccanismi minimalisti, scandiscono le tappe di questo viaggio iniziatico che Oriana Sessa disegna, scenicamente, come discesa alle radici, itinerario che prende le mosse con un viaggio in treno per approdare nelle cavità della terra. In questo contesto, Gianni Salvo lascia intravedere prospettive cupe e terragne, meste liturgie di passeggeri e lenti rosari di ammalati, sguardi di un vissuto che emerge ora con crudo realismo, ora, in modo più leggero, con sbalzo garbatamente onirico. A dar voce agli "astrat-

ti furori" di Silvestro è Vittorio Bonaccorso, che interiorizza monologhi e turbamenti di un protagonista che non "soffre per se stesso", ma per il "mondo offeso", nella vana ricerca di una solidarietà che troverà in un quartetto di figure fantasmatiche - Calogero, l'arrotino (Alessandro Ferrari), Ezechiele, il sellaio (Carlo Ferreri), Porfirio, il panniere (Adriano Aiello), e Colombo, l'oste (Massimiliano Grassia) -, mol-

tipicate con inquietante, fosca insistenza nell'irrisolta ricerca di quell'"acqua viva" che tutto monda. Diventa mediatrice della dimensione del ricordo l'entusiasmante Concezione tratteggiata da Anna Passanisi, personaggio aguzzo e monolitico, icona di un dolore antico ed inconsolato, metafora di storia e risposta dura ma pregnante ai quesiti che il romanzo agita. *Giuseppe Montemagno*

a Genova

Ridere con la morte nel frigo-bara di Copi

IL FRIGO e LA DONNA SEDUTA, di Copi. Traduzione di Luca Coppola, Giancarlo Prati, René De Ceccatty. Regia di Alfredo Arias. Scene di Roberto Plate. Costumi di Françoise Tournafond. Luci di Pascal Chassan. Con Alfredo Arias e Marilù Marini. Prod. Teatro Stabile di Genova - Groupe TSE.

Due amici francesi dello Stabile genovese che propongono, per gli amanti dell'off surreale, due atti unici, speculari, di Copi: *Il frigo*, scritto appositamente per il teatro, e *La donna seduta*, tratto dalla famosa serie dei disegni a fumetti. Sono, i due, Alfredo Arias e Marilù Marini, cui dobbiamo per l'essenziale la conoscenza del teatro trasgressivo, irriverente e poetico di Raoul Damonte: l'argentino di origine italiana, in arte Copi, trasferitosi *sur Seine* con la banda degli "argentini di Parigi" (Garcia, Lavelli, Savary, Arias per l'appunto). Arias propone con *Il frigo* un *noir* farsesco dove l'elettrodomestico, che giganteggia davanti a una veduta di Parigi alla Dufy come in una pièce dell'assurdo di Ionesco, è sostanzialmente una bara, metafora della morte. È stato inviato come regalo di compleanno dalla madre di un eccentrico transessuale, che vive con una nutrice carceriera e fa conversazione coi topi dell'alloggio. Dopo allucinanti apparizioni come altrettanti segnali della fine (il fregolismo di Arias e della Marini s'appoggia su grotteschi travestimenti) si compie il suicidio del protagonista, chiuso nel frigo-bara. La farsa acquista il significato pregnante di un testo sull'autodistruzione se si pensa che Copi è morto a soli 43 anni, di Aids. Ma la rivelazione, per noi, è il collage ricavato dalle *strips* della *Donna seduta* dai due attori, che recitano in buon italiano, e che l'hanno portato con successo anche in Sudamerica. Nei fumetti la donna seduta era passiva, toccava a vari visitatori amplificare la conversazione. Sulla scena, invece, è Marilù Marini che - conciata come la Olivia di Popeye, con una faccia di gomma e una gestualità tutta parossistici contrasti - si esprime con la lucida, solitaria, magniloquente follia che ci divertiva sulle pagine di *Linus*. Arias, nel ruolo classico del Clown Bianco, è di volta in volta il topo, il lombrico, il pollo, il pappagallo, il boa con i quali s'intrattiene la tardona. O la figlia Donatella, che sul sesso dice enormi stupidaggini prima che la Donna Seduta, alla luce di una luna quadrata, si metta a straparlarne sulla tomba del marito. Lo spettacolo, italianizzato, cita la De Filippi, Pippo Baudo, Eco; le gags sono copiose e imprevedibili, il surreale approda al *non-sense*, l'epilogo è un ricordo d'infanzia di Copi, la morte passa fra le tombe e si ride ancora una volta. *Ugo Ronfani*

AVVENTURA DI UN VECCHIO DON GIOVANNI, di Luca Spadaro. Regia di Luca Spadaro. Scene di Ines Cappellari. Luci di Michele Napione. Con Coco Leonardi, Elisabetta Messina. Prod. Teatro d'emergenza, Lugano.

Un vecchio grammofoono restituisce in tutta la sua perfezione la straordinaria

partitura mozartiana del *Don Giovanni*. Ma la scenografia ci catapulta in un appartamento dei nostri giorni e non nella Spagna che vide le prodezze del libertino, in una stanza infestata da ragnatele, dove i mobili danno un'idea di polveroso, di vecchio, di trascurato. È qui che vive il signor Giovanni

Tenorio ed è su questa scena che irrompe un'infermiera del servizio sociale, chiamata dal proprietario per essere accudito durante la notte. In questa nuova variazione sul mito del libertino dissoluto, in scena al Teatro Libero di Milano, l'autore si chiede che fine ha fatto il seduttore dopo essere

novità

PARAVIDINO & CO. piccoli autori crescono



GABRIELE, di Fausto Paravidino e Giampiero Rappa. Regia Giampiero Rappa. Scene e costumi di Fausto Paravidino. C Andrea Di Casa, Filippo Dini, Sergio Grossini, Fausto Paravidino, Giampiero Rappa, Vanessa Compagnucci. Prod. Giga srl, Rott

La storia è talmente autobiografica che gli attori, nella finzione scenica, non si sono neanche cambiati i nomi. Raccontano pezzo della loro vita, quella di un gruppo di giovani trasferiti a Roma in cerca di fortuna (teatrale) dopo gli studi di recitazione alla Scuola dello Stabile di Genova. Vivono tutti insieme ognuno con le sue piccole grandi nevrosi, e si arrabbattono sogni di gloria (puntualmente infranti) e problemi pratici della quotidianità. A scombuscolare le loro esistenze, già messa in una tragica prova da frustrazioni di ogni genere, irrompe Angela che, dopo aver conosciuto in senso biblico tutti i componenti del gruppo (con gli inevitabili conflitti), sparisce, per ricomparire alle soglie del parto di un figlio non si sa bene

chi. Davanti a questo "fattaccio" i cinque amici, già pronti a lasciare la crudeltà della metropoli, ritrovano una nuova via affrontando tutti insieme appassionatamente una multipla paternità. La vicenda non è certo originale (al cinema, da *uomini e una culla* al più recente *Kimberly* gli uomini che scoprono il piacere della paternità condominiale i mancano), né sfugge a certa superficialità da telefilm, ma quel che comunque colpisce è la freschezza e il buon ritmo della pièce, scritta (nel 1998) e interpretata da un gruppo di giovani poco più ventenni, estremamente affiatati e dotati di una simpatica vivacità attoriale. È vero che il testo se lo sono scritto su misura che l'autobiografismo è sempre comodo rifugio, ma il talento c'è, soprattutto se, al momento opportuno, sapranno fare a meno di scorciatoie giovani che. *Claudia Cannella*

DUE FRATELLI, di Fausto Paravidino. Regia di Filippo Dini. Scene e costumi di Laura Benzi. Luci di Jean Marc Esposito. Con Antonia Truppo, Giampiero Rappa, Fausto Paravidino. Prod. Teatro Stabile di Bolzano.

Due fratelli, opera con la quale Fausto Paravidino si è aggiudicato il premio Pier Vittorio Tondelli '99 (sezione under 30 del premio Riccione), è, come recita il sottotitolo, una «tragedia da camera in 53 giorni». L'impianto drammaturgico del testo poggia su una sequenza di scene brevi e di dialoghi rapidi e asciutti, caratterizzati da una continua interazione del registro comico con quello tragico. Dalla narrazione della convivenza dei due fratelli con una ragazza - che vive con loro "per caso" e che va a letto successivamente con l'uno e con l'altro, finché il più giovane, tornato da militare, la uccide colpendola alla testa con la macchinetta da caffè - emerge un piccolo mondo chiuso in se stesso e autosufficiente rispetto alla realtà esterna. I tre protagonisti sono infatti legati da una straordinaria complicità, particolarmente evidente nel rapporto morboso esistente tra i due fratelli. La claustrofobica e autoreferenziale situazione è trasferita su una scena irrealmente verde anche nei suoi accessori domestici: la cucina poggia su uno spigolo e connota con intelligenza lo stato di squilibrio psicologico dei tre ragazzi. La regia di Filippo Dini calibra bene le cadenze e i ritmi del testo, disegna con finezza e precisione i profili interiori dei personaggi i quali, affidati all'interpretazione di tre giovani e promettenti attori (Antonia Truppo, Giampiero Rappa e lo stesso Paravidino), convincono per lo spessore artistico e coinvolgono sotto l'aspetto drammaticamente umano della vicenda narrata. *Massimo Bertoldi*

stato inghiottito nelle profondità della terra. Spadaro sembra dar forma a un inferno metropolitano, dei giorni nostri, quasi a voler sottolineare come la punizione più grande al quale l'uomo sia sottoposto è la mancanza di amore, di dialogo con gli altri, la solitudine dell'esistenza. Nell'appartamento di una grande città si consuma il rito della ricerca di affetto, della perenne seduzione tra fantasmi del passato e drammi del presente. L'infermiera è anch'essa una proiezione della solitudini del vecchio Giovanni: sembra che i due dialoghino, ma in realtà siamo di fronte a un lungo monologo interiore destinato, come sempre, a terminare con la sconfitta dell'uomo, condannato a rimanere nella sua solitudine. Intensa la prova di Coco Leonardi, affiancato da un'efficace Elisabetta Messina. *Pierachille Dolfini*

BETTY (Vintage), di Remo Binosi. Regia e interpretazione di Maria Ariis, Carla Manzon, Francesco Migliaccio. Prod. Centro Servizi e Spettacoli di Udine - Compagnia Nostra.

Betty (Vintage) di Remo Binosi inaugura, con felice e meritato esito, la stagione allo Zazie, un'ex autorimesa della Chinatown milanese. È teatro povero: che fra tante costose, inutili megaproduzioni vuol dire in questo caso teatro doc, fatto puntando tutto su un testo (in questo caso un *noir* comico-grottesco di umanissime intenzioni) e sull'impegno di tre bravi attori - Maria Ariis, Carla Manzon, Francesco Migliaccio - che si moltiplicano in più ruoli. Binosi - ricordo - è l'autore di *L'attesa*, che ha avuto come interpreti Elisabetta Pozzi e Maddalena Crippa, poi film col titolo *Rosa e Cornelia*, con Chiara Muti e Stefania Rocca. Lo spettacolo. Betty (Carla Manzon, ch'era la nutrice nell'*Attesa*, qui promossa a prim'attrice) è un'impiegatuccia minacciata da licenziamento per esubero, sposata a una guardia notturna. Un Chaplin in gonnella, una Gelsomina inurbata,

una emula della tardona dei fumetti della Bretecher che, inconsapevolmente "drogata" da certi componenti allucinogeni contenuti in uno shampoo che usa come detersivo, s'abbandona a sognare tutt'altra vita. Diventa la procace Zaira, ai tempi favolosi dell'adolescenza sulla riviera romagnola, al Dancing Bambù, dove approdavano il marinaio Jimmy, Pippo campione di Twist, e si impazziva per Sinatra, Bob Dylan, magari Bobby Solo. E così Betty è felice, anche se s'aggira nel quartiere Jack lo strangolatore (o è il sogno che diventa incubo?). Poi, la vita continua, con il marito vigilantes, una vecchia madre apprensiva e la collega amica del cuore, che nelle allucinazioni da shampoo di Betty sono diventati i fantasmi di un'altra vita. Il feuilleton di Binosi trascorre con humour da Carolina Invernizio a Kerouac, è ironico comico graffiante con dolcezze felliniane, ha un ritmo teatrale sicuro. La Manzon è la spiritosa, patetica sognatrice Betty; la Ariis e il Migliaccio si prodigano, con adeguata *verve*, nei tanti ruoli a trasformazione. *Ugo Ronfani*

GL'INNAMORATI, di Carlo Goldoni. Regia di Eugenio de' Giorgi. Scene di Fabio D'Orta. Costumi di Alessandro Piantanida. Musiche di Luciano del Giudice. Con Angelica Dettori, Eugenio de' Giorgi, Leila Bonacossa, Matteo Brigida, Gianni Lamanna, Federica Dioli, Alberto Faregna, Dario Villa, Laura Filippini. Prod. Teatro Olmetto - Associazione Teatro Duende, Milano.

Un classico del Goldoni restituito senza manipolazioni inconcludenti, o



peggio. Eugenio de' Giorgi, qui molto meglio come regista che come interprete, taglia un po' la lettera ma rispetta lo spirito della pièce, spingendo sul pedale del comico, ma la cosa non guasta. Lo spettacolo va col testo, recitato senza strafare e con ottimi risultati in particolare dalla Dettori, che trova toni e tempi diversi e giusti per ogni piega del carattere in(s)costante del suo personaggio. Buone anche le prove di Leila Bonacossa e di Matteo Brigida, la cui dizione studiata nel dettaglio disegna un Fabrizio un po' caricaturale ma indubbiamente comico. La produzione finanzia ottimi costumi "filologici" e sacrifica la scena, costituita da due (massimo quattro) sedie fine Novecento, una pedana d'assi aggettante e tele nere a chiudere un unico ambiente. Ma va bene anche così. *Giovanni Acerboni*

LA POLLERA, di Roberto Corona e Gianluigi Gherzi. Regia di Gianluigi Gherzi. Scene e luci di Maurizio Agostinetto. Drammaturgia musicale di Mauro Buttafava. Con Roberto Corona e Renata Mezenov Sa. Prod. La Casa degli Alfieri, Castagnole Monferrato (Asti).

Una gabbia di rete con cinque galline è il "paradiso" offerto a un turista del

A pag. 88 Antonia Truppo. Fausto Paravidino e Giampiero Rappa in *Due fratelli* di Paravidino, regia di Dini (foto: Foto Studio Pedrotti); in alto Eugenio de' Giorgi e Angelica Dettori in *Gli innamorati* di Goldoni, regia di de' Giorgi.



senso (ma di buon cuore) da una giovane donna latinoamericana, la pollera appunto, che lo riceve. A casa ha lasciato una moglie noiosa e i mobili da comprare all'Ikea. Non esclude la fuga d'amore. Lei pure studia il colpaccio: meglio la fuga di un regalo costoso (garantito). Nel frattempo, schermaglie erotiche, liti, riti misteriosi di lei (si cosparge di un denso liquido azzurro, trancia e cuoce un pollo). Il gioco diventa serio quando la donna svela il suo segreto: famiglia distrutta dal cesio radioattivo abbandonato nella discarica della favela. Anche lei è contagiata, ma, come la Ninetta del Verzee, giura di non contagiare i clienti. Per lui, disgustato e sconvolto, la vacanza è finita, e rifiuta il pollo in salsa di cesio. Buon ritmo, spettacolo vivace dal retrogusto amaro e serio, ben ballato da lei, ben recitato da lui. *Giovanni Acerboni*

CHIOMA, di Mariangela Gualtieri. Scene luci e regia di Cesare Ronconi. Costumi di Patrizia Izzo. Con Gabriella Rusticali. Prod. Teatro Valdoca in collaborazione con Teatro A. Bonci di Cesena.

Uno spazio scenico quintato da candidi teli drappeggiati; tre sgabelli foderati di rosso in proscenio, perfettamente

disposti a spartirsi lo spazio in altrettante zone omogenee; ninnoi pendenti qua e là direttamente dal cielo e fermi a mezz'aria: sono pezzi mutilati di mondo, rami, fiori secchi o simboli di un'altrettanto fertile vita, come un uovo di struzzo finemente decorato o una mela rossa. E poi, lei: *Chioma*, Gabriella Rusticali, l'unico abitante di tale derelitto universo. Un corpo sghembo, un passo spezzato, una voce potente di uomo a stridere con la fluente e lunga femminilità dei suoi capelli. La faccia e le mani dipinte di rosso a farne un corpo non più solo umano, ma vate e profeta di una parola, quella di Mariangela Gualtieri, sempre compiuta nel nominare un'inquietudine mai paga, una lacerazione ormai atavica, una domanda di senso che è ricerca di guarigione e benedizione d'amore. Nella messa in scena s'intravedono i temi e gli stilemi cari al lavoro della Valdoca, ora però affidati all'impulso tellurico di un'attrice sola; mentre la regia, forse eccessivamente uniforme, ci conduce a tratti con pesantezza. Il resto, la parola, urlata dal «più sperticato dei cuori» è canto ed esplorazione e non solo della forza del femminile, ma anche della complessità dell'umano tutto intero. *Marilena Roncarà*

LEONCE E LENA, di George Büchner. Traduzione e adattamento di Sonia Antinori. Regia di Valeria Talenti. Scenografia di Guido Buganza. Costumi di Guido Buganza e Francesca Falni. Luci di Marco Quondamatteo. Con Aram Kian, Paola Minaccioni, Alvise Camozzi, Mauro Pescio, Guglielmo Menconi, Sophie Claudio, Federica Fabiani. Prod. Teatro Litta in collaborazione con l'Associazione Via delle Belle Donne, Milano.

In un vai e vieni di siparietti che si alzano e scendono, altrettanti umori si avvicendano l'un l'altro, come in ogni minuetto che si rispetti. A una danza ci rimanda, infatti, la messa in scena di Valeria Talenti, con i suoi cambi di movimento e prospettiva: dal proscenio al fondo del palcoscenico, da un mondo a

terra a un universo sopraelevato grazie a porte-sipario collocate a mezz'asta o a una pedana a ferro di cavallo da cui, alla fine, ci saluterà l'amore di Leonce e Lena. L'atmosfera è quella di una commedia romantica dove prevalgono gli accenti esotici e le note leggere. I costumi vivaci parlano di fiaba e la stessa recitazione, che a volte ci conduce con un cipiglio da Commedia dell'arte, sembra introdurre in un mondo diverso dal nostro quotidiano e terrestre. E in effetti il testo di Büchner si nutre di una trama favolistica per dar conto, però, della complessità dell'umano nella sua interezza e verità. Così nello spettacolo si ride, ci si diverte, ci si innamora, si diventa pensosi e meditabondi e tuttavia non sempre si riesce a dar corpo e spessore al testo. Decisamente più felici sono, invece, alcune intuizioni registiche (o trovate scenografiche) a cominciare da quel suggestivo interno di biblioteca dell'inizio, perfettamente disegnato sul telo di una quinta e improvvisamente animato grazie a vivacissime mani che sbucano tra un libro e l'altro per mettersi a parlare come solo le mani sanno fare. *Marilena Roncarà*

NEI PANNI DI UNA BIONDA, di George Axelrod e Luigi Lunari. Regia di Gino Zampieri. Scene di Luca Antonucci. Costumi di Francesca Vaccaro. Con Alba Parietti, Franco Oppini, Gerardo Amato, Carola Fiorini, Claudio Lobbia, Giovanni Zola. Prod. Francesco Bellomo, Roma.

L'operazione Parietti a teatro appartiene alla categoria furbizia & curiosità. Metti in scena una tv star (all'italiana), le si mette accanto l'ex marito e il gioco è fatto. Il pubblico accorrerà numeroso e impietoso a constatare se Alba sia o meno sul Viale del Tramonto. Ma Alba, nei panni di una bionda, cioè di un playboy che, per espiare le sue colpe, dopo esser stato ucciso da un marito geloso, torna sulla terra dentro al corpo, liftato, di una delle sue "vittime", si trova a proprio agio. Quindi tutto fila liscio fino all'intervallo. Nel foyer si parla soprattutto di chirurgia plastica. E di Oppini, che recita il

suo ruolo più tecnicamente che emotivamente. Ci si aspetta un secondo tempo gradevole, anche se lascerà il tempo che trova. Così è fino al monologo finale, inutile e troppo arduo per la Parietti, che finisce per cadere sull'ultimo ostacolo, in dirittura d'arrivo. Gli abbonati applaudono già pensando a ritirare i cappotti al guardaroba e alla macchina in parcheggio. *Fabrizio Caleffi*



5a Vetrina del CND

E l'Uomo Maiuscolo s'impigliò nel suo cordone ombelicale

Nel percorso intermediale della Quinta Vetrina Internazionale del Centro Nazionale di Drammaturgia diretto da Alfio Petri, svoltasi al Teatro Colosseo di Roma, il testo di Fiori, già Premio Teatro Totale 1999 e pubblicato su *Hystrio* (anno XIII n. 2) si situa in quella fascia che riguarda, e non potrebbe essere altrimenti, il teatro che tiene conto, nella contemporaneità dei segni e dei codici, di una rappresentazione in cui la parola, un tempo eliminata dal lavoro dissacrante dell'avanguardia, viene recuperata oggi, anche se non ha quel posto privilegiato un tempo consacrato dalla tradizione. Un testo, quello di Fiori, funambolo del linguaggio, pubblicitario e teatrante, che trova, in realtà, al momento della lettura, una sua giustificazione e una sua validità, ma che, per la messa in scena, rivela qualche debolezza, alcuni troppi facili moralismi (il lunghissimo cordone ombelicale lega ancora il figlio adulto alla madre, l'incontro con il padre morto che raccomanda al figlio rigore morale e decisionismo, una volontà di essere protagonisti come una volta ci raccomandavano i nostri genitori). Tutta questa materia ha giustificato in Petri, nel fare la regia, un

SCRIVI IL TUO NOME MAIUSCOLO, di Fulvio Fiori, progetto e regia Alfio Petri. Disegno Luci di Luca Barbatì. Scene e costumi di Marianna De Leoni. Immagini di Manillo Prignano. Musiche di Fabrizio Cardoso. Con Roberto Zorzut, Basia Wajs, Giancarlo Mastroianni, Simona Sciamanna, Daniela Vadacca. Prod. Centro Nazionale di Drammaturgia, Roma

tradimento (che confessa nelle note) "per amore" del teatro. La debolezza del testo è stata rinforzata anche dalla presenza dello stesso regista in scena come preoccupato demiurgo che segue con occhio attento i movimenti dei suoi attori e qui porge una mano e li interviene nel labirinto degli spazi, durante le evoluzioni sceniche, infine chiudendo il sipario di candide camicie con amorevole partecipazione. Il lavoro è risultato teso e senza sbavature, gli attori, giovani ma con alcune importanti esperienze alle spalle, hanno agito con consapevolezza, adoperando anche il corpo in danze dai movimenti ossessivi e innaturali, quindi creativi. Nella stessa fascia di spettacoli, *Antonio Miguel* dei due danzatori Antonio Tagliarini e Miguel Pereira. Quindi *N.K.*, di e con Anna de Manincor e Anna Rispoli, un *noir* poco credibile ma con alcune intuizioni sviluppate sul concetto di contiguità e di interscambio, poi *Sa vida mia per dia po nudda*, il monologo dostoevskiano del lottatore di greco-romana Leonardo Capuano, e *Hardore di Otello contaminatio* shakespeariana del gruppo Scena Verticale. Inoltre la Compagnia MUK, prodotta dall'Associazione Sosta Palmizi, ci ha rattristato e rallegrato insieme con *oTRE*, interpretato da tre ragazzi sordi e tre udenti. Nella terza fascia, i performers Bartolomé Ferrando, Roy Vaara, Alain-Martin Richard hanno presentato alcune performances che meriterebbero un approfondito discorso, mentre lo Spazio Video era occupato da filmati di alto livello di, tra gli altri, Andreas Pichler, Caterina Davinio, Cummins ed Edwards. *Paolo Guzzi*

A pag. 90 *Alvise Comazzi* e *Sophie Claudio* in *Leonce e Lena* di *Büchner*, regia della *Taleri* (foto: *Rita Antonelli*); in alto *Roberto Zorzut* in *Scrivi il tuo nome maiuscolo* di Fiori, regia di Petri (foto: *Manillo Prignano*).

ZIO VANIA, di Anton Cechov. Traduzione e regia di Fabio Mazzari. Scene e costumi di Romeo Liccardo. Luci di Michele Mandelli. Con Massimo Loreto, Grazia Migneco, Gianni Mantesi, Annina Pedrini, Nicoletta Ramorino, Alessia Vicardi, Maurizio Dosi, Fabio Mazzari. Prod. Teatro Zazie, Milano.

Lo spoglio stanzone di via Lomazzo, nella più segreta Chinatown milanese, consente agli spettatori costretti tutt'attorno alle pareti di assurgere a ospiti muti di quanto accade nella casa di campagna affidata alle cure dell'impegnatissima Sonia. Attenendosi allo stesso rigore con cui aveva allestito nei mesi scorsi *Il gabbiano*, la regia di Fabio Mazzari punta a far rivivere con accorta equidistanza tra il tragico e il grottesco le fallimentari esistenze di tutti indistintamente i personaggi che vivono o frequentano l'ormai fatiscente fattoria sperduta nei boschi della sconfinata pianura russa, dove ha portato scompiglio il prolungato soggiorno del vanitoso letterato Serebriakov e della sua fascinosa quanto indolente seconda moglie Elena, impersonati dall'eccellente Gianni Mantesi e dall'ammaliante Annina Pedrini. Esempio è il ritratto che lo stesso regista-attore Fabio Mazzari fa dell'altruista e generoso medico condotto Astrov, invaghitosi della bella Elena, ma ormai vinto da un *tedium vitae* che ne ha stroncato gli slanci, rendendolo incapace di corrispondere alla passione che per lui prova la sognante quanto bruttina Sonia (una vibrante Alessia Vicardi). Se Maurizio Dosi sottolinea le piramidali ingenuità del patetico Telegin, Grazia Migneco è toccante nel ritratto dell'immane "tata", mentre Nicoletta Ramorino dipinge al meglio l'infatuazione della snobistica *maman* per l'ex-genero Serebriakov. Ma è soprattutto sulle spalle di Massimo Loreto il peso maggiore del concertato interpretativo riuscendo a rimandare appieno il tragicomico dei colpi di rivoltella a vuoto del suo

imbelle Vania all'indirizzo del professorone che aveva osato prospettare la vendita della fattoria. Non c'è riscatto per i frequentatori della vecchia casa, mentre si connotano come un agro sberleffo le fideistiche illusioni su un domani migliore riservato alle future generazioni. Cechov non concede sconti nemmeno ai posteri, malinconia e impotenza sono le condanne dell'umanità. *Gastone Geron*

NIETZSCHE, LA DANZA SULL'ABISSO, di Sonia Antinori. Regia di Valter Malosti. Con Valter Malosti, Michaela Cescon, Oxana Kitchenko, Silvia Giuliano. Coproduzione CRUT (Centro Regionale Universitario per il Teatro), Torino - Teatro di Dioniso, Torino - Teatro Giacosa, Ivrea.

Entra leggero Valter Malosti nella psiche di Friedrich Nietzsche. Prima di affrontare il testo scritto da Sonia Antinori su commissione del CRUT, l'attore che è anche regista dell'operazione teatrale, ha lavorato molto sulla biografia di questo pensatore che ha dominato le ultime fasi del pensiero europeo, per poi penetrarne la scrittura e la poesia. Fedele al suo linguaggio interpretativo che libera sempre con misura le emozioni compresse, l'attore torinese, vestito di un pastrano ottocentesco e talvolta a piedi scalzi, costruisce il suo racconto fatto di frammenti di vita cuciti insieme. Il perno dell'evocazione è il soggiorno a Torino dell'autore di *Così parlò Zarathustra*, nel gennaio del 1889, quando la gloria comincia a sorridergli, ma la ragione naufraga. Scorrono immagini di un periodo di vita intenso di sofferenze fisiche e morali e di ininterrotta creazione. Dallo sfondo

spoglio e scuro, che adombra certi moduli dell'espressionismo tedesco, si staccano tre donne incastonate nella vita del filosofo: la sorella Elisabeth, implacabile sorvegliante, la cameriere Alwine (un po' troppo aristocratica a dire il vero) e Lou Salomé, l'amante divisa con il poeta Rilke. Sono presenze più fantasmatiche che reali, dove si specchia e si frantuma la psiche del filosofo in delirio: severe e surreali si muovono con coreografica eleganza, come piccoli, gelidi automi. Le destrutturazioni e le ricostruzioni continue possono anche disorientare lo spettatore, e il testo di non facile accesso rischia di non essere sempre seguito; ma il gesto, il ritmo, la musicalità e la geometria della costruzione tracciata intorno a un universo psichico in disgregazione sono innegabili e sollevano comunque emozione l'immagine dell'immensa solitudine di un poeta delle idee dalla perdurante attualità. *Mirella Caveggia*

Alessia Vicardi e Fabio Mazzari in *Zio Vania* di Cechov, regia di Mazzari (foto: Alberto Gaetani).



ACCANTO A TINA (Cerca de Tina), di Luisa Vermiglio. Collaborazione artistica di Eugenio Allegri. Costumi di Adriana Dell'Olio. Movimenti coreografici di Valentina Morpurgo. Musiche originali di Alessandro Montello. Immagini elaborate da Marino Ierman. Con Luisa Vermiglio e (parli cantate) Alessandro Montello e Alessandra Franco. Prod. Teatro Stabile del Friuli-Venezia Giulia.

Ha attraversato la propria vita, i momenti cruciali di un secolo, la politica, lo spazio - dal natio Friuli, alla Russia, al Messico - con piena, generosa e intelligente partecipazione, Tina Modotti; e con le sue fotografie - pochi scatti ma toccanti e anticipatori - ha aperto la strada al reportage sociale e ha lasciato di sé e del suo animo un segno profondo. Un segno che ha colpito la fantasia di Luisa Vermiglio, autrice e protagonista di uno spettacolo dedicato alla Modotti, *Accanto a Tina*, prodotto dal Teatro Stabile del Friuli-Venezia Giulia. Racconto per attrice sola, lo spettacolo grazie anche alla collaborazione artistica alla messinscena di Eugenio Allegri, traccia un sensibile ritratto della donna e dell'artista, attraverso un elegante e poetico collage di parole, immagini, musiche, gesti. D'effetto e mai retorica l'interpretazione di Luisa Vermiglio, evocativa, emozionante, precisa. M.R.

FRATELLI, di Michele Focchi, Remo Rostagno, Antonio Viganò dal romanzo di Carmelo Samonà. Regia e scene di Antonio Viganò. Con Giovanni Battista Storti e Antonio Viganò. Prod. Teatro La Ribalta, Merate (Lecco).

È rotta dal pianto la voce di Antonio Viganò quando, al termine di una replica di *Fratelli*, in scena al Teatro Verdi di Milano, esce alla ribalta e annuncia: «Forse questo è l'ultimo spettacolo del Teatro La Ribalta che vedrete, in quanto ci è giunta notizia che non godremo delle sovvenzioni ministeriali». La tensione, creata nel corso dello spettacolo, si scioglie, ma resta l'amarrezza di veder interrompere un lavoro che ha portato a risultati alti come quest'ultimo. Un concentrato di emozioni intensissime. Uno spettacolo lucido, denso di verità, immediato, che va dritto al cuore dello spet-

tatore. Dopo l'edizione diretta da Claudio Collovà, a farsi carico di riportare sulle scene la storia di due fratelli che vivono nell'appartamento di una grande città, uno malato e l'altro sano, e che per comunicare utilizzano giochi, storie e gesti, è Antonio Viganò, anche interpretato insieme a uno straordinario, per comunicatività e intensità drammatica,

Giovanni Battista Storti. Nella cornice della bella scenografia (ideata dallo stesso Viganò), un labirinto costituito da casse lignee e da lampadari di cristallo, quasi a volere materializzare la mente ingarbugliata del fratello malato, i due si muovono in una ricerca di sintonia comunicativa, in una continua esplorazione delle relazioni umane, fatte non

a Genova

Il Don Giovanni di Lavia è un Tartufo che sfida Dio

C'era da aspettarselo. Con un esperto in tradimenti letterari come Edoardo Sanguineti e un interprete controcorrente come Gabriele Lavia, era scontato che il *Don Giovanni* di Molière ci avrebbe riservato delle sorprese. Ma la realtà ha superato le previsioni più temerarie, capovolgendo il mito, andando a chiedere lumi a Kierkegaard e a Freud, facendo del Burlador de Sevilla un fratello di latte di Tartufo. Gran seduttore, Don Giovanni? No, in realtà è un poveraccio, un sedotto. Non sa resistere alla *douce violence* della bellezza muliebre, salvo provare repulsione a conquista avvenuta. Gli manca l'"immediatezza erotica" propria di un *tombreur de femmes*, è un "individuo riflesso", forse un omosessuale che si ignora. La sua insaziabilità amorosa è insomma insicurezza; è, al limite della nevrosi (ecco Freud), un affannato cultore dell'"amore dell'amore", non della realtà dell'amore. Questo sadico sessuale che anticipa il Divin Marchese (così ce lo ritrae Lavia, con esagitazioni espressionistiche, usando frustini e flagelli) trasforma il suo dramma segreto in una sfida al Cielo, cui fa da controcanto il patafisico rimbrotto di uno Sganarello pronto poi a reclamare il suo salario dal padrone precipitato nell'inferno: un Eros Pagni perfettamente complementare a Lavia, blocco umano di ottusa malizia, interpretazione memorabile. Il bello è che nulla è incongruo, tutto appare plausibile in questo Don Giovanni "nostro contemporaneo". Le maggiori, stuzzicevoli novità non sono tanto il vagabondaggio della "strana coppia" di Molière in una moto con sidecar, nell'iniziale *mise* da rockstar capelluta di Lavia, né nel vermiglio costume da amazzone della Elvira di Daniela Giordano (ch'è persa un po' intimidita dal ruolo), e neppure nell'abbigliamento punk di Carlotta e Maturina rivali per il bel cavaliere (Orietta Notari e Marta Comerio); o ancora nella beckettiana cecità da *Fin de partie* del padre di Don Giovanni (Massimo Mesciuam). Queste invenzioni, pur lecite nello spazio scenico elegantemente astratto di Ezio Toffolutti (una landa lunare che diventa cielo stellato, marina, disadoma dimora), possono anzi, da principio, sfiorare l'ecentricità. Lo spettacolo, invece, acquista una doppia consistenza, registica e scenografica, nella seconda parte: l'idea dell'incontro con la statua del Commendatore nelle tenebre di un cimitero di menhirs, l'idea di rappresentare l'icona del Vendicatore nell'atelier iperrealista di uno scultore per poi trasformarla, nel contatto mortale con il suo assassino, in un cadavere nudo e parlante (Orlando Cinque); e l'ultima beffarda metamorfosi di Don Giovanni in un ipocrita baciapile che si rimette al Cielo, tutto è il meglio di un allestimento che ci conforta sulle inesauribili, sempre rinnovate qualità di interprete di Lavia e sul futuro del Teatro di Genova dopo Ivo Chiesa. Ugo Ronfani

solo di parole, ma anche di sguardi, di carezze, di affetto. La regia di Viganò vuole sottolineare l'abisso che si viene a creare nella relazione con chi, per la società, è "diverso": potrà sembrare di averlo conosciuto, di averne afferrato l'essenza, ci dicono i due attori con i loro silenzi carichi di tensione, ma è proprio in quei momenti che occorre riprendere dall'inizio la ricerca dell'altro, senza mai stancarsi. *Pierachille Dolfini*

S'IO FOSSI FOCO, di Angelo Savelli da antichi poeti e scrittori toscani. Regia di Angelo Savelli. Scena di Michele Ricciardini e Francesco Brandi. Luci di Roberto Chiffi. Musiche tradizionali arrangiate ed eseguite in scena da Carlo Nuccioni, Simone Ermini e Costanza Costantino. Con Carlo Monni e Massimo Grigò. Prod. Pupi e Fresedde, Firenze - Associazione Teatrale Pistolese - Assessorato alla Cultura del Comune di Firenze.

Il Conte Ugucione dice (anzi, diceva) in tv «trombare» e tutti ridevano e si divertivano. Carlo Monni dal palco dice «le donne sono tutte maiale» e qualcuno – anzi qualcuna – si arrabbia, e reagisce anche. Forse perché capisce, sotto sotto, che non si tratta di una trasgressione solo "spiritosa" e innocua, ma perché sente che una parte almeno dell'animo di ruvido e "maledetto" poeta del Monni lo pensa davvero. Monni è così: rude e aspro, "arrabbiato", volgare ma colto; plebeo ma nobile, ruspante quanto fiero. Qui, però, Angelo Savelli lo ha

innestato, con un'idea brillante, in un contesto meno anarchico del solito – un po' come fece già Massimo Luconi in *La vita agra* da Bianciardi – sposando la vena sanguigna, popolana, robusta di interprete-poeta di Monni con i versi e le prose di famosi autori toscani della storia della letteratura, rabbiosi come lui oppure beffardi, trasgressivi, licenziosi. L'operazione di Savelli ha una sua ragione d'essere. A contraltare di Monni, qui, la presenza in scena di un attore più classico, Massimo Grigò, che mette in vetrina una capacità di evocazione raffinata e ironica, unita però a un'ambiguità feroce, insinuante, sarcastica: e certo evita facilmente il rischio di essere una semplice "spalla" del vulcanico e incontenibile compagno. Cosa che sarebbe stata decisamente nociva in uno spettacolo che, nonostante la presenza dei tre musicisti in scena, mantiene una certa staticità e una scarsa struttura teatrale. Comunque, *S'io fossi foco* funziona, nel suo excursus da Cecco Angiolieri a Dante, dal Boccaccio a Lorenzo il Magnifico (*Trionfo di Bacco e Arianna*), dal Burchiello barbiere-poeta alle *Facezie* piccanti di Poggio Bracciolini da Francesco Berni a Luigi Pulci. Ma la porzione più riuscita dello spettacolo è certamente l'irresistibile galoppata finale dei *Dubbi amorosi* di Pietro Aretino, in forma di dialogo tra Monni e Grigò. A questi brani Savelli e i due suoi attori danno un carattere gustoso ed esplosivo, potente fuoco di fila di paradossi erotici tanto trasgressivi quanto pazzeschi, al limite di un'iperbole che è gioco scostumato, irridente e fantastico. *Francesco Tei*

DA PIEDIGROTTA A MAHAGONNY, di Mario Moretti da Raffaele Viviani e Bertolt Brecht. Regia di Mario Moretti. Direzione musicale e musiche originali di Cinzia Gangarella. Musiche di Weill, Eisler, Joplin. Coreografie di Gabriele Villa. Scene e costumi di Marina Luxardo e Toni Plesic. Con Miranda Martino, Mario Aterrano, Elvia Nacinovich, Bruno Nacinovich, Giovanna Famulari, Sebastiano Vinci, Alida Delcaro, Cinzia Gangarella, Claudio Caponi, Ermanno Dodaro. Prod. Comune di Roma.

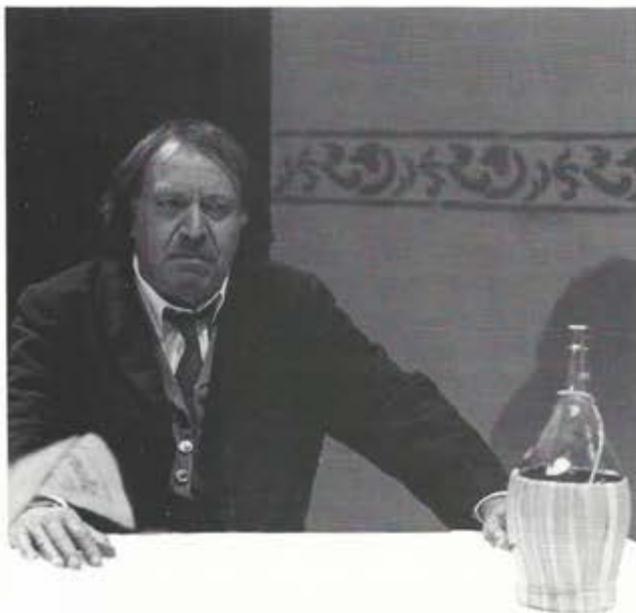
Comune di Napoli - Dramma Italiano di Fiume - Unione Italiana, Fiume - Università Popolare di Trieste - Compagnia Teatro IT - Puntaccapo Associazione Culturale.

L'ex Teatro Comunale di Fiume è lo specchio delle vicende geopolitiche che hanno caratterizzato il dopoguerra lungo il confine con la ex-Jugoslavia. Il Dramma Italiano è oggi una delle sezioni fondamentali di quello che, dal 1946, a Fiume è divenuto il Teatro Nazionale Croato. Sotto la direzione artistica di Sandro Damiani, esso ha presentato a Roma, ospite del Teatro dell'Orologio nel mese di novembre, lo spettacolo che ne aveva inaugurato la stagione 2000: *Da Piedigrotta a Mahagonny*. Attorno alla fascinosa Miranda Martino, ruota una giostra da varietà che impasta caratteri e atmosfere dell'immaginario di due grandi teatranti del Novecento, Viviani e Brecht, evocati dai riferimenti paesaggistici del titolo. Entro riconoscibili tinte languide e agrodolci, di essi lo spettacolo vuole coniugare biografie e poetiche, in un tessuto prevalentemente musicale. Il risultato è un carrozzone teutonico-partenopeo a rapidi quadri, ove si alternano cupi siparietti e canzoni celebri. Fatta salva una non facile coerenza stilistica, dobbiamo ringraziare la presenza decisiva delle brave interpreti se lo spettacolo non incorre nel naufragio: della sua superficialità, a tratti suadente, esso insieme vive e passa via. *Andrea Rustichelli*

DI PENSIERO IN PENSIER..., di Francesco Petrarca. Regia e interpretazione di Roberto Herlitzka. Prod. Teatro in Villa - Associazione Culturale "Gianni Santuccio", Roma.

V'è stato un tempo in cui la "dizione poetica" era il banco di prova (prevalentemente ozioso, virtuosistico) di illustri interpreti. Vennero poi le innovative scommesse di Vittorio Gassman, di Giorgio Albertazzi, dell'imperdonabilmente dimenticato Gianni Santuccio (alla cui memoria è intitolata l'associazione del Teatro in Villa di Roma), atte a

Carlo Monni in *S'io fossi foco*, cura dei testi e regia di Savelli.



dimostrare quanto il rapporto fra poesia e teatro fosse esercizio di squisita e ardua drammaturgia. In questa reinvenzione scenica dei più celebri fraseggi del *Canzoniere* di Petrarca non v'è dubbio che l'immersione di corpo e di anima, che verso quell'universo di melodie arabesche, struggimenti dell'intelletto, palinodie filosofiche offre un attore del valore di Herlitzka, giunge ad affermarsi come qualcosa di diverso e, al contempo, di riguardoso nei confronti della parola poetica. Incarnandola e trascendendola come fosse un baluginare di musica dodecafonica, una *jam session* ambientata ad Harlem, Herlitzka, come sempre, non recita nell'accezione tradizionale del termine, non "si cuce addosso" le rime rarefatte e pietrose del sommo poeta, non azzarda la "rappresentazione" in cui altri precipitano. A tali orpelli l'interprete risponde come in apnea, con una sorta di mimetizzazione, di concentrazione e spoliazione nei confronti del verso, che ti cattura nel suo continuo oscillare fra straniamento e liturgia, contorsioni fisiognomiche e sublime riscatto di un pensiero che diventa sempre più rarefatto. Un attore in stato di grazia. *Angelo Pizzuto*

NIENTE E NESSUNO (*una storia finita*), di **Letizia Russo**. Regia di **Marcello Cotugno**. Scene e costumi di **Paola Peraro**. Disegno luci di **Marcello Cotugno** e **Marco Catalucci**. Musiche di **Paolo Vivaldi**. Con **Ciro Damiano**, **Giancarlo Ratti**, **Alessia Giuliani**. Prod. **Beat 72**, Roma - Teatro di Roma/Per Antiche Vie - Festival del Teatro Italiano di Terracina.

Testo espressionistico, fondamentalmente statico con tre soli personaggi in scena: l'Uomo, Giuda e Maddalena, ridotti a tipi astratti dalle molteplici (finanche troppe) valenze simboliche. L'Uomo (Ciro Damiano) è un clochard volutamente rimasto bambino che rovista nella spazzatura e cerca disperato il senso della vita, ma né l'incontro con Giuda (un gangster) né quello con Maddalena (una prostituta) appagheranno i suoi dubbi esistenziali. Drama farraginoso e nebuloso,

su cui grava (preziosa) l'aspirazione a un rinnovamento profondo della fede, è stato allestito con il grande magistero stilistico della nuova scuola napoletana di cui **Marcello Cotugno**, regista, si conferma valido talento, collocando l'azione nell'ambiente degradato dei sobborghi industriali di una periferia metropolitana fra luci basse, fango e spazzatura. **Anna Giuliani**, bravissima, è una struggente e fragile Maddalena, incantevole figurina chapliniana. Le belle musiche di **Paolo Vivaldi** sottolineano, con echi di culture arcane e orientali, la malinconia e il rimpianto per un rapporto ormai irrimediabilmente perduto con il sacro e il divino. *Simona Morgantini*

CYRANA, LA VERA STORIA DI CYRANO DI BERGERAC, testo e regia di **Emanuela Giordano**. Scene e costumi di **Tina Sondergaard**. Luci di **Marco Calmieri**. Con **Dodi Conti**, **Orsetta De Rossi**, **Federico Tocci**. Prod. **Bilancia Produzioni Teatrali**, Roma.

Cyrano di Bergerac in versione 2000 conserva la forma in versi, ma la protagonista è una donna che ama segretamente un'altra donna; i sentimenti di inadeguatezza e di vergogna quindi si raddoppiano. Il lavoro, presentato nell'ambito della rassegna romana Garofano Verde, tocca dunque il tema dell'omosessualità femminile, ma con grazia e originalità inusitate. Cyrana è una ragazza di borgata, figlia di prostituta e padre ignoto, ha un naso enorme e grottesco simile a una maschera ma una mente astutissima che esercita attraverso il furto e un animo nobile che nutre di poesia e letteratura; suo compagno ed *alter ego* il cugino Cristiano, bello ma d'animo rozzo e ignorante. Sono ambedue innamorati della stessa donna (Rossana), ma Cyrana, vergognosa del proprio aspetto e omosessualità, si fa da parte e decide di aiutare il cugino nella conquista. Solo dopo varie peripezie degne di un *feuilleton* si scoprirà che in realtà le parole d'amore appartenevano a Cyrana e l'amore (vero) trionferà. Cyrana, una straordinaria **Dodi Conti**, attrice con un back-ground di autrice comica, svela qui una commo-

vente natura drammatica dando vita a un personaggio di grande forza teatrale, affiancata in perfetta armonia un bravo **Federico Tocci**. La regia adotta un taglio originalissimo che oscilla fra il fumetto grottesco per la scenografia essenziale un po' *naïve* (ottima la scelta delle luci) e una sorta di moderna ballata popolare nelle musiche dissacranti e ironiche di **Gino Castaldi**. *Simona Morgantini*

ENRICO E IL PROFESSORE, testo e regia di **Mario Santella**. Musiche di **Paolo Coletta**. Con **Lello Giulivo**, **Peppe Miale**, **Serena Improta**. Prod. **Ente Teatro Cronaca**, Napoli.

Nella celebre versione di Goethe, il racconto delle vicende di Faust ha inizio all'interno dello studio del professore, mentre questi riflette sul senso di impotenza che lo ha colto dopo aver tentato di porsi al servizio della scienza e della verità. Da questo stesso momento parte l'ultimo spettacolo di **Mario Santella**, che usa il modello tedesco e la sua trama, per affrontare un discorso sul mondo contemporaneo e soprattutto su una società dove tutti i valori sembrano essere smarriti. Il Teatro Elicantropo di Napoli, con i suoi spazi neutri, non condizionati dal palcoscenico tradizionale del teatro all'italiana, risulta particolarmente funzionale a una tale operazione. Infatti, all'inizio, il pubblico viene condotto proprio all'interno dello studio del protagonista, dove assiste in piedi all'incontro fra quest'ultimo e un eccentrico Mefistofele. Dopo aver promesso la propria anima al diavolo, in cambio di una nuova giovinezza, il professor Faust diventa Enrico e si lancia a capofitto nella conquista di una bella fanciulla dalla moralità irreprensibile. Da questo momento in poi l'azione si sposta su una sorta di passerella, lungo i cui lati si dispongono gli spettatori e sulla quale "sfilano" gli eventi che conducono alla distruzione della vita di Margherita, oggetto dei desideri del cinico professore. I toni, inizialmente arguti e ironici, lasciano, quindi, il posto a intenti forse un po' troppo moralistici che

a Roma

SCONCERTANTE CARMELO in-vulnerabile Achille

È una sfida quest'ultima prova del Maestro. È un estremo atto che diventa dimostrazione: quella della possibilità dell'impossibile, in quanto categoria applicata al teatro. È impossibile teatro questo di Bene, ma nello stesso tempo è qualcosa che supera la frontiera. Scavalca ormai il concetto di spettacolo o di rappresentazione, ma manifesta l'esistenza di un territorio nel quale nessuno, se non Carmelo stesso, può avventurarsi: l'altrove del teatro, il luogo oltre ogni immaginabile messinscena. Non c'è più spazio e non c'è più tempo, eppure c'è qualcosa in questa ora di evento, seppure di indecifrabile, di impalpabile, ma di straordinariamente emozionante. C'è il peso delle parole non dette, ci sono i miti di Stazio, Omero e Kleist tutti interi e insieme frammentati nella rimasticatura di Bene. Si presenta in frac Carmelo e se lo straccia subito, restando in camicia. Si siede innanzi al leggio, contornato da pezzi di manichini immacolati e veli bianchi. La costruzione della figura umana, quasi dell'automa, quella della donna per Achille, di Penthesilea, è impossibile, fino all'ultimo i pezzi non vogliono combaciare in una definizione coerente. Il silenzio domina, ma è un silenzio del dire, che in qualche modo misterioso parla. È rotto solo dallo stridio di veli da sposa stracciati, ma il gesto non si unirà mai con il suono, avrà un tempo diverso e dalla voce del Maestro escono frasi che sono sentieri interrotti, quasi un pizzicato musicale che cresce e digrada, fuori, al di là di ogni logica dello spettacolo, ma nel medesimo rispetto coinvolgente. Bene chiede allo spettatore non invitato di lasciarsi sorprendere dallo stato comatoso che qui significa sconcerto. E se il gioco riesce è fatta, se non c'è il rifiuto preconstituito, se ci lascia andare alla sospensione del tempo nel punto infinito dell'attimo senza kronos della coscienza, allora si entra in una spirale avvolgente, di pura estetica ed estatica. E colpisce perciò ancora di più, alla fine, vedere Carmelo l'artista e l'intellettuale, come al termine della prima, abbandonarsi felice e lasciarsi umanamente quasi cullare dal lunghissimo, gradito, sconvolto applauso del pubblico. *Pierfrancesco Giannangeli*

descrivono in forma di parabola il degrado sociale e ambientale del nostro mondo, dove ciò che conta è l'apparenza a dispetto della sostanza. Discreta la prova degli attori che sostengono le due ore ininterrotte di spettacolo con ritmi spesso frenetici e serrati. *Stefania Maraucci*

IL DECIMO ANNO, da *Le troiane* di Euripide e *Agamennone* di Eschilo. Regia di Andrea De Rosa e Francesco Saponaro. Scene di Francesco Saponaro. Costumi di Ortensia De Francesco. Luci di Pasquale Mari. Musiche di Andrea De Rosa. Con Peppino Mazzotta, Frederique Loliée, Alessandra Forni, Francesca Nicodemo, Roberta Nicodemo, Antonello Cossia, Massimo Zordan, Giovanna Giuliani, Alessandra Asuni, Nadia Carlomagno, Fortunato Cerlino. Prod. Cooperativa Teatri Uniti, Napoli - Rossotiziano, Napoli.

Da una breccia sulla sommità della reggia di Argo un guardiano racconta della caduta di Troia. La regina Ecuba, fra pianti e gemiti da brividi, nell'interpretazione straordinaria di Frederique Loliée, assiste impotente alla tragedia della figlia Cassandra e di Andromaca. Elena riesce, invece, con l'ennesimo atto di seduzione, a farsi risparmiare da Menelao. Ma anche per il capo supremo dei greci, Agamennone, deve compiersi un destino funesto: ritornato dalla guerra, infatti, cadrà per mano della moglie Clitennestra. La vicenda dell'*Agamennone* inizia laddove termina il percorso tragico delle *Troiane*: è questo l'assunto dal quale sono partiti Andrea De Rosa e Francesco Saponaro per la realizzazione di uno spettacolo, *Il decimo anno*, che vede nella mescolanza di mito e storia, di teatro classico e moderno i suoi punti

di forza. Lo spazio scenico, percorso da un sapiente gioco di luci e delimitato da una fitta rete scura, racchiude pochi ed emblematici elementi (ora un trono, ora una tavola imbandita) offrendo un territorio claustrofobico in cui dramma dei singoli e dramma collettivo finiscono per coincidere. I costumi rinviano al mondo contemporaneo e inducono evocazioni estremamente emozionanti. L'atmosfera cupa sottolinea l'ineluttabilità dei destini di greci e troiani, che appaiono determinati in egual misura dall'empietà umana e dalla collera divina. Un'operazione drammaturgica di grande originalità, la cui realizzazione scenica è passata dalle Orestidi di Gibellina agli spazi della Certosa di San Martino di Napoli, dal Keochang Festival in Corea alla Sala Assoli del Teatro Nuovo di Napoli. *Stefania Maraucci*

direttore
CESARE LIEVI

TEATRO STABILE DI BRESCIA

CENTRO TEATRALE BRESCIANO

22 Brescia Contrada delle Bassiche, 32
+39 - 030 2928620 • Fax +39 - 030 293181

STAGIONE 2000/2001

LA SPOSA PERSIANA

di Carlo Goldoni
regia di Andrea Taddei

SPETTRI

di Henrik Ibsen
regia di Cesare Lievi

LE STREGHE SON TORNATE

Variazione rock su "La tana"
di Alberto Bassetti
regia di Tatiana Olear

IL PRINCIPE COSTANTE

di Pedro Calderón de la Barca
traduzione di Enrica Cancellieri
regia di Cesare Lievi

prossimamente 

APRE il Teatro GIOIELLO

anche Cinema

LookTaste
Fusion Cafe'



web: www.teatrogioiello.it
e-mail: teatrogioiello@tin.it

STAGIONE 2001 SALA-TEATRO TORRAZZA

CONTRONATURA

 **3 D'union** Compagnia Mellis-Enel
Prove aperte 11 Gennaio ore 21 Sala-Teatro Torrazza
Spettacolo 13 Gennaio ore 21 Sala-Teatro Torrazza

 **Ceneri** Associazione Cantharide
Prove aperte 25 Gennaio ore 21 Sala-Teatro Torrazza
Spettacolo 27 Gennaio ore 21 Sala-Teatro Torrazza

 **Il maestro e margherita**
CHI'ASCENA
Prove aperte 22 Febbraio ore 21 Sala-Teatro Torrazza
Spettacolo 24 Febbraio ore 21 Sala-Teatro Torrazza

 **Recita** Filippo Plancher
Prove aperte 8 Marzo ore 21 Centro Torrazza
Spettacolo 10 Marzo ore 21 Centro Torrazza

 **Rituale per Amleto**
Mafaro da Vergato - Cantharide
Prove aperte 16 Marzo ore 21 Ca la Ghironda
Spettacolo 18 Marzo ore 21 Ca la Ghironda



COOPERATIVA
PICCOLO TEATRO
DI CATANIA
Via F. Crispianto, 29
Tel. 095 447903
Fax 095 952083

servizi di informazione e di divulgazione teatrale

STAGIONE 2000-2001

CONVERSAZIONE IN SICILIA, di E. Vittorini
(rid. di Luisa Fiorello) - Piccolo Teatro di Catania

LA BOTTEGA FANTASTICA, di D. Carboni
Piccolo Teatro di Catania

VENTI SESSANTA OTTANTA, di e con FIORENZO FIORENTINI
Centro Studi Ettore Petrolini, Roma

SINFONIA FANTASTICA, da Berlioz
Dadaumpa, Bologna

LE SEDIE, di E. Ionesco, con ADRIANA ASTI
Q.P. Produzioni, Torino

LEZIONI DI CATTIVERIA, di S. Benni, con LUCIA POLI
Le parole Le cose, Roma

LOVE AND POLITICS, di AA. VV., con JUDITH MALINA

METAMORFOSI DI UNA DONNA IN GATTA - I DUE CIECHI,
di J. Offenbach - Piccolo Teatro di Catania

Premio Vallecorsi

NELLA FABBRICA del teatro

C' è un giorno dell'anno, di solito tra la fine dell'autunno e l'inverno, in cui una grande fabbrica metallurgica apre le sue porte al teatro. Un lungo sentiero, segnato da decine di piante verdi, guida il pubblico tra i capannoni, per una volta silenziosi, della Breda Costruzioni Ferroviarie di Pistoia dove, da quarantanove anni, viene assegnato il Premio Vallecorsi per il Teatro a un testo di drammaturgia italiana contemporanea selezionato fra i numerosissimi che, anonimi durante le diverse fasi del concorso (caratteristica di cui sono giustamente orgogliosi gli organizzatori), partecipano a ogni edizione. Imponenti macchinari, carrozze di tram, treni e metropolitane commissionate da ogni parte del mondo, ponteggi fantasmagorici degni di un kolossal ronconiano si mostrano in tutta la loro affascinante grandiosità per poi lasciare spazio, come una radura in un bosco di metallo, a un palco ricoperto di moquette rossa, pronto ad accogliere il saluto delle autorità e le parole emozionanti dei vincitori. È il dottor Luigi Roth, presidente della Breda, a ricordare la storia lunga e gloriosa di questo luogo, una storia che si intreccia da quasi mezzo secolo a un premio intitolato a un dipendente che per lungo tempo era stato animatore dell'attività dopolavoristica riguardante il teatro. L'ingegner Corrado Fici, presidente del Comitato organizzatore, ricorda poi gli interpreti, i registi e i teatri che hanno portato in scena nel corso degli anni i testi vincitori e il grande impegno della giuria nel valutare, in questa 49ª edizione, i 150 testi partecipanti, mentre il sin-

daco Lido Scarpetti sottolinea quanto il premio è parte fondante della storia della fabbrica e della città, e l'assessore Luigi Giorgetti promette un "edizione speciale" in occasione del cinquantenario prossimo venturo. La parola passa poi ai giurati. Gastone Geron e Carlo Maria Pensa leggono, anche a nome dei colleghi (Umberto Benedetto, Mauro Bolognini, Antonio Calenda, Eva Franchi, Nando Gazzolo, Valeria Moriconi, Luigi Squarzina), le motivazioni di premiati e segnalati di questa edizione. Non senza commozione, perché Glauco Di Salle, vincitore con *Dell'amaro dell'amore* (pubblicato su *Hystrio* n. 4/2000), è scomparso improvvisamente pochi giorni prima della cerimonia. Il secondo premio va a Giancarlo Loffarelli con *Una storia da lontano*, mentre il terzo ad Attilio Moriconi Gattamelata con *Lanterne*. Cinque poi i testi meritevoli di segnalazione: *Turno di notte* di Alfredo Balducci, *Il fumo di Guzman* di Donato Carrisi e Vito Lo Re, *Il sommo poeta* di Aldo Cirri, *La falena* di Rosario Salviati e *Benvolio* di Massimo Salvianti. Ma il teatro, si sa, vive oltre la pagina scritta, ha bisogno della tridimensionalità della scena. Detto fatto. Si abbassano le luci, un vagone di treno si presta a farsi scenografia e le parole del testo di Di Salle prendono forma di una *mise en espace*, allestita in prossimità del palco dal giovane regista Andrea Bruno e interpretata da Pino Quartullo, Domiziana Giordano e Amerigo Fontani. Il pubblico applaude e la pioggia sembra concedere una tregua, mentre

usciamo da una fabbrica che, per un giorno, si è trasformata in teatro. Per la cerimonia di premiazione del Premio Pistoia Teatro, quest'anno assegnato a Monica Guerritore, immortalata come è consuetudine in un busto bronzeo opera dello scultore Jorio Vivarelli, bisognerà invece aspettare i prossimi mesi. Una nuova occasione per ritornare nella bella Pistoia. *Claudia Cannella*

L'Agis mette nero su bianco i diritti dello spettatore

Lo spettatore è un cliente pagante, come tale ha dei diritti. O l'affermazione sembra ovvia e non lo è. Di fatto il pubblico è spesso oggetto passivo, non soggetto. Per attivare la sua presenza, l'Agis (Associazione delle categorie italiane dello spettacolo) ha scritto una Carta dello spettatore in armonia con le

addio a Glauco Di Salle

UN APPLAUSO colmo di rimpianto

A raccogliere l'applauso del pubblico che, nel dicembre scorso, lo salutava vincitore del Premio Vallecorsi 2000, Glauco Di Salle (nella foto in basso) non era presente. Aveva appena compiuto gli ottant'anni e la morte se l'era portato via, improvvisa. Quell'applauso, sotto le volte dell'immenso capannone della Breda Costruzioni Ferroviarie di Pistoia, ha così voluto significare anche il rimpianto per la perdita di uno scrittore che ha lasciato nel teatro, alla radio e in televisione, il segno di una inquieta intelligenza creativa, volta a cogliere - ora con disperato disinganno, ora con la levità di un sorriso - i segreti, le passioni, le miserie, gli ardori di cui l'uomo soffre e vive e muore. Furono la sua vita stessa, le sue molte e varie esperienze di lavoro in età giovanile a suscitare in lui l'amore per una continua ricerca della verità e a farne materia drammatica: basti citare alcune sue opere, da *Fine dell'uomo* (1949) a *Terza fine di un precedente amore* e *Gomito a gomito* (entrambe in scena a New York, 1990-91), dagli sceneggiati e originali radio e tivù a *Condor 222*, Premio Vallecorsi 1992, fino a quest'ultimo Vallecorsi, *Dell'amaro dell'amore* (l'uno e l'altro pubblicati su *Hystrio*). Non fosse stato per la riservatezza e la raffinata ritrosia del suo carattere, Glauco Di Salle avrebbe potuto imporsi all'attenzione e al plauso di ancor più vaste platee. Almeno adesso, per onorarne la memoria, ci piacerebbe che qualche grande "manovratore" del teatro italiano si ricordasse di lui.

Carlo Maria Pensa



nome europee che, operativa, rappresenterà una piccola rivoluzione copernicana nei rapporti fra chi offre lo spettacolo e chi ne fruitore. Giorgio van Straten, presidente dell'Agis dal '98, apprezzato scrittore (*Il mio nome a memoria* ha vinto l'ultimo Viareggio), presidente dell'Orchestra regionale toscana e consigliere della Biennale, è un convinto assertore della Carta, e ce ne espone le ragioni. «Con i suoi venti articoli la Carta, - dice van Straten - sancisce per la prima volta diritti dello spettatore che finora erano affidati alla professionalità e al buonsenso del gestore. In particolare, per quanto riguarda la trasparenza dei prezzi, le offerte promozionali, gli sconti e gli abbonamenti; inoltre il personale di sala, che dev'essere facilmente riconoscibile e informato, l'istituzione di un addetto ad eventuali reclami qualora ci fossero inconvenienti nell'assegnazione dei posti o inadeguatezze nelle norme di sicurezza. La nostra Carta risponde alle norme di qualità europee ISO, che è bene applicare con i necessari adattamenti anche nel settore dello spettacolo, e l'obiettivo è il miglioramento gestionale delle sale teatrali, cinematografiche o per concerti». Per quanto riguarda il rapporto fra gestori e fruitori degli spettacoli: «Gli esercenti stanno compiendo sforzi anche economici per migliorare la qualità dell'offerta, e da parte dei consumatori c'è la richiesta di maggiore tutela. Sono due linee convergenti. Come associazione di categoria l'Agis deve governare il cambiamento, per stare al passo con il resto dell'Europa. Con questa Carta ci siamo messi all'avanguardia. Dopo l'approvazione da parte del Consiglio generale la Carta è ora proposta agli associati, ai quali sarà riconosciuto un marchio di qualità Agis. Le sale che avranno aderito dovranno esporre in modo visibile la Carta. Quando la Carta sarà operativa se un reclamo non sarà localmente accolto l'Agis interverrà con

un ruolo di mediazione; se poi la Carta non fosse rispettata l'Agis potrà ritirare il marchio di qualità». Gli chiediamo se all'Agis hanno riscontrato determinate urgenze dalla parte dello spettatore, nei servizi interni ma anche all'esterno, per esempio l'accesso ai posteggi nei grandi centri. «Più che di urgenze, parlerei dell'opportunità di migliorare l'offerta, nei punti che ho indicato prima, esplicitati nella Carta, e in altri che verranno dalle segnalazioni del pubblico. Teniamo conto che oggi, soprattutto in campo cinematografico, con l'introduzione delle sale multiplex è più facile trovare una qualità elevata in periferia o nei piccoli centri che nelle metropoli. Ovviamente, la Carta non può, invece, entrare e non entra nel merito del livello qualitativo degli spettacoli: la qualità artistica resta responsabilità e diritto di chi propone lo spettacolo e del pubblico che lo sceglie. Aggiungo che in questo campo la funzione della critica resta prioritaria, e l'Agis osserva con preoccupazione la riduzione degli spazi a lei riservati». Ugo Ronfani

Il Piccolo per i piccoli

Largo ai più piccoli. Le iniziative organizzate da Accademia Perduta-Romagna Teatri nella sede del Teatro Il Piccolo di Forlì tengono desta la fantasia di bambini e non. Per tutta la stagione il teatro ospita una doppia rassegna: domenicale, per andare a teatro con mamma e papà, e mattutina per le scolaresche. Questi gli spettacoli in cartellone: *Fatina* del Teatro all'Improvviso (dal 21 al 24 gennaio), *Racconti d'Oriente, frammenti da Le Mille e una notte* del Teatro Giocovita (dal 28 al 30 gennaio), *Giochiamo... all'isola del tesoro* della Baracca (dal 4 al 7 febbraio), *Il paese dei colori - ovvero c'era una volta un Re* del Teatro Verde (dall'11 al 13 febbraio), *Nessuno accecò il gigante* del Teatro delle Briciole (dal 5 al 7 marzo), *Spillo*

e *arcobaleno* del Teatro Evento (dal 27 al 30 marzo), *Il castello di carte* di Accademia Perduta in collaborazione con Tanti Così Progetti (dal 2 al 5 aprile), *La magia delle immagini - la storia dell'arte raccontata ai ragazzi* della compagnia Piccoli Principi (dal 9 al 12 aprile), *Sogni: Arlecchino e la bambina dei fiammiferi* di Drammatico Vegetale (23, 24 aprile), *La fiaba nell'armadio* di Accademia Perduta (dal 2 al 4 maggio). A.C.

Enrico IV all'ombra delle piramidi

Grande interesse di critica e di pubblico ha destato al Cairo la prima rappresentazione in lingua araba dell'*Enrico IV* di Luigi Pirandello interpretato da attori egiziani sotto la guida di Walter Manfrè. Il debutto dell'opera ha avuto luogo presso il Teatro Nazionale della capitale egiziana nel corso di una serata cui hanno partecipato intellettuali ed autorità fra il ministro egiziano della cultura Farouk Hosni che ha espresso un elogio per l'alta qualità artistica dello spettacolo. Il lavoro, prodotto dal Teatro Nazionale del Cairo e sponsorizzato dall'Istituto italiano di cultura, rientra nel quadro dei sempre più frequenti scambi culturali fra l'Italia e l'Egitto. Rimasto in scena fino a fine novembre è stato quindi sospeso per il Ramadan, periodo sacro per i musulmani.

Il musical del 2000 è una rock opera

Si è tenuta al Teatro Miela di Trieste, lo scorso novembre, la cerimonia di premiazione dell'Italian Musical Theatre Award, ospitato nella città giuliana grazie all'assessorato comunale alla cultura e all'associazione Amici del musical di Torino. Una serata di festa e spettacolo ha coronato la consegna dei riconoscimenti alle compagnie e agli artisti che portano sui palcoscenici italiani spettacoli musicali. Una men-

zione speciale è andata a Loretta Goggi, per la sua grande prova d'attrice in *Hallo, Dolly!*. Il musical, prodotto dalla Compagnia della Rancia, è stato premiato pure per la miglior scenografia (Aldo De Lorenzo), i migliori costumi (Zaira De Vincis) e per la coreografia di Fabrizio Angelini. Ma secondo la giuria di esperti e giornalisti, nel panorama - ormai piuttosto vasto e di qualità - del musical in Italia, il vero evento è stato *Rent*, rock opera di Johnatan Larson, prodotta dalla Duke International di Nicoletta Mantovani. All'attualizzazione di *Bohème*, sono andati il riconoscimento per la miglior regia (Angelini), la miglior interpretazione femminile (Francesca Tavemi) e il premio per il miglior musical della stagione 1999-2000. L'intero cast, a Trieste assieme alla produttrice, ha offerto al pubblico alcune belle performance tratte dallo spettacolo. *Ilaria Lucari*

E Svoboda accese il teatro

È, nell'arte scenografica, il Leonardo della luce. Ha ottant'anni ma continua a insegnare ai giovani come si fanno macchine meravigliose per la scena. Macchine di luce, che trasformano il visibile nell'immaginario. Perché la luce, dice, è materia; manipolandola con effetti ottici e cinetici si costruisce un mondo illusorio e fantastico. A Josef Svoboda l'Italia, dedica una mostra omaggio al Museo Sant'Agostino di Genova, uno dei più importanti d'Europa per la scultura, dall'alto Medioevo all'età moderna. La mostra è stata sponsorizzata "per competenza" dall'Enel, nell'ambito del suo programma "Luci per la cultura e per l'arte". Ha collaborato, con la Laterna Magika di Praga, da sempre animata da Svoboda, e la Corte Ospitale di Rubiera che da anni segue il lavoro del maestro, il Teatro della Tosse: perché a Genova Svoboda ha lavorato e perché ha tenuto seminari alla scuola

di arti sceniche di Lele Luzzati, un altro maestro scenografo ch'è una colonna del sodalizio teatrale genovese. Modelli che riproducono in scala minore spettacoli memorabili dell'artista ceco (*l'Amleto* e *il Sogno di Shakespeare* allestiti negli anni '60 a Bruxelles e a Praga, *l'Idomeneo* di Mozart dell'81 a Ottawa, *l'Nibelunghi di Wagner* dell'88 a Orange); una colonna tecnologica centrale che proietta su otto schermi le immagini più significative delle settecento produzioni svobodiane; e ancora bozzetti, scritti, disegni, fotografie, video e cimeli usciti da quell'antro delle meraviglie ch'è il teatrino della villa del maestro sulle colline di Praga, accanto agli studi cinematografici di Barrandov; e ancora dispositivi multimediali: il percorso della mostra, ordinato dall'artista, si conclude con una postazione video e l'insieme consente di osservare con chiarezza l'intreccio, inimitabile, del lavoro di Svoboda fra invenzione artistica, sapienza artigianale e precisione scientifica. Come l'artista riuscì a materializzare lo spettro nell'*Amleto*, come dissolse in una luce accecante di 150 mila watt la figura di Carmen nel finale dell'edizione del '72 al Metropolitan di New York, come risolse con proiezioni luminose su una parete di specchi semitrasparenti uno dei suoi spettacoli più intriganti, *La trappola* e, ancora, come dalle proiezioni su cubi e prismi di figure create da fasci rotanti di luce mise a punto, di fatto, quel complesso sistema audiovisivo che sarebbe stato la multivisione: tutto questo viene proposto al visitatore attento e curioso. E chi verrà da Milano e ricorderà la famosa, gigantesca, aerea spirale di seta allestita al Teatro Studio per *il Faust* di Strehler (350 metri di tessuto serico della larghezza di tre metri, fluttuante nel suo rigore geometrico), potrà capire meglio il senso della ricerca di Svoboda. Il quale dice, in un suo scritto: «La luce che io progetto con attenzione mi permette di riempire lo spazio come fa la nebbia con la natura.

Con la luce si può creare un mondo. Scenografo e disegnatore di luci sono attività inseparabili. Lo scenografo deve saper lavorare sia con la testa che con le mani». Quest'ultima frase rinvia alla biografia del maestro: che prima di studiare architettura frequentò la bottega di falegnami del padre nella natia Caslav, in Boemia: apprendistato di insostituibile valore prima di assimilare la lezione del costruttivismo russo e i temi scenografici di Appia e Craig, per mettere infine a punto a Laterna Magika e al Teatro 5 Maggio di Praga, la sua "rivoluzione copernicana" della scena: forme e volumi architettonici essenziali animati dalla forza creativa della luce, dove immagini visive, suggestioni mentali e allusioni oniriche costruiscono lo spazio ideale dell'"illusione teatrale". Ugo Ronfani

L'artista del pallone l'atleta del teatro

Esiste uno stretto nesso tra la creatività artistica e quella sportiva. È quanto è stato sostenuto nel corso della manifestazione "Drammaturgia dello sport", svoltasi a novembre a Coverciano, che per il terzo anno consecutivo avvicina settori - il teatro e lo sport - per tradizione considerati alieni. L'iniziativa è stata ideata da Siro Ferrone e promossa dal Dipartimento di storia delle arti e dello spettacolo dell'università di Firenze, dal Settore tecnico della Federazione italiana giuoco calcio, dal Teatro Metastasio di Prato, dal Teatro di Anghiari e dalla rivista *Drammaturgia* con il patrocinio del Ministero per i beni e le attività culturali. Ad incontri con personaggi della cultura e dello sport si sono alternate letture da Kalisky, Umberto Marino e Giuseppe Manfredi. Durante la manifestazione è stato assegnato ad Alberto Sordi l'Oscar del cinema e della televisione sportiva, un riconoscimento stabilito dalla Federation internationale cinema television sports. A.C.

Teatro alieno

Un'iniziativa insolita quella del milanese Teatro Ariberto che ha deciso di dedicare la prima parte della sua programmazione all'ufologia e agli indizi extraterrestri. Una passione di sempre, confessa il direttore Roberto Brivio, ma che solo ad ottobre, complici l'autore e critico cinematografico Marcello Pecchioli e il giornalista investigativo Fabio Fox Gariani, si è concretizzata in un programma di appuntamenti intenso e ad ampio spettro: un ciclo di conferenze con gli esperti del settore e la presentazione di video ufologici inediti, atti teatrali unici firmati Pecchioli e Wise interpretati dalla compagnia dell'Ariberto, proiezioni di pellicole cult o meno note sul genere. Nel foyer del teatro Imagica ha allestito una mostra di modellini, ricostruzioni di mostri cinematografici, effetti speciali. Insomma tutto per ingolosire i patiti o i neofiti degli "incontri del terzo tipo". A.C.

Vola sicuro il giovane Gabbiano

Potrebbe diventare la quarta regia cechoviana di Nekrosius *Il gabbiano* che il maestro lituano ha realizzato con i giovani attori dell'École des Maitres. Ci auguriamo che questo "saggio finale" venga ripreso e compiuto in spettacolo. Il lavoro creato in due mesi di laboratorio fra Fagnagna in Friuli e Limoges in Francia è stato presentato al Teatro Quirino di Roma in una doppia versione, francese e italiana. A questa nona edizione del corso di formazione diretto da Franco Quadri e promosso per l'Italia dal Centro Servizi e Spettacoli di Udine e dall'Etì, in collaborazione con numerosi partner europei, hanno partecipato ventidue giovani attori professionisti provenienti da Italia, Francia, Belgio e Portogallo. Sicura, sensibile ed entusiasta è apparsa la prova dei giovani interpreti. Si è visto un Gabbiano tutto in corsa, incentrato sull'affanno e sulla passione della gioventù. Ogni ansia, di affermazione come di verità, si risolve in delusione, in nevrosi, in una camminata zoppa di gabbiano ferito. Ogni relazione, scontro, sogno, fallimento è tradotto in azioni fisiche che

portano in evidenza anche ciò che è più nascosto, davanti a un lago suggerito da tanti secchi metallici, in una scena piena di girandole mosse da metafisici venti. Da ricordare i giovani interpreti Pia Lanciotti, Fausto Russo Alesi, Amândio Pinheiro, Laura Nardi, Stéphane Oertli, Ana Fonseca Dinis, Vanessa Compagnucci, Paolo Mazzarelli, Pedro Saavedra, Alessandro Ricci, Christophe Sermet, Hala Ghosn, Bénédicte Chabot, Héléne Bosch. Massimo Marino

Ubu 2000

È *Genesis* della Societas Raffaello Sanzio lo spettacolo dell'anno. Così è emerso dai risultati referendari espressi da una sessantina di critici per l'assegnazione dei Premi Ubu 2000 che fanno riferimento alla scorsa stagione. Il premio alla regia è andato a Luca Ronconi per *La vita è sogno*; tra gli interpreti di Calderón Franco Branciaroli e Riccardo Bini sono stati votati come migliori interpreti maschili. Mentre Max Malatesta, per *Amerika*, ha ricevuto il premio come miglior attore under 30. Tra le attrici Emanna Montanari per *L'isola*

di *Alcina*, Elena Bucci per *Riccardo III* e *Le regine* da Shakespeare e Teresa Saponangelo per *Tartufo*. A Mirrno Paladino il premio per la scenografia di *Edipo re* nell'allestimento del Teatro di Roma. *Materiali per una tragedia tedesca* di Tarantino e la regia di Cherif è stato indicato quale migliore novità italiana, mentre tra le proposte straniere è stato scelto *Makbetas* del regista lituano Nekrosius. I premi speciali sono così stati attribuiti: a Mario Martone per la direzione del Teatro di Roma, a Franca Valeri alla carriera, al Progetto Prototipo animato dai giovani gruppi Fanny & Alexander, Masque Teatro, Motus e Teatrino Clandestino a Interzona di Verona nell'ambito della Biennale di Venezia, a Raffaella Giordano per le sue coraggiose creazioni di teatro-danza e a Virgilio Sieni per la ricerca intorno alla fiaba. A.C.

Dedica a Tabucchi

L'hanno già proposto per il Nobel. Antonio Tabucchi romanziere e saggista, stregato da Pessoa, prestato al cinema e al teatro, sarà il protagonista della nuova edizione di "Dedica" (dal 3 all'11 marzo 2001), l'iniziativa dell'Associazione per la prosa di Pordenone che vuole essere un approfondimento dell'opera di un artista o di una compagnia. Molti gli appuntamenti in programma; per ricreare le atmosfere care a Tabucchi, da segnalare quello con la cantante portoghese Bevinha, e poi i canti tradizionali visitati da Caterina Bueno, la lettura di Giancarlo Dettoni de *Gli ultimi giorni di Fernando Pessoa*, allestito nel '95 al Piccolo di Milano, e una sorpresa per il pubblico, un misterioso spettacolo teatrale tratto da un'opera di Tabucchi. A.C.

È primavera, svegliatevi bambine...

Termina proprio la vigilia di primavera la IV edizione di Risvegli di confine a

cura della compagnia Reon presso lo Spazio Reno di Calderara di Reno (Bo). Ecco il programma: *Maison vide/Tre sorelle*, da Cechov, degli organizzatori in collaborazione con gli sloveni Cankarjev Dom, 8-10 febbraio, *Ferdynurke* da Gombrowicz, del polacco Teatr Provisorium e Kompania Teatr, 16 febbraio, *Isaia l'irriducibile*, compagnia Katzenmacher, 22 febbraio, *Soglie*, da uno scritto di Renato Curcio, Teatro dei Sassi, 1 marzo, *Emryntrude ed Esmeralda*, dal romanzo epistolare di Lytton Stracey, compagnia Nave Argo, 8 marzo, *Fratelli*, La Ribalta, 15 marzo, *Muñeca*, compagnia Corona Gherzi Mattioli, 22 marzo, *Quasi invisibile*, La Fionda, 20 marzo. Info e prenotazioni: 051.6153898. A.C.

Eduardo, una mostra

Rimane aperta fino al 31 gennaio la mostra 1900-2000. *Cent'anni* che segue anno dopo anno la vita e l'arte di Eduardo De Filippo. Organizzata da Ernesto Cilento e dall'associazione Volontaria, la mostra allestita al Maschio Angioino di Napoli è stata inaugurata alla presenza del ministro Giovanna Melandri, del presidente della Campania Bassolino e del sindaco Marone. Molti gli arredi di scena in esposizione e, immancabile, l'inseparabile baule che Eduardo esigeva in camerino. Il percorso individua inoltre una sezione dedicata all'eredità teatrale lasciata dal drammaturgo, in primo piano le sorti del Teatro San Ferdinando che si annuncia aprirà per la prossima stagione. A.C.

In breve DALL'ITALIA

FELICOLI BIS - Ha fatto incetta di premi la brava Stefania Felicoli: Dopo l'attribuzione del Premio Hystrio, lo scorso giugno, l'attrice veneta ha ricevuto, al Teatro Manzoni di Milano, il prestigioso Premio Eleonora Duse. In

tal occasione un secondo premio, per un'attrice emergente, è stato assegnato Rossana Mortara.

PER PIEDI BUONI - Ha richiamato qualche decina di migliaia gli spettatori i tre giorni di arte su strada che ha invaso i paesi sui Monti Prenestini. Ideata dai Têtes de bois e sostenuta dalla regione Lazio e dai comuni di Genazzano e Zagarolo, la manifestazione ha trasformato completamente il territorio. Attori, registi, musicisti, pittori, danzatori si sono esibiti per strade e giardini, in locali e mezzi pubblici: una kermesse di sicuro divertimento che avrà lasciato a più di un partecipante le fiacche ai piedi, cinquanta chilometri circa il tragitto totale.

"FERRI" DEL MESTIERE - L'ex ministro dei Lavori pubblici Enrico Ferri, è passato dalla politica al teatro (i più maligni non esiteranno a trovare analogie tra i due mestieri). Ed ha firmato la regia del *Club delle impiegate*, una commedia musicale con Gegia ed altre attrici brillanti. Lo spettacolo ha debuttato a fine ottobre all'Agorà di Roma. Inoltre l'instancabile Ferri sta facendo restaurare il Teatro della Rosa, una meraviglia del Settecento. D.C.

BOLOGNA MULTIMEDIALE - Tra novembre e dicembre Bologna "la dotta" ha ospitato Netmage, un festival internazionale comprensivo di concerti, un concorso multimediale, installazioni d'arte, proiezioni di film e video, progetti televisivi e web, forum di discussione, performance e mixed media. Insomma con l'evento si è voluto fare un lavoro enciclopedico alla Diderot sui media e sulle loro innovative modalità espressive. D'altronde, come affermava McLuhan, il medium è il vero messaggio, meditate, meditate. D.C.

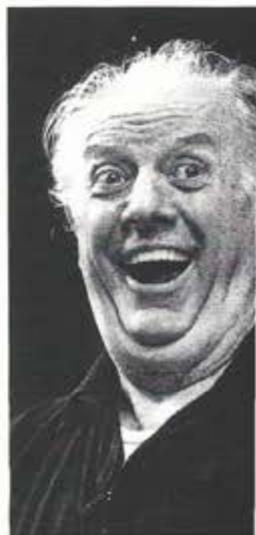
FRANCA E DARIO IRRITTI - Anche loro, Dario Fo (nella foto a destra) e Franca Rame, la coppia teatrale più famosa d'Italia è stata

presa nella rete. Gradualmente stanno costituendo un loro archivio (nome e cognome senza spazi, per farsi largo in internet) che arriverà a contenere copioni, bozzetti, rassegne stampa di un numero impressionante di spettacoli.

DANZA DA BRIVIDO - Al Teatro Olimpico di Roma, in ottobre è andato in scena lo spettacolo di danza *Brivido dei Botega*. L'imperativo categorico di questo lavoro è stato la contaminazione e, a dimostrazione di ciò, sulla scena si sono felicemente susseguiti ex-campioni di atletica leggera e di nuoto, facchini, danzatori acrobatici e funky. Lo spettacolo rientrava nell'ambito del Progetto P.Leo comprendente una trilogia sulla figura di Leonardo da Vinci. D.C.

IL COMPAGNO MARAT - Alla Comuna Baires di Milano è andato in scena in ottobre *Marat Settanta*, uno spettacolo di Aniello Ciaramella che, partendo dal testo teatrale di Weiss *La persecuzione e l'assassinio di Marat*, ha voluto cortocircuitare la rivoluzione francese con il fermento politico-ideologico del decennio '68/'77. Il risultato è stato un interessante ipertesto che idealmente unisce la nascita e la decadenza della società liberale, che affratella il regime del Terrore con la massima maoista «colpime uno per educarne cento». Il lavoro fa capo ad un ampio progetto di ricerca nato in collaborazione con la Scuola di Specializzazione in Comunicazioni Sociali dell'Università Cattolica. D.C.

SEI ANNI DOPO - Erano sei anni che mancavano da Roma e sono tornati, al Teatro Quirino, in ottobre, con ben due spettacoli. Dario Fo e Franca Rame hanno proposto, in alternanza,



Le La socie

TORINO E I BAMBINI - La Città di Torino si preoccupa della formazione teatrale dei suoi più giovani abitanti promuovendo ben cinque rassegne rivolte ai bambini, ai ragazzi e ai loro educatori: "Scuole & teatro", "L'Acchiappateatro", "L'Acchiappateatro a teatro", "Messinscena", "Teatointre". Numerose e provenienti da ogni parte d'Italia le compagnie presenti nei cartelloni. Informazioni: 011.4423675.

SCARPETTE PER L'EUROPA - È tornato al Furio Camillo di Roma, in un rinnovato allestimento, *Scarpette rosse* di Tiziana Lucattini con Claudia Botticelli e Francesca Di Cataldo e prodotto da Ruotalbera. Il testo, che raccoglie paure e aspirazioni di due adolescenti, ha riscontrato notevole favore all'estero dove è stato tradotto e rappresentato in vari paesi europei.

PAUSA DA REGISTA - Non ci sono nuove produzioni in vista per Massimo Castri che, passato alla direzione dello Stabile di Torino, ha deciso di dedicarsi a tempo pieno a risolvere le sorti di questo teatro che ha ereditato in una condizione di grande confusione. Responsabili della situazione l'avvicinarsi frequente dei direttori precedenti e l'accorpamento tra direzione artistica e organizzativa in un'unica figura. A Torino Castri sta lavorando per restituire alla città alcuni spazi teatrali inerti da tempo e per individuare nuove sinergie con l'università.

SERVE BILINGUI - Dopo il debutto italiano de *Le serve* di Genet diretto da Arias, lo spettacolo interpretato oltre che dallo stesso Arias da Mariangela Melato e Manù Marini, lo spettacolo andrà in tournée internazionale alternando la versione italiana a quella francese a seconda delle piazze.

TINA, L'INSONNE - Come il dormiveglia è lo stadio tra sonno e lucidità, così l'adolescenza è il confine tra la fanciullezza e l'età adulta. In questa metafora onirica

monologa Tina. Ideazione e interpretazione di Barbara Covelli, regia di Silvia Briozzo.

NO STOP LINK - Sfuma iniziative a raffica il bolognese Link che dopo il progetto "Italian landscapes", per realizzare il quale è stata commissionata a tre gruppi tra i più innovativi della nostra scena - Kinkaleri, Motus, Sun Wu Kung - la creazione di performance sul tema, ha organizzato la prima edizione di Netmage Festival in collaborazione con Bologna 2000 e numerosi altri enti.

IL PANE E I DENTI - Interpretate dai burattini della Fondazione Benedetto Ravasio, le maschere della Commedia dell'Arte spiegano come è vero che "chi ha denti non ha pane e chi ha pane non ha denti". In *Bravo Pantalone* di e con Paolo Pappalardo e Cristina Marin presentato a dicembre al Teatro Olmetto di Milano.

GASSMAN E LA POESIA - La voce di Gassman che vibra ai versi dei nostri poeti, da Foscolo a Carducci, da Porta ad Eduardo, è stata incisa su cd che in cofanetto, di recente pubblicato da Luca Sossella e posto in vendita, costituisce l'*Antologia personale* di Vittorio Gassman.

CULTURA NO PROFIT - Tutto dedicato all'associazionismo culturale europeo il convegno che all'inizio di dicembre si è tenuto a Roma nel complesso monumentale del S. Spirito. I lavori iniziati con il benvenuto della ministra Melandri hanno visto l'intervento di numerosi esponenti delle istituzioni, tra gli altri il ministro Maccanico, il presidente dell'Agis Van Straten e gli assessori alla cultura della provincia di Roma e della regione Lazio.

MILANO DANZA - Il Crt di Milano punta a diventare ente di promozione per la danza aprendo una comunicazione con Mediascena e la speranza di collegamenti tra il

comune di Milano e di Roma a sostegno del settore. Per cominciare, però, ha creato una rassegna, vista a novembre, "Milano danza 2000" con gli esponenti più interessanti della sperimentazione: Roberto Castello, Michele Pogliani, Barbara Uccelli, Ariella Vidach.

ROMA PER BRINKMANN - Culla della civiltà, ma poiché, quest'ultima, in decadenza, agonizzante anch'essa. Roma, agli occhi di Rolf Dieter Brinkmann. Lo scrittore, scomparso venticinque anni fa è stato ricordato al Centro Petralata di Roma con la performance multimediale *Si fece carne* ideata da Elettra De Salvo. A febbraio il lavoro verrà presentato alla Volksbühne di Berlino e poi allo U 60311 di Francoforte che sono tra gli enti produttori.

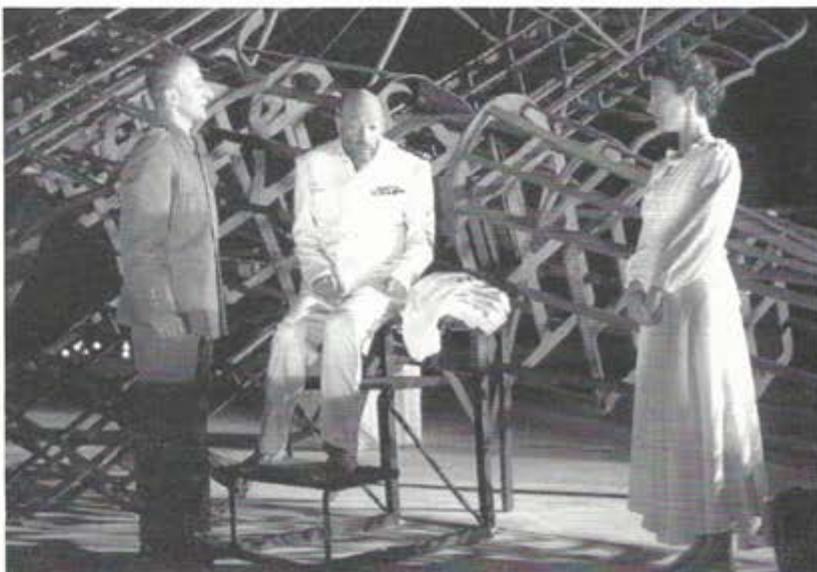
BAMBINI CON DIPLOMA - Attore o elettricista? scenografo o truccatore? dipende dalle inclinazioni ma è certo che ogni bambino che partecipa a *La rivolta del teatro* esce con il suo diploma sottobraccio. Al Teatro Giuditta Pasta di Saronno (Va) una divertente e istruttiva messinscena, ideata e diretta da Simone Ricciardi e Mario Migliara, vede Arlecchino e Zanni condurre i bimbi alla scoperta dei segreti di un teatro. E tra un lazzo e una riverenza, i piccoli sperimentano direttamente i mestieri dello spettacolo. Da segnalare che per le scolaresche che ne fanno richiesta la lezione-

ne-spettacolo è gratuita. Ufficio promozione: 02.96701990.

MAGELLANO IN ONDA - Le avventure del grande viaggiatore così come sono riportate nelle cronache del Pigafetta. *Magellano*, l'ultima produzione di Onda Teatro ha debuttato a Torino. Ideatori e interpreti Bobo Nigrone e Mariapaola Pierini.

IL BACIO DI RODRIGUEZ - Da un bacio che dà coraggio in punto di morte si scatena una spirale di disgrazie che distruggono la vita di un uomo. Al Teatro Due Macelli di Roma *Il bacio sull'asfalto* di Nelson Rodriguez è il testo che è andato in scena, con la regia di Antonio Serrano, per festeggiare i cinquecento anni dalla scoperta del Brasile.

DI DONNE E D'IDEE - Angela Malfitano, Francesca Mazza, Franca Silvestri, Anna Bianco sono le animatrici di un'associazione formata da donne e di un progetto "Tra un atto e l'altro" che a Bologna, da un anno, si occupa di organizzare manifestazioni artistiche e occasioni formative e di confronto finalizzate tutte a riscoprire un'etica nel lavoro e nelle relazioni. Un "bilancio consuntivo" dei primi esiti del progetto si può leggere in *Di donne e d'idee*, un quaderno a cura di Franca Silvestri, o documentato nel video *Deadòssea* di Anna Bianco.



FAR PORTO A ROMA – Approdato al Teatro Valli di Roma, Marco Baliani e il suo gruppo di attori provenienti da Italia, Tunisia, Marocco, Francia, Albania hanno presentato *Sakrificô*, prodotto dal Teatro Stabile dell'Umbria, la quinta tappa del progetto "I porti del Mediterraneo" promosso dall'Etì. Per la realizzazione dello spettacolo Baliani si è avvalso della collaborazione di Luigi Cinque per le musiche e di Michele Abbondanza e Antonella Bertoni per gli aspetti coreografici.

VULCANICI – Fabrizio Caleffi e Monika Nagy (nella foto in basso) hanno adattato da *Sotto al vulcano*, il romanzo di Malcolm Lowry – che affascinò anche John Houston che ne trasse un film – una pièce che ha debuttato allo Spazio Tikkun per proseguire al Mamet Espace, entrambi nel cuore di Milano. I due attori-autori rivivono, in un Messico mitico e reale nel tempo stesso, la partita a due tra un uomo e una donna che fanno i conti con i loro sentimenti.

ROMAGNA MIA – Non avrà la familiarità teatrale del napoletano o del milanese ma il Teatro Comunale di Cervia non tralascia il dialetto romagnolo a cui riserva un posto d'onore nella programmazione. Queste le compagnie andate in scena tra novembre e gennaio:

Cumpagni d'la Zercia, con due proposte, Compagine di S: Lorenzo, Amici del Teatro di Cassanigo, Compagnia Hermanos, G.A.D.-Città di Lugo: risate e saggezza popolare i comuni denominatori.

SPEEDY LEO - Sulle sue doti di attore e regista si potrebbe a ben donde discutere, ma lo scettro di campione d'incassi non glielo toglie nessuno. Leonardo Pieraccioni da ottobre e fino a metà febbraio sta imperversando nei teatri italiani con il suo *Leonardo Pieraccioni show*. Modestamente rapido il giovane, che ha dichiarato: «ho rispolverato dieci anni di cabaret... abbiamo fatto quattro ore di prove e poi lo spettacolo è rinato da solo».

NUOVE SMANIE – La Compagnia dei Borghi ha scelto per la sua nuova produzione il Goldoni delle *Smanie per la villeggiatura*. (nella foto della pagina a destra) Lo spettacolo, per la regia di Ester Cantoni, ha appena debuttato al Nuovo Teatro Pezzani di Parma. Il cartellone del teatro propone, in chiusura di stagione, *Sbalzi d'amore* ancora diretto dalla Cantoni qui anche attrice.

CASI ITALIANI – All'ITC Teatro di San Lazzaro, a San Lazzaro di Savena (Bo), in via Rimembranze, 26, andranno presto in scena due

proposte di un teatro che trae dall'attualità le sue fonti ispiratrici: *Il caso Di Bella* scritto da Luca Barbuto e Andrea Paolucci dal 21 al 24 febbraio, *Acqua porca* di Malfornita Teatro con la regia di Antonio Pizzicato che riprende la trista vicenda dell'Acna, la fabbrica-scandalo di Cengio il 9 e 10 marzo.

OCCUPATO-TRASLOCATO – Un rapporto di nove (giorni di durata del festival) a cinque (compagnie che si sono esibite nel corso dello stesso). Siamo parlando di Plandon, il festival delle produzioni e co-produzioni del Teatro Polivalente Occupato di Bologna, che dopo essere tornato in attività nel '95 per l'incursione dei gruppi Amorevole Compagnia Pneumatica, Teatro dell'Infetto, I.R.A., Il Brodo, Amadossalto, L'Impasto, Teatro Orfano, Teatro Situazionistico Luther Blisset - che organizzarono tre giorni di occupazione - è stato nuovamente chiuso dalle autorità. Tuttavia le attività del T.P.O. non si sono interrotte che per breve; il Comune ha infatti concesso quale sede temporanea l'Euraquarium di via Emilia Levante, 44.

TEATRO DI STALLA – C'è tempo ma sono appuntamenti da segnarsi. A Palazzo Minerva di Minerbio (Bo) andranno in scena alcuni esempi di spettacoli che rientrano nel genere teatro di stalla approfondito dal professor Remo Melloni. Si tratta di testi che i contadini e gli artigiani dell'Emilia usavano recitare appunto nelle stalle, un'usanza che dall'800 perdurò fino al 1947. Il 6 maggio debutterà *Il gorilla quadrumano*, presentato nel '99 a Santarcangelo, il 17 sarà invece la volta dell'*Aida*, che prendendo spunto dalla musica di Verdi e dal libretto di Ghislanzoni, riprende gli intermezzi recitati dai contadini, entrambi i lavori a cura di Aurelia Camporesi, Angelo Generali, Delfio Plantemoli della compagnia Rosaspina. Tel.: 051.877056.

UN CORPO DI TROPPO – Quello del cadavere che Omar Nedjari racconta potremmo trovarci sul divano di casa. Una performance che si tinge di giallo e in cui si fa avanti l'ipotesi che ognuno di noi è un potenziale assassino. *Il piacere del delitto* è andato in scena al Teatro Villoresi di Monza, un testo, sulla carta, assai curioso.

RABDOMANTI: UN '48 – Quasi mezzo secolo senza mai cedere sul fronte della drammaturgia contemporanea. Per celebrare i 48 anni di attività la compagnia I raddomanti in collaborazione con enti di territorio, premi teatrali e la nostra rivista *Hystrio* hanno presentato in dicembre al Teatro Luciano Piana di Cesano Boscone (Mi) e al Teatro Libero di Milano la lettura scenica di *Una vertigine sopra l'abisso* di Patrizia Monaco.

LA GENESI DELLA FORMICA – Arriva da Noci (Ba) un'opportunità per artisti professionisti. L'idea è di Gianpiero Borgia che intende creare una compagnia dal nome Formiche di Puglia, all'interno di un più vasto progetto culturale in collaborazione con la Protei di Roma. Verranno selezionati sedici artisti che frequenteranno gratuitamente un corso di specializzazione con Jurij Alschitz, Valodja Granov, Beate Fischer, Christian Di Domenico, Vito Signorile e lo stesso Borgia, la finalità è appunto la costituzione di un ensemble. Info: 080.4974015, 080.4977068.

VENT'ANNI SENZA FABBRI – Vent'anni fa moriva Diego Fabbri. Il comune di Forlì in collaborazione con l'Etì hanno celebrato il drammaturgo dedicandogli un teatro forlivese inaugurato con un concerto diretto da Riccardo Muti. Ma non è tutto, presto verrà attivato a Bologna il Centro studi "Diego Fabbri" che ha già in cantiere due iniziative, un premio di drammaturgia e una rasse-



La società

gna di teatro contemporaneo. Inoltre a maggio si terrà un convegno internazionale sulla figura e l'attività dello scrittore.

NUOVI GRUPPI A TRENTO - Soffre un po' di isolamento il Trentino, specie quanto a gruppi emergenti. Allora l'associazione Ziggurat, sulla scia di altre iniziative del genere, di organizzare per lo scorso dicembre ha dato il via alla prima edizione - la cadenza, si è prevista biennale - del Festival teatro contemporaneo "Generazione 2000". Masque Teatro, Accademia degli Artefatti, Motus, Teatro Aperto, Teatro della Centena, Teatrincorso e, infine, i padroni di casa, sono stati i gruppi in cartellone.

STUDENTI IN CARCERE - Dopo dieci anni di pratica teatrale, hanno scelto *Woyzeck* i detenuti-attori del carcere di Arezzo diretti da Gianfranco Pedullà. Lo spettacolo è stato proposto in doppia replica giornaliera per gli studenti delle medie superiori.

CERCASI - Artisti dai 25 ai 35 anni, in grado di cantare canzoni popolari per spettacolo itinerante la prossima estate. Inviare curriculum a: Teatro dei cinquequattini, via Capinera, 15, S. Giovanni in Marignano (Rn), tel.: 0541.827049, 0338.8439147.

PER PUPPI E ORCHESTRA - L'ultima fatica di Mimmo Cuticchio, *Terribile e spaventosa storia del principe di Venosa e della bella Maria*, si

avvale delle musiche di Salvatore Sciarrino. Artista di fama mondiale, il musicista ha deciso che era l'ora di dedicarsi ad attori di legno.

ARLECCHINO ABITA QUI - Il Teatro Olmetto di Milano ha riaperto i battenti. Con molte novità. Sotto la direzione artistica di Eugenio De' Giorgi e Ferruccio Soleri - chi meglio di lui può definirsi la reincarnazione di Arlecchino? - presidente onorario, il teatro nasce come centro internazionale di Commedia dell'Arte. In cartellone, allora, testi soprattutto legati alla Commedia. Mostre, stage e l'organizzazione di un festival sono in via di programmazione.

DIMMI COME PARLI - Il Teatro Club di Udine ha ospitato ad ottobre "Il teatro delle lingue, le lingue del teatro" - responsabili artistici Mario Brandolin e Angela Felice - per questa edizione centrato sulla drammaturgia di Eduardo e Dario Fo. Numerosi i relatori del convegno. Ma il progetto prevedeva anche alcuni spettacoli con Jannacci, Mario Pirovano, Enzo Moscato, ed un master per insegnanti dal titolo "Educazione al teatro nella scuola media superiore".

DAL MONDO

DA FIUME A ROMA - Tre le nuove produzioni della croata Compagnia del dramma italiano di Fiume, l'unico

teatro stabile di lingua italiana all'estero: a gennaio, *Per il bene di tutti*, testo di Francesco Randazzo, vincitore nel '96 del premio Candoni Arta Terme, a marzo, in coproduzione con il Teatro popolare d'arte di Firenze, *Michelangelo Buonarroti* di Miroslav Krieva, regia di Gianfranco Pedullà, per fine maggio, invece, è previsto il debutto di *Album di famiglia* di Alessandro Damiani e la regia di Nino Mangano. Chi volesse seguire la compagnia senza espatriare, al Teatro Quirino di Roma andrà in scena in aprile la produzione della scorsa stagione *Da Piedigrotta a Mahagonny*, un omaggio a Raffaele Viviani e Kurt Weill.

MUSICAL NEL PALLONE - Si intitola *The beautiful Game* il nuovo musical di Andrew Lloyd Webber. Questa volta la storia è ambientata nel mondo del calcio irlandese nel 1969 ed è "speziata" con l'ingrediente politico dell'Ira. Il debutto è avvenuto a Londra, dove Webber, tanto per rimanere in ambito calcistico, "ha giocato in casa". D.C.

LA MOREAU REGISTA - Una Jeanne Moreau regista per il testo di Margaret Edson *Un trait de l'esprit*, che è andato in scena al parigino Théâtre National de Chaillot. Il testo dimostra come la passione per la parola possa essere più forte dell'istinto di sopravvivenza.

VETRINA SUL QUÉBEC - Una finestra, meglio una vetrina, sul paesaggio del Québec. In varie città italiane si è svolta infatti la seconda edizione della "Vetrina culturale del Québec in Italia". Una manifestazione che ha spaziato in varie discipline per diffondere i contenuti e le tensioni attualmente sentiti dagli artisti canadofrancofoni. Per il teatro è stata presentata l'opera del drammaturgo Daniel Danis *Il ponte di pietre e la pelle d'immagini* prodotto in collaborazione col Teatro Libero di

Palermo, *La macchina della verità* di Robert Lepage e, alla Scala di Milano, il balletto *La veglia degli angeli* del coreografo Jean Grand-Maitre.

IL NERO DEL TEATRO - Toma "l'altrofestival", la bella iniziativa del Coe (Centro Orientamento Educativo). A Milano dal 29 gennaio al 10 febbraio, presso il Cineteatro S. Lorenzo, la Rassegna teatrale delle migrazioni porterà in scena le compagnie di teatro africano "made in Italy". Dal 23 al 29 marzo, poi, il Coe rinnova l'appuntamento con l'11° Festival del cinema africano, una manifestazione che fuori dal continente nero è senza rivali.

BECKETT GEMELLARE - In anno kantoriano da Cracovia i celebri gemelli Janicki hanno fatto incursione nel nostro paese, al Teatro Juvarrà di Torino, per presentare *Ohio impromptu atto senza parole II* di Beckett. Dopo la scomparsa del loro maestro, gli Janicki sembrano aver trovato nell'irlandese, che hanno già visitato negli anni passati, il loro autore favorito.

TUTTI PAZZI PER CARMELA - A Firenze pare proprio di sì. Dopo otto stagioni alla ribalta con Pupi e Fresedde, *Ay, Carmela* di José Sanchis Sinisterra, viene ospitata dalla compagnia, presso il Teatro di Rifredi, nella messinscena del Teatro di Guerra di Sarajevo con Dragan Jovicic, Selma Alispahic e la regia di Robert Raponja.

ARGENTINA: UN SIGLO - Cent'anni di storia argentina, dal 1930 per arrivare all'estensione virtuale del 2030, tutti vissuti al club "El fulgor argentino", come si dice, club con la u, e non è un locale notturno ma il centro di aggregazione del barrio, del quartiere. E via ecco sfilare gli anni del peronismo, di Videla e la dittatura militare, via via fino ad oggi e all'attuale presidente De La Rúa e poi gioco di fantasia. Il regista,



Adhemar Bianchi, non ci credeva, ma con il suo Gruppo de Teatro Catalina Sur, 120 attori e musicisti volontari, basati nel variopinto quartiere de la Boca, è stato successo. Il festival RomaEuropa li ha accolti a braccia aperte.

PREMI

PREMIO UGO BETTI - È indetto dal comune di Camerino il premio Ugo Betti, giunto alla XII edizione, articolato in tre sezioni: drammaturgia, studi e ricerca, tesi di laurea. I lavori vanno inviati a: Ufficio Cultura del Comune di Camerino, via Pieragostini 24, 62032 Camerino (Mc), tel. 0737.634725/632440, fax 0737.630423, e-mail: stella.menga@camerino.sinp.net. Entro il 31 marzo 2001. D.C.

MUSICA LIBERA - La casa discografica Creazioni Musicali bandisce la quinta edizione del Premio internazionale musica libera per autori, cantautori, interpreti e gruppi con scadenza 31 marzo. Info: 06.87140146.

CHISCIOFFE DALL'ANALISTA - L'associazione culturale Osservatorio Permanente per il Teatro ha bandito un premio nazionale di drammaturgia "Don Chioscotte" riservato ad opere teatrali inedite che trattino il tema del disagio psichico. La giuria, presieduta da Franco Quadri è composta da esperti del settore teatrale e psichiatrico. Al testo vincitore andrà un premio di lire 3 milioni e verrà allestito dalla compagnia L.U.T.. I copioni, in 5 esemplari, dovranno pervenire entro e non oltre il 15 marzo 2000, e dovranno essere indirizzati alla: Segreteria del premio "Don Chioscotte", Associazione culturale Osservatorio Permanente per il Teatro, c/o Lurini, via dei Termini 41,

53100 Siena. Informazioni: Tel. 0577.757009, 0339.1088080. D.C.

TRANSLATION COMPETITION - Concorso per traduzioni letterarie - poesia, teatro, prosa - da qualsiasi lingua in inglese. Per informazioni sulle modalità di partecipazione: signora Mary Fox, School of language, linguistic and translation studies, University of East Anglia, Norwich, NR4 7TJ, England, tel.: 44.1603592143, e-mail: transcomp@uea.ac.uk. Entro il 31 gennaio.

RISERVATO - Il premio "Giovanni Calendol" (nella foto in basso) per testi teatrali articolato nei settori: monologo, atto unico, opera completa, è riservato agli iscritti - da almeno sei mesi e in regola con le contribuzioni - dell'Ente nazionale assistenza previdenza pittori, scultori, musicisti, scrittori, autori drammatici. Le opere devono pervenire entro il 31 marzo alla sede dell'ente in via dei Sansovino, 6, 00196 Roma. Ai testi vincitori andrà un premio di 10 milioni di lire. Info: 06.3221847-944.



SCUOLE IN SCENA - In programma per la prossima primavera due rassegne di spettacoli e produzioni musicali realizzate nelle

scuole pubbliche e private di ogni ordine e grado. Le organizza l'Associazione Teatro Giovani previa selezione delle classi che aspirano a parteciparvi. Tra i premi in palio anche quello del "buon ritorno", cioè il diritto ad essere nuovamente ammessi in gara l'anno successivo. Se per aderire alla prossima edizione è ormai troppo tardi, ecco dove rivolgersi per assistere alla manifestazione nel 2001 o per partecipare nel 2002: Associazione Teatro Giovani, piazza della Libertà, 60048 Serra San Quirico (An), tel.: 0731.869042, telefax: 0731.86634.

COREOGRAFI - Massimo 8 danzatori, massimo 15 minuti: queste le caratteristiche delle coreografie in concorso per il Premio Sakharoff che, documentate in VHS, devono pervenire entro il 5 aprile a Arveven, via Querini, 10, 30172 Mestre (Ve), tel.: 041.5074711. Le fasi selettive successive all'esame dei materiali video si terranno il 22 e 23 giugno al Teatro Olimpico di Vicenza. Ai migliori classificati premi da 5, 2, 1 milione di lire.

UNDER 40 - È riservato ad autori che non abbiano ancora 40 anni il premio "Oddone Cappellino" promosso dal Festival delle colline torinesi. I testi in concorso per - al massimo - sei personaggi devono pervenire entro il 30 aprile 2001. Il testo vincitore verrà proposto per la messa in scena a compagnie di livello nazionale. Informazioni: Isabella Lagattolla, Teatro Stabile di Torino, tel.: 011.5169484, 0347.9606964.

RIDERE - Comici alla riscossa: attori e autori. Per il 10° Festival nazionale del cabaret si selezionano comici con almeno due anni di pratica, ai concorrenti è richiesta la presentazione di tre

brani della durata di cinque minuti. In collaborazione con il mensile *La Tampa*, il festival bandisce poi un secondo concorso, "Parole da ridere", per autori umoristici che partecipano con tre opere non superiori a tre cartelle. Info: Segreteria del festival, 011.386231, La Tampa, 011.854040, 011.853661.

CORSI

LA VOCE IGNOTA - Un viaggio alla scoperta delle potenzialità della propria voce. Per brevi moduli seminariali condotti da Germana Giannini. Sede dei laboratori Bologna. Dal 26 al 28 gennaio esercizi sulla vibrazione e la frequenza, dal 2 al 4 marzo l'espressione della voce durante il canto e la recitazione, dal 20 al 22 aprile improvvisazioni tra voce e gesto, dal 15 al 17 giugno approccio alle tecniche di canto proprie di culture differenti. Informazioni: Teatri di Vita, tel.: 051.566330.

PROPEDEUTICA TEatraLE - Da febbraio ha inizio il nuovo laboratorio di propedeutica teatrale organizzato dal Teatro Vidya di Roma. A conclusione del ciclo di studio, che si propone di impartire gli elementi basilari delle tecniche teatrali, verrà allestito un testo scritto e interpretato dagli allievi. Per la primavera sono in programma alcuni interessanti incontri: i docenti universitari Giovanni Spagnoletti e Marco Ferrini tratteranno di "Etica ed estetica" Simona Morgantini dell'applicazione dello yoga nel training teatrale e del realismo di Brecht, l'autore Gianni Guardig dei temi visitati dalla drammaturgia italiana. Teatro Vidya, via Magazzini Generali, 8-bis: 06.6786377, 0349.9172504.

teatro amatoriale

Antigone in-Trappola la giuria

di Pierfrancesco Giannangeli

Prima edizione del 2000 per il Festival di Pesaro. La manifestazione non ha abbandonato il suo impianto tradizionale, con la partecipazione di dieci compagnie, otto delle quali in lizza per i premi. Quest'anno si sono affacciate sulla ribalta della rassegna, in ordine d'apparizione, il Gad Città di Pistoia, il Giullare di Salerno, la Compagnia Città di Milano (fuori concorso), il Teatro Giovani di Lucca, il Prototeatro di Montagnana, il Collettivo Terzo Teatro di Gorizia (fuori concorso), la Formica di Verona, il Teatro dell'Accadente di Lucca, la Trappola di Vicenza e il Teatro Nuovo di Marsala. La giuria del festival ha assegnato il primo premio all'*Antigone* di Jean Anouilh, spettacolo messo in scena dalla Trappola. Gli altri riconoscimenti sono andati alla regista Anna Fanucchi (Teatro Giovani per *Rumori fuori scena* di Frayn), alla scenografia di Mario Mattia Giorgetti per *Antigone*, ai musicisti Didier Bellon e Sara Pinna (sempre *Antigone*), all'attrice Sonia D'Ambrosi (Giullare per *Così è (se vi pare)* di Pirandello), a Prototeatro una menzione straordinaria per *Strighe* di Piero Dal Prà. «Cominciamo dall'elemento negativo: il calo del pubblico. Chiuso il Teatro Rossini, la gente al Teatro Sperimentale non vuole andare. È un dato di fatto». Il commento sull'ultima edizione del festival è del direttore artistico Eva Franchi. «Ma chi è venuto, e un paio di "esauriti" li abbiamo fatti, è rimasto molto contento. Quest'anno, infatti,

abbiamo presentato un cartellone curioso. Si stanno rimescolando le carte nel mondo degli amatori, che stanno abbandonando il riparo dei grandi classici e si stanno rivolgendo al contemporaneo e al comico». Per quanto riguarda la geografia del festival c'è stato il ritorno della Sicilia «che da tanto tempo mancava da Pesaro» e la prepotente affermazione, con una compagnia di Pistoia e ben due di Lucca, della Toscana «una regione che è stata sempre indietro, ma che adesso ha recuperato». Eva Franchi si compiace anche per il ritorno in scena di testi d'autori italiani contemporanei, dopo stagioni in cui è stata lamentata la loro completa assenza. «E poi è stato un buon festival dal punto di vista della qualità. Nessuno spettacolo ha "bucato", ma tutti invece hanno dimostrato grande dignità espressiva». ■

NOTIZIARIO

di Eva Franchi

TOSCANA - Questa regione è una delle più difficili per i Filodrammatici: mancano gli spazi, il loro reperimento è raro, costoso, e altrettanto rari sono gli interventi di sostegno. Eppure si lavora con puntigliosa serietà. Meritano una segnalazione due Compagnie di Lucca per la loro ottima organizzazione e i notevoli risultati. La compagnia Teatro dell'accadente, fondata nel 1993, ha prodotto, da allora, 7 spettacoli. Di particolare rilievo *La Governante* di Vitaliano

Brancati, *Il profondo mare azzurro* di Terence Rattigan, *L'ultimo degli amanti infocati* di Neil Simon. Tutti gli spettacoli, diretti dal regista Dino Boccaccini hanno ottenuto premi e segnalazioni presso importanti festival nazionali. La Compagnia Teatro Giovani nasce nel 1977 per iniziativa

di un gruppo di appartenenti allo Stabile lucchese di arte drammatica che agiva a Lucca dal 1950. Dopo il felice debutto con *Gli innamorati* di Goldoni la compagnia ha messo in scena uno spettacolo per ogni stagione teatrale ottenendo premi e affermazioni rilevanti. Fra i suoi più significativi successi *L'Arlecchino pratese d'argento* al Festival T.A.I. organizzato a Prato, il Premio nazionale Fita a Rimini e parecchie segnalazioni. Fra le messe in scena di maggior rilievo citiamo *La famosa invasione degli orsi in Sicilia* di Buzzati, *Arsenico e vecchi merletti* di Kesserling e *Hello Dolly* di Wilder. Il Gruppo è diretto dai registi Anna e Angelo Fanucchi.

MINISTAGIONE - La piccola ribalta di Pesaro mette in scena quest'anno, la "seconda piccola stagione", che si estende da ottobre a marzo articolandosi in concerti, spettacoli di prosa in dialetto e in

lingua. Saranno ospitati anche complessi provenienti da altre regioni o città.

VAUDEVILLE A TREVI - Al Teatro Clitunno di Trevi la Compagnia al Castello di Foligno, diretta da Claudio Pesaresi, ha presentato *L'ispettore dei vagoni letto* di Alessandre Bisson, indiatolato e immortale vaudeville. Regia spiritosa, recitazione proiettata sopra le righe in una fantasiosa ricerca di grottesco e assurdo, molto divertimento e altrettanti applausi.

REGISTI IN GARA - Riscuote ogni anno più consenso e partecipazione il concorso "Invito alla regia", intitolato al fondatore dello Stabile di Bolzano Fantasio Piccoli (a destra nella foto in basso insieme a Carlo Terron), organizzato dal gruppo Quei de Villazan che appunto hanno sede a Villazzano in provincia di Trento. Per questa edizione i trenta registi in gara hanno lavorato all'allestimento della *Bisbetica domata* di Shakespeare; gli spettacoli sono poi stati presentati al pubblico e alla giuria durante due fine settimana di novembre. Massimiliano Beber è stato il vincitore designato dalla giuria, mentre i giovani hanno votato Lidia Giannuzzi e ad Alessandro Braga è andato il premio del pubblico.



LA STANZA DI SOPRA

di Ricci & Forte

Premio Hystrio 2000 alla drammaturgia

PERSONAGGI

OTILIA BELMONTE
MIRA BELMONTE, sorella
minore di Otilia
SANTO DE MARIA BELMONTE,
figlio di Otilia
UMBERTO BELMONTE,
padre di Otilia e Mira
LALLA BELMONTE UZEDA,
sorella di Umberto

LUOGO

*L'azione si svolge d'inverno
nella proprietà dei Belmonte, a
Cardillo, alle porte di Palermo.*



ATTO PRIMO

L'enorme cucina di una villa ottocentesca. Pavimento e pareti bianche di piastrelle lucenti. Sul fondo, l'atrio con la scala di pietra che porta ai piani superiori, a sinistra la porta a battente che porta al salotto, a destra la grande finestra che affaccia sul giardino. Sempre a destra, quasi in proscenio, la porta dell'ingresso di servizio. È notte. La fredda luminosità del lampadario centrale, dal soffitto, relega le tenebre fuori della finestra ed inonda l'ambiente annegando gli oggetti in un irreale chiarore. Ogni cosa è in ordine, lucida e al suo posto: regna una pulizia maniacale. Le collezioni di tegami di rame, appese alle pareti in meticoloso assetto, sono terse e riverberano - colpite dalla luce - strani barbagli per tutto l'ambiente. All'improvviso, dalla stanza attigua, si sente un rumore distinto di vetri che cadono in frantumi.

Scalpiccio rapido di passi. Otilia, tra i quaranta e i cinquant'anni, entra dalla porta del salotto. Fiera, solida, occhi penetranti, la donna ha un abito chiaro dal taglio sobrio. Un golf corto ed elegante è poggiato sulle spalle. Regge una scatola da cui fuoriescono fili d'argento e decorazioni natalizie, che poggia sul tavolo. Si avvicina ai fornelli e spegne il fuoco sotto un bricco di metallo. Prende una scopa, una paletta e ritorna nel salotto. Rientra dopo qualche secondo e versa il contenuto della paletta nella scatola degli addobbi natalizi. Rimette la scopa al suo posto e sistema la scatola sotto il lavello. I suoi gesti sono naturali ed asciutti nella sua disinvoltura. Si intuisce che sono movimenti compiuti milioni di volte. Apre un cassetto e prende un cucchiaino di metallo. Lo esamina. Afferra un panno ripiegato e lo lucida con forza. Durante lo sfregamento, Otilia si blocca. Lascia cadere gli oggetti sul ripiano e stringe con forza le mani contro il bordo di marmo, come a voler trattenersi dal cadere. È solo un attimo. Riprende il suo rituale, afferrando una tazza di ceramica quando, dalla scala che porta al piano superiore, scende Mira, vicina ai quarant'anni. Ha conservato qualcosa di molto vivo e di scapestrato legato alla sua giovinezza. Lo sguardo è impaziente. Indossa un maglione, pantaloni a coste pesanti ed un paio di mocassini. È sgomenta. Otilia non si volta nemmeno e prosegue la sua preparazione di una tazza di the.

Mira - Cazzo! Da non crederci!

Otilia - Avrei dovuto avvisarti.

Mira - Non sembra più nemmeno lui. È in quelle condizioni dall'incidente?

Otilia - All'incirca.

Mira - Ma almeno... parla? Mangia da solo oppure dovete...

Otilia - (Interrompendola, asciutta) È in quello che i medici chiamano uno stato vegetativo.

Otilia porta la sua tazza di the sul tavolo.

Mira - (Aspra) Un vegetale, eh? Vorresti dire che quella cosa di sopra... lui... adesso è quasi una bietola merdosa?

Otilia - Mira, per favore! A casa tua parla come vuoi... ma quando sei qua sei pregata di esprimerti in un altro modo!

Mira apre il frigo alla ricerca di qualcosa. Estrae un frutto ed inizia a morderlo. Chiude lo sportello del frigo con un colpo del piede. Si siede a tavola.

Mira - (Con un sorriso canzonatorio) Ora si che ti riconosco... sono arrivata da cinquanta minuti e non mi avevi ancora sgridato. Pensavo di aver sbagliato indirizzo. (Guardando il frutto che sta addentando, sardonica) Questa mela ha lo stesso sapore familiare del cibo che prepari tu. Sa di cotone idrofilo.

Otilia - (Con una smorfia di disprezzo) Continua pure a credere che il tuo sarcasmo sia una qualità da esibire. L'altera e irridente Mira... così fiera della sua fama di testa calda. Ma non sei più una ragazzina. Certe intemperanze ti rendono solo ridicola... specialmente qui. Ora, poi, più che mai. Otilia prende una scodella dalla piastra ed una salvietta di stoffa dal cassetto. Le poggia bruscamente sul tavolo, sotto al naso della donna. Mira, accondiscendente, sistema il frutto nel piatto e si asciuga le dita al tovagliolo.

Mira - Non resterò a lungo. Se non avessi insistito, probabilmente non sarei nemmeno venuta... ad inquinare il tuo ordine. (Pausa) Lo sa? Gliel'hai detto che arrivavo?

Otilia - Sì... ovviamente non ha reagito. (Facendo spallucce) Ogni tanto bofonchia ma è difficile capire se voglia comunicare con noi o con chissà chi altri.

Otilia si siede al tavolo e zucchera la sua tazza di the. La sorseggia tranquillamente. Mira la osserva.

Mira - (Scattando) Sei incredibile! Ma come fai a restare così calma... con lui in quello stato?!

Otilia - lo ci vivo insieme da quando sono nata. Non ho tempo per rimescolarmi come un parente in visita.

Mira, evitando la polemica, si alza e osserva i ripiani della cucina.

Mira - Deve essere servito per ogni cosa?

Otilia - (Annuendo) Da sette mesi, due settimane e quattro giorni per l'esattezza. Io lo veglio di notte... zia Lalla mi aiuta con il turno di giorno.

Mira - Grazie tante per avermi telefonato solo ieri... "Vieni subito. Lui sta morendo!"

Otilia - (Precisa) Ho detto "Papà sta morendo"... e comunque, sapevo quanto ti avrebbe infastidito tornare a casa.

Mira - È vero o l'hai fatto per la tua inguaribile solitudine?

Otilia - Sta morendo.

Mira - Condoglianze! (Sbuffando) Sarei potuta venire prima.

Otilia - Per fare che? Io e zia ci occupiamo di tutto. E poi non ti avrebbe riconosciuto.

Mira mette il piatto usato nell'acquaio. Fa per aprire il rubinetto. La voce di Otilia la blocca.

Otilia - Lascia stare. Faccio io dopo.

Pausa. Mira si siede di nuovo al tavolo.

Mira - È stato difficile in questi mesi?

Otilia - In questi mesi? È stato difficile da sempre.

Mira - Non vedo più domestici in giro. Zia Lalla ti aiuta anche in casa?

Otilia - Come al solito. Anzi, di più... ormai, praticamente vive qui. Non mi dà requie. (Accennando un gesto di stizza) Sono un'ingrata. Se non ci fosse stata lei...

Mira - Non ti angosciare. Le sue frenesie da dama di carità servono più di ogni altra cosa a farla sentire viva. Toccherebbe a lei renderti grazie! I medici che dicono?

Otilia - Sono piuttosto vaghi. Potrebbero occorrere dei giorni... oppure mesi. In questi casi non si può sapere. Hanno detto solo che papà deve spegnersi serenamente.

Mira - (Sorridente) Hanno detto proprio così? Serenità è una parola che non è mai stata associata troppo alla nostra famiglia.

Otilia - Non certo per causa mia.

Pausa. Mira si alza.

Mira - Hai chiamato anche Santo?

Otilia - È arrivato due giorni fa da Montréal. Zia è andata a prenderlo all'aeroporto. Meno male che questo non è periodo di esami per lui. Da quando è atterrato l'avrò visto sì e no dieci minuti.

Mira - Non è più un ragazzino. Vivendo fuori sentirà il bisogno di rivedere gli amici di una volta. Non essere gelosa.

Otilia - Ci pensi a quello che dici o dai solo aria ai denti? Come si vede che non sei madre. Non si tratta di gelosia. È una questione di rispetto per suo nonno che sta morendo. (Apre la scatola dei biscotti e ne addenta uno) Ma tanto... parlare con te è come farlo con i muri.

Mira - (Glissando per non alimentare lo scontro) Fa molto caldo qui.

Mira si avvia alla finestra per aprirla.

Otilia - (Adusta) lo ho sempre freddo.

Mira si blocca davanti ai vetri. Lascia chiusa la finestra e si volta. Contempla la sorella per qualche istante.

Mira - Otilia, sono quasi nove... no, anzi... dieci anni che non ci vediamo.

Otilia - O almeno che non ci parliamo. Perché quando sei venuta alla messa che abbiamo fatto per mamma non ti sei avvicinata. Trincerata dietro a quel gruppo di sfaccendati che ti porti appresso.

Mira - Volevo solo onorare la sua memoria. Anche se continuo a non capire la volontà di tornare ed essere sepolta qui. Accanto a lui.

Otilia - Certo... tu non hai mai avuto il senso delle tradizioni.

Mira - Il senso delle...? (Mira scoppia a ridere, aspra) Ma per favore!

Otilia - (Ferita dalla reazione di lei) Non vedo la necessità di schiacciare ogni cosa che dico come se fosse uno scarafaggio.

Mira - (Dura) Allora lasciamo perdere certi argo-

menti... ti dispiace?

Pausa.

Otilia - Ti ho preparato la tua vecchia stanza.

Mira - Preferisco lo studio qui di sotto. Il divano andrà benissimo. Tanto, non mi fermerò che un paio di notti. Sotto Natale c'è più lavoro in campagna.

Otilia - Come vuoi. Zia Lalla l'aveva previsto che avresti scelto così. *(Otilia si alza e sistema la tazza nell'acquaio. Di spalle)* Papà è cambiato.

Mira - *(Sferzante)* L'ho notato. Adesso è in posizione orizzontale!

Otilia - Il primo giorno in ospedale... stavo in piedi e lo guardavo disteso. Le sue braccia vecchie aggrovigliate dall'intrico di vene. Hai presente la corteccia dei nostri ulivi? Preciso. Le gambe ridotte ad un mucchietto di ossa... spigoli sotto le lenzuola. *(Otilia si asciuga le mani. Si avvicina alla grande finestra per frugare fuori con lo sguardo)*

Tutto era bianco. La stanza... il suo viso, la copertina di cotone, tutto immacolato. Accecante. Come i suoi tendini di Achille trasparenti al sole... che spuntavano fuori da quell'oceano lattiginoso. Avevo paura solo di quel candore. Contavo gli attimi fino a quando me ne sarei andata da lì. Non era più lui. Umberto Belmonte, mio padre... non c'era più. Continuavo a pensare. Maria Santissima, non fargli aprire gli occhi mai più. Ti prego... fammi uscire per sempre da qua. Allora le sue braccia hanno cominciato a muoversi. Come se chiedesse aiuto. Lui. Ridicolo, vero? L'abbiamo riportato a casa. La sua camera da letto è diventata soffocante come quella dell'ospedale. *(Si volta a guardarla)* Non devi aver paura.

Mira - Non ne ho più da molti anni. Santo l'ha visto?

Otilia - *(Annucendo)* Volevo accompagnarlo ma ha preferito farlo da solo. Ha un carattere forte mio figlio. Certe volte mi ricorda te. Saranno tutte le estati passate in Toscana.

Mira - Io non ho fatto niente. Non vorrai mica accusarmi anche di questo? Il tempo che ha trascorso da noi lo ha passato pure sotto la vigilanza di mamma.

Otilia - Ogni volta che discutiamo mi sbatte in faccia le nostre differenze. Zia Mira avrebbe fatto questo, zia Mira non penserebbe mai quell'altro...

Mira - Non dovrei dirtelo io... i rapporti tra madre e figlio sono uno stato d'assedio.

Otilia - Lo so. Ma non ho bisogno che tu dia conforto al nemico! *(Sistemando la cucina)* Mi ha raccontato che vi sentite spesso.

Mira - E-mail! Ce ne mandiamo puntualmente. Per tenerci aggiornati.

Otilia - *(Arcciando il naso)* Ancora devo capire la necessità di questo Internet. Quaggiù, a malapena si usa il telefono. Preferiamo andare di casa in casa... sarà per questo che mio figlio mi chiama così poco?

Mira - Se ti fa stare meglio, staccherò il telefono!

Otilia - *(Più conciliante)* Magari la prossima estate... verrò anch'io con lui a trovarvi.

Mira - Pensaci bene. Gli agriturismo sono così poco ordinati per i tuoi gusti.

Otilia - Santo dice che è un posto incantevole. Che hai molti clienti. Mi auguro che questo non sia stato un momento poco opportuno per allontanarti.

Mira - Non è colpa tua. È l'unico scopo nella vita di Umberto Belmonte. Causare gli inconvenienti più fastidiosi per il numero più grande di persone.

Otilia - Non dirlo a me. Sono io ad essere rimasta qui dopo lo scandalo.

Mira - Di scandaloso c'era solo il silenzio che tu e gli altri volevate impormi.

Otilia - Non mi ci adatterò mai. Che tu possa averci ferito con una cosa... tanto brutta. Una famiglia così perbene.

Mira - Questo è il tuo problema. Non hai mai capito quanto ha ferito me!

Otilia - Te la sei voluta. Potevi stare zitta! Risolvere tutto senza sbandierarlo ai quattro venti. Invece, tu colpisci e scompari... e io mi sono presa sulle spalle il disonore.

Mira - Quale disonore? Lui è risultato innocente e io la bambina bugiarda.

Otilia - Te ne sei andata, però... portandoti via mia madre e la rispettabilità. E io sola. Guancia a guancia con la rumba delle ipocrisie. Senza conoscerne i passi e le figure. Ma fra poco ci penserà mio figlio a ristabilire l'ordine.

Mira - Santo?

Otilia - Tornerà a stare qui dopo il tirocinio. È da troppo tempo che vive lontano da me.

Mira - Hai voluto tu che attecchisse a noi... e al momento della mietitura, l'hai spedito a studiare all'estero. Come un pacco postale.

Otilia - Quello che conta è che ora è qui. Per restare. Aprirà il suo studio in città. Ho già visto i locali. Quartiere rispettabile. L'ideale per una carriera brillante. *(Pausa)* E scolorirà, almeno lui, l'ombra che ci accompagna.

Mira - Santo è del tuo stesso parere?

Otilia - Per me e per lui lo scopo è uno solo!

Mira - Non sembrava dai messaggi che mi ha inviato.

Otilia - Mira, restane fuori! Abbiamo già deciso.

Mira - Pensi veramente che un ragazzo che hai cresciuto lontano da quando è nato... sia disposto a sacrificarsi per una missione che è unicamente tua? Devi essere ammattita.

Otilia - Santo non è come te. Lui lo farà. Tornerà. Ha bisogno delle sue radici. Sono sicura.

Mira - Ma ascoltati! Non ci credi neppure tu. È un altro dei tuoi miraggi a cui ti sei aggrappata per non rotolare nella disperazione.

Otilia - Non ti ho chiamata per compiangermi. E lascia stare mio figlio. Lui non è tuo. Se proprio vuoi fare qualcosa, occupati di papà!

Mira - Non è quello che ha maggior urgenza di cure qua dentro. *(Otilia le volta le spalle, placata)* Ma come vuoi tu... cuoci pure nel tuo brodo.

Otilia - Grazie.

Pausa.

Otilia - Mira, i medici hanno parlato con me... non

l'ho detto a zia Lalla che lui sta morendo.

Mira - Perché? È suo fratello.

Otilia - Vorrei che avesse un po' più di tempo per sé. Non se ne andrebbe più se pensasse che abbiamo bisogno di lei. Ti dispiace?

Mira - *(Ironica)* Povera zia... meritava più considerazione. Ha dedicato la sua vita a lui... specialmente da quando io e mamma abbiamo lasciato la casa. Anni di sacrifici. E adesso tu le nascondi il grande scoop?! Quello che le permetterebbe di sfoggiare il cilicio in tutti i circoli ufficiali della città?! *(Sorridente)* L'ho sempre detto... tra noi due sei tu la perfida!

Otilia - Dovrai aiutarmi a dargli da mangiare e a girarlo... deve essere cambiato.

Mira - Stai scherzando?

Otilia - *(Secca)* Mi vedi ridere? Incontinenza, cara mia. I pannoloni vanno sostituiti tre volte al giorno. E poi c'è il problema del decubito. Dobbiamo applicargli la crema per le piaghe...

Mira - *(Disgustata)* Ti sei fumata il cervello?

Otilia - *(Come se non avesse ascoltato)* Lavargli i denti...

Mira - *(Interrompendola)* Scordatelo! Puzza di putrido e di sigarette senza filtro. Come fa ad ammorbare l'aria di nicotina se non fuma da sette mesi?

Otilia - Ti prego! Non rendere tutto più difficile. È necessario il tuo aiuto... e non dico solo quello materiale.

Mira - Perché non vuoi farlo ricoverare?

Otilia - I vecchi detestano gli ospedali. Hanno troppa paura di non uscire vivi.

Mira - Potevi portarlo in una clinica privata.

Otilia - Non è stato possibile.

Mira - Quel vecchio culo sudista ha tanti di quei soldi da mantenersi in clinica per almeno quattro generazioni!

Otilia - Dopo l'ictus abbiamo scoperto che aveva scritto su un foglio... che mai, in un caso del genere, avremmo potuto farlo. Solo se fosse servito a salvargli la vita. E poi non me lo sarei potuto permettere... ha dato la procura alla banca.

Mira - Di tutto?

Otilia - Le sue proprietà, i terreni, i conti, le case in città, compresa questa... ha tutto in mano la banca. Credo che si sentisse più vicino a lei di quanto non lo fosse mai stato con noi.

Mira - Un'infermiera è una spesa che puoi permetterti pure tu.

Otilia - Non ci sono infermiere ad orario continuato in tutta Cardillo... disposte a restare a villa Belmonte. Anche se è passata una vita, qualcosa è sempre rimasto appiccicato al nostro nome.

Mira - Non è stato un problema averne quando mamma si è ammalata.

Otilia - *(Tagliando corto)* Non voglio infermiere per casa!

Mira - Perché no?

Otilia - Ho le mie buone ragioni!

Mira - Sarebbero?

Otilia - *(Conclusiva)* Ho le mie buone ragioni, Mira!

Pausa.

Mira - Come ti pare. Comunque, io non lo tocco... è ripugnante.

Otilia - (*Storzandosi di mantenere la calma*) È solo un vecchio. Un patetico vecchio che sta morendo. Perché ogni cosa è difficile per te? Sei insopportabile!

Mira alza le braccia in segno di beffarda resa.

Mira - Va bene, non continuare oltre... hai vinto. Farò quello che c'è da fare. Va meglio così?

Otilia - (*Più rilassata*) Non ti sto chiedendo troppo. Non esco di casa da mesi.

Mira - Chissà cosa penserà il parroco di questo tuo tradimento alla Chiesa.

Otilia - Sto cominciando ad avere un'età ragionevole per disinteressarmi del giudizio altrui. O quasi. Non sono più sicura di niente. (*Osservandola*) Hai cambiato colore dei capelli. Stai bene.

Mira - Non l'ho cambiato. Cerco di mantenere quello naturale. Una finzione alla quale, vedo, ti sei concessa anche tu.

Otilia - Con risultati più scadenti. I tuoi capelli sono sempre stati più belli. (*Ammorbidosi*) Io, però, te li pettinavo meglio.

Mira - (*Sorridendo al ricordo*) Correavamo da mamma a farci vedere come eravamo state brave. Lo sai... qualche volta mi metto a letto e riaffiorano le nostre estati a Travia. Quanti anni potevo avere... dovevano essere pochi perché portavo ancora i capelli raccolti in due trecce spaventose. Lui... l'unico papà che mi ricordi... mi portava in spiaggia. Mi insegnava a far saltare i sassi nell'acqua.

Otilia - E mamma che cercava di imitarlo e non ci riusciva.

Mira - Aveva quel vestito verde smeraldo. Si confondeva col mare. Lui la prendeva in giro e anche lei rideva di sé. Quelle sere... con quei ricordi... erano gli unici momenti che mi sentivo al sicuro. A casa. Ma quel senso di protezione durava poco. Adesso è tutto risolto. Penso che le cose potranno solo andare meglio. Mi dispiace per quella bambina con le trecce. Non è potuta crescere.

Otilia - (*La interrompe bruscamente*) Come va la vita nel Continente?

Mira - (*Assecondando la volontà della sorella di stornare il discorso*) Alla grande! Se confermano tutte le prenotazioni, dovrei riuscire a farcela anche quest'anno.

Otilia - Hai bisogno di soldi?

Mira - Se non avessi bisogno di soldi, penserei che qualcosa in me non va! (*Ride*) Le mie risorse economiche sono come quella storiella delle due puttane che vanno sul transatlantico e... (*Si interrompe vedendo muoversi qualcosa dalle scale superiori*) Cos'era?

Otilia - (*Voltandosi*) Cosa?

Mira - Lì... sulle scale.

Otilia - Non ho visto niente.

Mira - (*Avvicinandosi alle scale*) Qualcuno è passato.

Otilia - Probabilmente era zia Lalla. Sarà salita su da papà per una visita.

Mira - Non era lei. Arriva sempre sparata a palla di schioppo. E poi l'avremmo sentita chiacchierare... non si muove mai in silenzio. Non hai detto che viene di giorno?

Otilia - Mira, non siamo in Scozia... la casa non è abitata da fantasmi. Eccetto me. Hai cenato?

Mira - Mai assaggiato quello che c'è nelle vaschette sigillate che ti servono in aereo?

Otilia - (*Sorridendo*) Ti preparo qualcosa.

Mira - Riposati. Posso farcela da sola. Se il frigorifero è rimasto allo stesso posto, anche il resto non sarà cambiato. Qui non muta mai niente. (*Affacciandosi alla finestra*) Non sei ancora riuscita a sistemare il giardino. I cespugli di mirto, ormai, hanno preso possesso.

Otilia - Dovrei decidermi a chiamare un giardiniere... non ho mai avuto il pollice verde. Quello era giurisdizione di mamma. Avevo altro da controllare, io.

Mira - Il tuo regno è la casa. Sei sempre stata brava a consumarci le tue forze. "La stacanovista dei fornelli". La cucina è proprio come l'avevo lasciata. (*Mira, con l'indice della mano, sfiora il bordo del davanzale*) Linda e ordinata.

Otilia - Le tende sono sporche. Le devo smontare. L'anno scorso ho convinto papà a ridipingere il piano terra. Lo sai lui com'è... non tollera il minimo cambiamento. Mi ripeteva che così trovava la casa innaturale. Come quelle vecchie prostitute che si imbellettano per apparire più invoglianti.

Mira - Non gli avrai dato retta, spero. Il lavoro è stato fatto bene... anche se la vecchia macchia è ancora là. (*Indica un punto del soffitto*)

Otilia - Dio, quel giorno...

Mira - Non ho più riso tanto da allora. Il forno che si guasta. Mamma che mi stava preparando per il bagno di sopra...

Otilia - Io che corro a chiamarla per aiutarmi e tu che scendi giù insieme a lei... lasciando l'acqua che scorre. Allagando la vasca e colando sul pavimento. L'infiltrazione è arrivata fino in cucina. E le nostre facce?

Mira - (*Cominciando a ridere*) Impietrite. E poi scoppiamo in una risata... tutte e tre. E lui entra in cucina. Vedendoci ridere fino alla convulsione si sente umiliato... (*Ritornando seria*) strano. Era esattamente così che volevo farlo sentire!

Otilia - Ho sempre pensato che l'avessi fatto apposta.

Mira - Infatti. È stata l'ultima volta che siamo state autenticamente unite, felici. Prima che... prima di tutto. (*Aumentando la sua rabbia*) Perché ci mette tanto a schiattare?! Pensavo che se ne sarebbe andato mentre venivo qua. Non può nemmeno crepare con dignità senza coinvolgere gli altri? Quel pezzo di merda ha continuato a sfruttarci per settant'anni!

Otilia - Muta devi stare! Quello è nostro padre!

Mira - Non per me. Forse per le leggi del Cielo. Ma non su questa terra!

Otilia - Non ricominciare. Non ho nessuna voglia di riaprire certi discorsi.

Mira - Sei sicura che stia morendo? Magari se l'è

solo inventato per costringermi a venire!

Otilia - No. Non ha più parlato di te. Ha tagliato tutte le fotografie che ci ritraevano insieme. In camera mia tengo nascosta nel comò una scatola di latta con dentro le tue metà.

Mira - Almeno lui mi ha annullato con un colpo di forbici. Fossi riuscita a fare lo stesso di lui. Ma perché non se ne va? Che cazzo ci fa là sopra? Lo giustificherei solo se ripensasse al fango che mi ha tirato contro!

Otilia - Per amor di Dio, Mira!

Santo spalanca la porta di sinistra ed entra a precipizio. È un giovane elegantemente vestito, piuttosto sensibile. Traspone dalla sua nervosa cordialità sopra le righe.

Santo - (*Raggianti*) Mi sembrava di aver sentito la tua voce. (*Corre ad abbracciare Mira*) Come sta la zia più in gamba che ho?

Mira - L'unica... sta bene! (*Ridono*) Ma fatti vedere! Il Canada ti dona... c'è già qualcuna che ti ha messo gli occhi addosso?

Santo si toglie il soprabito e lo lancia su una sedia. Otilia lo prende e lo piega con cura.

Santo - (*Negando, imbarazzato*) Single incallito... come te.

Mira - (*Divertita*) Qui avrebbero detto zitella! A parte far perdere la testa a qualche slavata d'oltreoceano, che combini di bello?

Santo - Alleva ciprinidi sottovetro.

Otilia - Che roba è?

Santo - (*Ridendo*) Pesci rossi.

Mira - Balle!

Santo - (*Divertito*) Giuro! È la cosa più interessante conclusa negli ultimi due anni. Ho tenuto in vita per una settimana il pesce rosso della ragazza che abita sul pianerottolo accanto a me. L'aveva messo nella coca-cola. Poi è morto. L'abbiamo inumato segretamente nel freezer di un supermercato pakistano. In una scatola di merluzzi.

Mira e Santo scoppiano a ridere.

Otilia - Santo, per favore. Con tuo nonno in quello stato, certi entusiasmi non ti sembrano fuori luogo?

Santo - (*Mortificato*) Hai ragione, mamma. (*Alla zia*) Natale epocale questo... non mi viene in mente un solo anno passato insieme. Il prossimo devi farlo a Montréal con me. Dovresti vedere com'è sentito lassù!

Otilia - L'anno prossimo avrai terminato i tuoi studi.

Santo - (*Incerto*) Già... allora, potremmo prenderci una vacanza. (*Alla zia*) Sempre che la mia unica zia manager sia libera.

Mira - (*Affettuosa*) Prendi poco in giro, sai? Ma vedi come s'è montato la testa per qualche anno all'estero! Guarda che sono la stessa che ti preparava le pappette! Chissà se nella City sono a conoscenza che il futuro pilastro della New Economy faceva la pipì a letto fino a undici anni.

Santo - (*Giocando con lei*) Non mi starai mica ricattando? Potrei diffondere su Internet tutte le

foto che mi hai spedito di te mentre...

Mira - (*Alza le mani*) No, per carità... mi arrendo! Ho troppi clienti stranieri... mi rovineresti la reputazione!

Otilia - Santo, è ora di andare a dormire. Domani mattina devi studiare almeno un po'. (*Alla sorella, orgogliosa*) A Gennaio ha un... workshop presso una grossa azienda petrolchimica del Quebec.

Mira - Ma lascialo tranquillo... è Natale.

Santo - E domani dobbiamo fare l'albero.

Otilia - Ecco, a proposito di questo...

Santo - Mamma, dai... ne abbiamo già discusso. Il nonno non si offenderà per qualche decorazione natalizia.

Otilia - Volevo dire che sono inutilizzabili. I globi si sono frantumati chissà da quanto. Nella scatola è rimasto solo un frullato di cocchi e porporina.

Santo - Meglio! Erano talmente vecchi. Domani vado a comprarli in città. Zia, mi accompagni?

Mira - Vedremo... ma sì.

Santo - Bene. Ora vado su. Sto crollando. (*A Mira*) Sono felice che tu sia tornata. (*Ad entrambe*) Buonanotte.

Santo esce dal fondo e sale al piano di sopra.

Otilia - (*Gridandogli dietro*) E non stare tutta la notte incollato a quel computer! (*Mira la guarda interrogativa*) Se lo porta sempre appresso... per parlare con gli amici. Li ha sparsi nel mondo. Ha l'ossessione di restare solo. Chatta... (*Mira scoppia a ridere*) Non si dice così?

Otilia non vorrebbe ma sorride anche lei.

Mira - Scusa ma è così divertente vederti combattere contro il futuro.

Otilia - Chissà qual è il gusto... nessuno esce più di casa.

Mira - Ha i suoi benefici. Non si fa più sesso. La Rete è diventata il profilattico del 2000.

Otilia - A me pare una pigliata per il sedere. Conoscersi a fondo con qualcuno, seguendo a nascondersi dietro uno schermo?! Sarebbe come aprirsi e avere il terrore di rivelare come si è autenticamente.

Mira - E non è quello che stiamo facendo anche noi? Senza una tastiera. Poi c'è il vantaggio di cancellare all'istante dati e file inutili... uomini, rapporti, emozioni e tutto il resto vengono cestinati e svaniscono senza lasciare traccia. Dobbiamo imparare dalle nuove tecnologie, sorella. Così come si ripulisce la memoria di un computer... digitare il tasto dell'oblio. In qualche angolo dell'anima dovrà pur essercene uno... per ristabilire un equilibrio. Per tirare il fiato. Qualche volta... qualche volta penso che sia stato un abbaglio... ma dura poco.

Otilia - È tardi. Ti ho fatto il letto... se vuoi stenderti.

Mira - Ti ho già detto che dormirò nello studio di sotto.

Otilia - Non ha senso.

Mira - Potrebbe svegliarsi.

Otilia - Lui non si sveglia. Non dorme. Non come crediamo noi. Devi essere là nel caso succeda

qualcosa. Farei prima a chiamarti.

Mira - Può morire senza il mio incoraggiamento!

Otilia - Cade dal letto. Si agita durante la notte.

Mira - Non tentarmi... chissà che non mi venga voglia di spingerlo giù per le scale!

Otilia - (*Ammonendola*) Mira!

Mira - Zia Lalla si sta proprio guadagnando il regno dei Cieli per sopportare questo. Quando lui morirà sarà un sollievo per tutti. Potrai perfino risistemare la casa. Sarà stato generoso almeno con te.

Otilia - Non voglio venderla. È casa nostra.

Mira - Prendila tu. Te la sei meritata. Io le darei fuoco. Un bel falò per rimettere a posto i conti... ma non sei del mio stesso parere. (*Pausa*) È uno dei motivi che ti hanno trattenuta?

Otilia - Non lo so.

Mira - Allora qual è stato lo scopo? Per guadagnarti la santità? Non lo vedi che il marcio di questo posto è ancora intatto? Il tuo lavoro di pulizia e ordine non è servito a niente!

Otilia - Io non discuto il modo in cui vivi... non farlo tu con me. Che ne sai di come abbiamo campato in questi anni?!

Mira - La colpa non è stata mia. Non potevo certo preoccuparmi delle chiacchiere della città! Dovevi venir via con noi.

Otilia - E lasciare papà da solo? Abbandonare di colpo quella che ero? Il nome? Non è stato coraggio il tuo... solo l'incoscienza di una ragazzina vizziata.

Mira resta in silenzio. Otilia controlla che ogni cosa sia in perfetto ordine. Chiude a chiave la porta di servizio, ruota la manopola del gas, etc.

Mira - Ti dispiace se prima di partire prendo un paio di cose di mamma? Non voglio altro. Il piatto di porcellana blu del salotto e il portagioie d'argento con la corniola incastonata sopra. Solo questo. Tieniti il resto.

Otilia - Non sono più qui.

Mira - Cosa?

Otilia - Tutto via! Quando ve ne siete andate, papà se ne è sbarazzato. Quello che è rimasto appartiene solo a lui.

Mira - E la cantina?

Otilia - Scatole. Centinaia di scatole. Una sull'altra. Piene dei suoi vecchi libri contabili, ricevute e assegni emessi. L'attività che lo ha sempre più interessato nella vita.

Mira - Quando l'ha fatto?

Otilia - Negli anni, credo. Comunque ha cominciato dopo la sentenza del Tribunale. Mi dispiace tanto. Non sai come mi sento.

Mira - Falla finita di flagellarti! Non l'hai commesso tu il reato.

Otilia - Spesso mi sono chiesta che se mi fossi occupata di più di mamma... forse le cose non sarebbero successe. Lei è cambiata col tempo. Vivendo con lui stava impazzendo. E stando con te, non era certo migliorata. Lo so. L'ansia delle sue telefonate mi serrava la gola come un cappio.

Mira - La gente rideva alle sue spalle. Continuava a ripetere. Tutto quello di cui eravamo state capa-

ci noi era di averla fatta soffrire. Ma non aprivamo mai il bagaglio che avevamo portato da giù. Era lì, chiuso, nel corridoio. Che ingombrava. Poi ha deciso di tornare. Così, senza una giustificazione. Quando è morta mi sono sentita sollevata... per lei. Aveva recuperato la tregua che le era stata sottratta. (*Sospira*) L'ho vista in quel guscio di mogano... ed è stato come tornare indietro. Mi sono resa conto che la battaglia era finita. Avevo perso. Anche di questo devo ringraziare lui.

Otilia - Tu non puoi ricordartelo... ma questa stanza era l'unico luogo che veramente le appartenesse. Ci dovrebbero essere ancora le sue sensazioni.

Mira - (*Erompendo*) Perché non le cerchiamo con una bacchetta da raddomante?! O ti avanza per caso un contatore geiger? In un modo o nell'altro significa essere morti! Ora siamo qua per lui... il grande Umberto Belmonte! Il buon vecchio. Il duro lavoratore. Se in città hanno dimenticato... e la morte serve anche a questo... gli innalzeranno un monumento nella piazza principale. Non sarebbe male per lui. Con le mosche e i piccioni che gli cagano ovunque. Una giusta metafora a perenne ricordo.

Otilia - Qualunque cosa abbia fatto... dovresti dimenticare pure tu.

Mira - (*Fissandola*) La mia memoria è un colabrodo che non faccio altro che tappare quanti più buchi posso. E se stessi impazzendo come mamma? Che sia stato solo un delirio mio?

Otilia - Tu non sei pazza, Mira.

Mira - Avevo paura di venire sulla sua tomba... di stare con lui. Dopo il funerale avevi organizzato un pranzo. Lui si è seduto vicino. Si faceva coraggio perché aveva il suo pubblico. E mi parlava... parlava. Cercavo di mangiare. Non me lo permetteva. (*Agitandosi*) Avevo un bicchiere d'acqua in mano. Glielo avrei gettato in faccia. Ma sapevo che se mi fossi lasciata andare, non sarei stata capace di smettere fino a... fino a...

Otilia - (*Poggiandole le mani sulle spalle*) Va bene, Mira... capisco.

Mira - Tu non mi hai mai voluto credere. Nemmeno per un momento.

Otilia - Io credo solo che tu non sei pazza. L'odio non scaturisce dal niente.

Mira annuisce silenziosamente e si guarda in giro.

Mira - Avevi ragione. Lei non se n'è mai andata da qui. Sentì i suoi passi da quando sono arrivata. Ti dispiace se guardo in giro?

Otilia - Me lo domandi? È anche casa tua.

Mira - (*Gridando*) No, non dirlo! È la casa di lui! È la schifosissima casa di Umberto Belmonte!!

Otilia - (*Sentendosi a disagio per la furia di Mira*) Se non ti serve altro... andrei in camera a riposare. Domani mattina voglio accompagnare io mio figlio in centro. L'hai sentito, no? Queste sono le prime feste che passiamo insieme.

Mira - Io non mi fermerò.

Otilia - (*Annucendo*) Ci resterà male. Lo sai quan-

to ci tiene a te. Posso lasciarti da sola?

Mira - Certo. Giocherò con i simulacri della mia infanzia. È molto saporita, non te ne eri accorta? Come la zuppa delle streghe.

Otilia - Chiamami se hai bisogno.

Mira - L'ho fatto per troppo tempo. Non ho più voce, Otilia.

Pausa

Otilia - (*Imbarazzata*) Mi dispiace per le cose di mamma... anch'io sono felice che sei qui. Buonanotte.

Otilia esce. Mira gironzola per la cucina aprendo i cassetti e gli sportelli dei mobili. Spalanca il frigo. Prende una confezione aperta di latte. La annusa. Versa il liquido in un contenitore di metallo e lo mette sul fuoco. Umberto entra dal fondo delle scale. È un uomo di poco più di settant'anni. Alto, magro, con una bella testa di capelli bianchi e un che di ascetico. Porta i suoi anni con disinvoltura. Mira non lo vede. L'uomo, in pigiama e vestaglia, l'aspetto ben curato, si siede al tavolo attendendo di essere servito. La osserva in silenzio.

Umberto - (*Ridacchiando*) Non sei mai riuscita a cucinare qualcosa di buono.

Mira si volta di soprassalto e resta soffocata dalla sorpresa.

Mira - (*Spaventata*) Tu? Cosa...

Umberto - Dall'odore si direbbe latte. Nemmeno fossi un gatto pidocchioso!

Mira - Che sta succedendo? Che ci fai qua?!

Umberto - Ti sei decisa. Sei tornata a trovare il tuo papà.

Mira - Dovresti essere di sopra... agonizzante!

Umberto - È quello che dicono gli altri quando vengono in visita. Allora? Cosa stai preparando di buono?

A Mira sfugge di mano la confezione del latte, che cade a terra versandosi. Lei si affretta a pulire con uno straccio.

Umberto - I tuoi nervi saltano sotto la pelle come pulci su un cane senza padrone. (*Mira smette di strofinare e si precipita verso le scale*) Dove stai andando?

Mira - (*Gridando verso le scale*) Otilia!

Umberto - Quanto chiasso... lasciala riposare. È tutto il giorno che va avanti e indietro.

Mira - Che cosa ci fai qui!!

Umberto - Che vuoi dire? Questa è casa mia.

Mira - (*Alzando il tono della voce*) Che cosa stai facendo qui in cucina!

Umberto - (*Guardando il suo orologio al polso*) Ho delle noie con questo orologio... il ticchettio mi tiene sveglio. A dire la verità non sono convinto che sia solo colpa dell'orologio. Perché di notte ci sono sempre molti oggetti che scricchiolano, non trovi? Cose che di giorno diresti banali. Mute come topi di campagna. Ma che di notte si mettono a crocchiare... quasi avessero una voce. Un'enorme voce. Sembra sia la casa stessa che voglia svelarti qualcosa. Di noi. Che non riusciamo a vedere. Di come siamo diventati... di quello che non siamo riusciti ad essere. (*Ridacchia*) E

poi ho sentito che stavi cucinando. E dal momento che ho fame... (*Si accende una sigaretta*) quel latte deve essere pronto.

Mira prende due tazze e due cucchiaini. Sbatte un cucchiaino e una tazza sul tavolo e si allontana. Umberto esamina la sua posata e fissa Mira.

Mira - (*Sgarbata*) Che altro c'è?!

Umberto alza il suo cucchiaino. Mira, automaticamente, prende dal cassetto un cucchiaino da caffè e lo poggia davanti a lui.

Umberto - Non si usa il cucchiaino da minestra per il latte... pensavo di avertelo insegnato.

Mira - Mi hai detto tante di quelle cose negli anni che alcune sono andate perdute per strada! Non temere... sei l'asse portante della mia anamnesi!

Umberto - Prendi i biscotti. Non riesco a bere questa roba senza mangiarci qualcosa.

Mira, di scatto, prende la scatola dei biscotti confezionati e gliela consegna bruscamente. Lui arpeggia per aprirla, senza riuscirci. Impotente, le lancia uno sguardo supplichevole.

Mira - Che pezzo di merda!

Esasperata, Mira gli strappa di mano la scatola. La apre e gliela riconsegna dopo aver trattenuto con sé un paio di biscotti. Si appoggia con le spalle alla finestra, il punto della stanza più lontano da lui.

Umberto - Non posso più fare quello che facevo una volta, pulcino. La vecchiezza è una brutta bestia.

Mira - Falla finita! Non cominciamo con i piagnistei. (*Acre*) Gli addii mi spezzano il cuore.

Mira comincia ad inzuppare i biscotti nel latte. Umberto fa lo stesso, producendo sonori e fastidiosi rumori di masticazione.

Mira - Faresti meglio ad abbassare il volume! Non vorrei svegliare i vicini.

Umberto - (*Svagato*) Che hai detto?

Mira - Niente. Parlavo a vanvera.

Umberto - Sei diventata forestiera ma non hai perso le abitudini di una volta. Non si mangia in piedi come i cavalli.

Mira - E tu? Che mi dici delle tue tradizioni? Perseveri?

Umberto - (*Glissando*) Dov'è il mio giornale di oggi?

Mira - Non lo so. Sono appena arrivata. Non sapevo nemmeno che potessi leggere.

Umberto - L'avrà preso Lalla. Tua zia è insopportabile. Sempre tra i coglioni! Come avrà fatto il marito a reggerla per tanto tempo. Se non se lo fosse preso un male, l'avrebbe sicuramente ammazzata. Aveva il cancro alla prostata. Abbiamo perso tua madre con il cancro.

Mira - Non alla prostata!

Umberto - Nove anni fa. Se n'è andata d'inverno... che giorno era?

Umberto prende un piccolo taccuino dalla tasca e lo sfoglia.

Mira - Mamma se n'è andata molto prima. Hai dovuto prendere appunti anche per quello o te lo ricordi il motivo?

Umberto - (*Trovando quello che cercava*) Il ventuno di Febbraio. Ha avuto quella massa nei polmoni per anni. Non capisco perché non è tornata subito qua, a casa sua... dove avrei potuto farla curare.

Mira - Non è di questo che è morta.

Umberto - Il professor Totò Nicosia, che mi onora della sua amicizia... il luminare della scienza più eminente di Palermo... diceva che c'erano nuove cure. Risultati straordinari...

Mira - Detto da uno che s'era ritirato prima che scoprissero la penicillina...

Umberto - Avrei potuto curarla. Adesso sono sfinito. Questo latte è per malati... prepara un caffè forte!

Mira - Non hai perso il vizio di ordinare.

Umberto - Che ne sai di quello che ho perso? È passato un secolo dall'ultima volta che mi hai sputato in faccia e sei uscita da questa casa. Lo vuoi preparare o no questo caffè?

Mira - Preparatelo da solo, se ci tieni tanto!

Umberto - Come se non avessi fatto altro nella vita. Le cose che ho voluto me le sono dovute sempre sudare. (*Sorridendo*) Devo venire a trovarti in quel posto dove abiti. Com'è che si chiama?

Mira - Non ti ho invitato.

Umberto - Viaggerò di sera... così evito il caldo e la confusione. Arriverò di mattina presto. Possiamo passare insieme un paio di giorni a casa tua.

Mira - Continua a sognare. Hai sporcato la prima metà della mia vita... come ti viene in mente che voglia permetterti di impataccare il resto? *Mira si muove verso la porta che conduce al salotto. Umberto si alza e si frappone tra lei e l'uscita.*

Umberto - Devi spiegarmi certe cose, Mira. Mi affollano la testa da non so più quando. Nuovole nere in addensamento. Ho qui con me una lista... (*Estrae nuovamente il taccuino dalla tasca della giacca e lo sfoglia*) Dove si è cacciata questa figlia di puttana?! (*Trova la pagina*) Ah, eccola qui. Dacci uno sguardo e poi rispondimi.

Mira, rifiutandosi di prendere il taccuino che lui le porge, si siede.

Mira - (*Furiosa*) Io non ti darò nessuna risposta! *Umberto stacca il foglietto e lo fa scivolare sul tavolo accanto a lei.*

Umberto - Non ho frota. Voglio che tu abbia le risposte chiare prima di rispondere. Arriva o non arriva questo caffè?!

Mira, esasperata, prende la moka e la prepara.

Umberto - Bello forte. Otilia non me lo vuole mai preparare così. Non so dove abbia più la testa. Sarà la vecchiezza. Quella ragazza si è rinsecchita come una mela dimenticata dentro una fruttiera!

Mira - È rimasta accanto a te. Come poteva fiorire?

Umberto - Non ne fa una buona. Non ha nemmeno impastato i biscotti al miele di zagara che sono finiti la settimana scorsa. Sono le Feste. Anche tua madre era così. A Natale diventava di

colpo triste... assente. Tu non sei come loro. Però una telefonata almeno a Capodanno la potresti fare... così, per farci gli auguri. Probabilmente sei troppo occupata a fare la governante ai tuoi turisti. Io non potrei mai far entrare degli estranei in casa mia. *(Guardandosi intorno)* Per noi Belmonte la casa è un bene prezioso. Una specie di carta stradale. La topografia in cui si riflettono i tragitti interiori. Questo posto lo amo.

Mira - A me soffoca. Ha sempre fatto paura. Non mi ci hai fatto mai sentire al sicuro!

Umberto - Le case, come l'amore... come la natura stessa... non dovrebbero essere rassicuranti. Né tentare di tranquillizzarci. Ma, piuttosto, stimolarci.

Mira - Eri l'unico ad esserlo. Anche mamma la odiava. Non ho ancora capito perché è voluta tornare qui a farsi seppellire.

Umberto - Avrò sentito quello che provavo anch'io negli anni che siamo rimasti separati. *(Sospira)* Mi mancava così tanto che avvertivo la sua presenza. Per soffocare gli attacchi dovevo costringermi a non pensare. A volte ci riuscivo.

Spesso, no. Cercavo di bloccare il fitto dei ricordi prima che si spingessero troppo avanti... potevo risparmiarmi un dolore. Ma ho perso. *(Accenna un motivetto)* Mi accorgo che, soffocandole, quelle emozioni non le ho cancellate. Le arginavo. Ci costruivo una diga... tipo quella nel nostro agrumeto di Alcantara. Quando ho aperto le chiuse... è schizzato fuori tutto con la violenza di una piena. Lasciandomi solo. E infelice.

Mira - *(Applaudendo)* Bravo! È confortante che l'anima non abbia odore... la tua puzzerebbe tanto da appestare l'intera casa. Ti è andata meglio di quanto avresti dovuto!

Umberto - *(Alzandosi)* Devo prendere un po' d'aria... il caffè lo bevo più tardi. Tanto, dormo pochissimo la notte. Mettilo sul tavolo. Se trovi quei biscotti al miele... lasciamene due. Non di più. Non puoi mangiare molto quando hai la mia età.

Umberto, accennando lo stesso motivetto, esce dalla porta di servizio. Mira resta impietrita. Si scuote e corre alla finestra per guardare fuori. Cerca il padre facendo vagare lo sguardo nella notte. Non riuscendo a vedere nulla, apre di

scatto la porta di servizio. Resta in silenzio e la richiude violentemente. Prende il foglietto sul tavolo e lo strappa. Corre verso le scale.

Mira - *(Gridando)* Finiamola con queste pagliacciate!! Cosa vi siete messi in testa? Otilia?...Otilia!!

Mira, tremando di sdegno, ha una crisi d'ansia. Respira a fatica. Si lascia cadere su una sedia. La respirazione è sempre più affannata. Le sgorga un grido trattenuto.

Mira - *(Soltanto a sé)* Aiuto.

BUIO

II° MOVIMENTO

È passato del tempo. Mira è davanti alla finestra e scruta fuori. La luce livida dell'alba inizia a lacerare il buio notturno che avvolge la casa. Otilia scende le scale velocemente. Indossa una vestaglia gettata in fretta sulla camicia da notte.

Otilia - Vuoi dirmi che succede?

Pausa.

Mira - È venuto giù.

Autopresentazione

Su e giù per i gradini della memoria

Sempre più difficile raccontare il presente: vorrebbe dire sfidare i "media" sul loro stesso terreno. In altri termini, la contemporaneità si narra da sola attraverso giornali, televisione e canali informatici. Cercare di capire il qui e ora resta l'intento; testimoniarlo attraverso forme oblique, trasversali... per restituire l'alone tragico che un testo odierno dovrebbe sprigionare. L'Oggi, quindi, lo si può riferire ad una sola condizione: trattandolo cioè come se fosse defunto... e facendogli l'autopsia! Questa è la sorte capitata a Mira ed Otilia, le cui parabole collidono dopo un'attesa di anni. Il rito che si celebra nell'incontro è la morte della loro giovinezza mai vissuta o, perlomeno, sopravvissuta all'ombra di una contaminazione che ha deteriorato il loro presente, privandole di un ipotetico futuro. Trovare scampo nel ricordo, però, serve solo a mantenere l'immagine atroce della memoria

con il suo imperativo fatale. Come nelle opere precedenti, anche qui la lente è posta sull'analisi di un nucleo familiare e delle forme prese in prestito per riempire esistenze viepiù destabilizzate. Frantumate. Ben vengano allora le benzine dell'odio, della paura, della sottomissione o della sollecitudine... che danno un senso e sostengono questi involucri gassosi che siamo noi... uomini e donne di un nuovo e sempre più desolato millennio. Comunicare allo spettatore una vertigine, una suggestione, un'interrogazione morale è la sfida. La cosiddetta normalità borghese costituisce un'utopia inafferrabile, qualcosa che si perde e si riacquista continuamente. E se l'immagine che

ci siamo fabbricati di noi e degli altri fosse completamente falsa? Se l'intero sistema di riferimento su cui poggia il nostro arco vitale si dimostrasse all'improvviso infondato? Personaggi principali del dramma sono i ricordi, le immagini di fatti e cose, d'esseri corporei e spirituali che già furono e che noi vediamo ripetersi, riapparire, per ricondurre in noi quel tanto di bene e mal che già dispensarono in passato. Quante volte avremmo voluto dimenticarci magicamente un odore, una persona, un'emozione, un'esistenza intera per cancellarle dalla nostra vita?! Ma la Memoria è il cane più stupido che esista. Le lanci un bastoncino e ti riporta indietro tutto. Ricci & Forte



Otilia - Chi?

Mira - Lui!

Otilia - Papà? Hai cominciato a bere alle sei di mattina?

Mira - Non bevo, io.

Otilia - Mira, mi hai svegliato per questo?

Mira - Se ti consola, io non ho dormito affatto. Siediti! Cosa stai cercando di ottenere?

Otilia - Il viaggio e la notizia devono averti affaticato.

Mira - Togliti quell'aria da pupatella di zucchero innocente! Lui non ha niente, è così?

Otilia - Se questo è uno scherzo, non è divertente!

Mira - Uno scherzo! Ecco che cos'è. Vi siete messi d'accordo. Visto che siamo da soli ed è Natale... combiniamo qualcosa a Mira. Facciamola venire quaggiù e regaliamole una notte di paura. Come se non ne avessi già vissute!

Otilia - Pensi seriamente che io ti creda quando dici che è sceso giù?

Mira - (*Indicando la porta di servizio*) È uscito da quella porta. È andato in giardino.

Otilia - È umanamente impossibile che papà possa...

Mira - (*Interrompendola*) «Vieni subito... Lui sta morendo!» Dovete esservi divertiti parecchio mentre lo organizzavate! Sono rimasta tutta la notte a rimuginare. Pescare un solo motivo per questa messinscena... non ho trovato una soluzione logica. Allora mi sono permessa di svegliarti. Devi darmela tu.

Otilia - (*Paziente*) Papà è nella sua stanza da mesi! Non può assolutamente...

Mira - (*Interrompendola con violenza*) Qui dentro ne ho viste tante... ma questa le batte tutte! Non mi aspettavo complicità da te... sei sempre stata dalla sua parte. Almeno potevi risparmiarmi di lasciarti coinvolgere in questo schifo di dubbio gusto!

Otilia, repentinamente, le molla uno schiaffo in pieno volto. Restano entrambe impietrite dal gesto inatteso.

Mira - (*In un sussurro*) Come hai fatto a convincere anche Santo a prestarsi al gioco? Hai architettato il piano nei minimi particolari. È vero che la tua smania di essere previdente ti ha sempre distinta! Non eri tu che avevi fatto testamento ad otto anni? Perché mi guardi così... è la verità, no? Me l'ha detto mamma. Il cane, come si chiamava? Clarino. Quello lo lasciavi a lei. I libri di favole alle cugine, i giocattoli ai bambini poveri... Cristo, già puzzavi di santità! E la coppia di conigli a lui... (*Indica il soffitto*) a patto che non venissero mangiati. E a me, Otilia? Cosa mi spetta? Un semplice, e nemmeno tanto riuscito, inganno? Sei poco generosa.

Otilia, stanca, si allontana da lei appoggiandosi al lavello. Solleva lo sguardo al cielo.

Otilia - (*Tra i denti*) Non bastava quello che già mi hai mandato... anche questo. In ogni famiglia c'è un tarlo ma nella nostra ci è toccato un ospite fisso.

Mira - È inutile che continui a sgranare il rosa-

rio. Cerca di vedere la realtà. Qua ci sono ancora due tazze... e la moka per il suo stramaledetto caffè!

Otilia - Puoi averle messe tu. Nello stato in cui ti trovi...

Mira - Neghi l'evidenza. (*Mira si getta a terra e recupera i pezzi di carta del foglietto stracciato in precedenza*) È un biglietto scritto a mano da lui... una lista di cose che turbano quel parassita! Mira recupera il foglio e ne mette i brandelli sul tavolo. Otilia si avvicina a leggere.

Otilia - Sono solo scarabocchi... del genere che si fanno quando si sta al telefono.

Mira - (*Afferrandole le spalle*) Umberto Belmonte... nostro padre... hai presente? È entrato stanotte in questa cucina. Ha bevuto il latte con me. Era lui. L'ho riconosciuto dalla voce... dall'alito secco... dal volume cospicuo del suo Ego. Mi dispiace che il tuo giochino non abbia funzionato.

Otilia - Questa è ossessione. Vuoi che butti giù dal letto il dottore per farti dare qualcosa?

Mira - Se eri così disperata perché non mi hai chiesto aiuto, invece di...

Otilia - (*Scoppiando a ridere*) Buona questa! Ti avrò pregato almeno una decina di volte di tornare a casa. Sempre una scusa pronta avevi. Ho smesso di chiedere. La dignità non è solo un privilegio tuo! Papà non è sceso. Non puoi aver parlato con lui. Lui è un vegetale. Una medusa sbattuta sulla riva. Dovresti avere un minimo di rispetto per un uomo che sta...

Mira - (*Interrompendola*) Morendo!? Ragazza mia, lasciatelo dire una volta per tutte. La testa non ti deve funzionare bene. Sarà l'aureola troppo stretta?

Otilia - (*Strattonandola per un braccio*) Chiama il suo medico. Adesso. Oppure vai su e pizzicalo... staccagli le flebo. Portagli via l'ossigeno, scuotilo. Non avrai risposta.

Mira - Ho già le risposte che mi servivano.

Otilia - (*Esplorendo*) Piantala! Sei rimasta la solita stupida cocciuta di sempre! Arrivi con la tua aria da angelo vendicatore... gonfia di rabbia e indignazione... e pensi di sapere tutto.

Mira - Ho un'azienda da portare avanti. Lavoro sedici ore al giorno, io... non faccio la dama con i soldi di famiglia. Scusa, non riesco proprio a divertirmi con queste burlette da borghese indolente.

Otilia - Non usare quel tono con me! Io mi prendo cura di nostro padre tutti i giorni. Da trent'anni. Tutti i santissimi giorni... che, porca miseria, è molto di più delle tue sedici ore!

Mira - Non vedo la catena che ti tiene legata.

Otilia - Più velenosa del dente di serpente, c'è solo l'ingratitudine di una sorella! Se ti fermassi a pensare a come vanno le cose quaggiù... non parleresti di libere scelte.

Pausa

Mira - Ho sempre avuto paura di questa città... troppo simile a lui.

Otilia - Come credi che sia stata io in questi anni?

Mira - Ricominci? Non me ne frega niente!

Pausa.

Otilia - E va bene. Ho mentito. Non sta morendo. Soddisfatta?

Mira - Perché, allora?

Otilia - Perché non ce la faccio più. Riesci a ficcartelo in testa? Non ce la faccio più ad andare avanti.

Mira - Bastava dirlo.

Otilia - Mi dispiace. Volevo che tu facessi la tua parte. Pensavo di sollevarmi dall'angoscia. Fino a poco tempo fa ci riuscivo da sola. Adesso, anche quelle passeggiate giù al mare... raggiungo gli scogli, sai? Là... esposta agli elementi... mi ubriaco degli ululati improvvisi. Gli schianti fragorosi. Inspiegabili. Te le ricordi le folate che facevano fischiare sotto le porte?

Mira - Le trovavo così somiglianti a me. Increspavano per un momento la superficie delle tende con le loro richieste... poi scomparivano per sempre.

Otilia, senza ascoltarla, continua per la sua traiettoria parallela.

Otilia - Guardavo l'acqua. Rischiarata dalla luna. Con ordine riuscivo a ricomporre i frammenti dispersi. A mettere a fuoco i disegni più grandi. Le verità più alte. Mi sembrava tutto chiaro. (*Pausa*) Non come la nebbia che mi abita adesso. Hai mai sentito una luce spegnersi dentro? Io, sì.

Mira - Perché non te ne sei andata?

Otilia - Dove? Cos'altro potevo fare? Settimane fa sono salita di sopra. Nella sua stanza. Dormiva con un cuscino sulla faccia. Bastava fare solo un po' di pressione. Non ce l'ho fatta. Non ero in grado di muovermi. Il buon senso era strisciato dietro di me ancora una volta... e mi ha soffiato sul collo. Puoi perdonarmi?

Mira - Per cosa?

Otilia - Per essere così egoista.

Mira - Lo siamo tutti. Anch'io non posso farne a meno. Sembra sia uno stemma di famiglia. Un blasone da mostrare. Perché non lo facciamo tradurre in latino? "Sono egoista". Lo piazziamo sul caminetto dello studio... magari ce lo facciamo ricamare sulle lenzuola. (*Più calma*) Mi rifiuto di mangiare ancora con lui... stare seduta qui. È una vita che apparecchio tavole e non c'è giorno che non sollevi gli occhi dal piatto e lo veda. Il suo sorriso indagatore. Ispezione le nostre schiene dritte e i gomiti ben aderenti ai fianchi. Educazione esemplare! Non credi che dovremmo ammazzarci solo per questo?

Otilia - Vai a letto. È l'alba. Riposati un po'.

Mira - Con questi traffici notturni? Ne dubito. Otilia, avevi detto...

Otilia - Non sta morendo... ma di certo non vaga per la casa o in giardino! L'hai visto com'è ridotto. Ti pare uno che vada in giro di notte?

Mira - Rispondi sinceramente. Gliel'hai detto tu di fare così?

Otilia - Guardami! Non sono più quella che

lasciava in eredità i conigli!

Mira - (*Impaurita*) Allora vuoi avere la compiacenza di dirmi che sta succedendo?

Otilia - Non ho tempo per chiedermi più niente, ormai. Hai mangiato qualcosa?

Mira - Diciamo che l'atmosfera non era delle più invitanti.

Otilia - Io mi preparo un caffè. La vuoi una fetta di crostata? L'ho fatta ieri.

Mira - Per lui. Non fai altro che cucinare e fargli da balia.

Otilia - (*Aprondo il forno ed estraendone una teglia*) Faccio solo il mio dovere. Dammi respiro, Mira.

Mira la guarda armeggiare con i piatti. Si alza e la raggiunge accanto al piano cottura. Sbocconcella il dolce.

Mira - (*Più leggera*) Sembra buona. Mangio ma ad un patto... mi fai compagnia.

Otilia la guarda in silenzio per un momento.

Otilia - (*Sorridendo*) Porta i piatti... io metto il caffè sul fuoco.

Mira esegue. Apparecchia la tavola. Un piatto cade a terra, frantumandosi. Entrambe, simultaneamente, alzano la testa verso le scale che portano al piano superiore. Si fissano, sorprese dallo stesso movimento meccanico eseguito.

Otilia - L'hai visto realmente?

Mira - Io... io credo di sì. Cioè, se non l'ho visto... se lui non era qui... tutto questo è...

Otilia - Proprio come da piccole. Ci inventavamo la nostra famiglia felice. Hai solo calcato la mano.

Mira - Questo non è calcare la mano... è psicosi bella e buona!

Otilia - Eri seduta a pensare a qualcos'altro... e ti sei lasciata trasportare dai rimpianti. Come quando camminavi nel sonno.

Mira - Non lo faccio più da trent'anni.

Otilia - La mente fa strani scherzi.

Mira - Io non faccio niente di strano.

Otilia - Non è quello che pensa il resto della città!

Mira - Dovrebbero passare una notte a villa Belmonte... questo posto farebbe accapponare la pelle a chiunque.

Otilia - E tu lo odi abbastanza. Ti succede solo tornando qui?

Mira - Magari. Sono trascinata ogni giorno, senza speranza, in una rissa contro i ricordi.

Si siedono a tavola. Iniziano a mangiare.

Otilia - Com'è?

Mira - La verità? (*Otilia annuisce*) Si sente il sapore della tua dedizione assoluta. Quella che hai sempre manifestato per lui. Hai paura?

Otilia - Ne ho avuta... ogni tanto.

Mira - Ma non lo disprezzi.

Otilia - È mio padre.

Mira - Stupefacente! Questo modo di pensare ha tenuto la razza umana per diverse ere geologiche in un costante stato di nevrosi!

Otilia - Non posso evitare quello che non sento. Noi non ci siamo mai parlate. In questi anni non abbiamo fatto altro che discutere di papà e di

quello che ha fatto a te e alla mamma. Tu non mi vuoi molto bene. Lo so. Anch'io non mi amo molto. Quando ve ne siete andate... mi è rimasto solo lui.

Mira - Lei ti voleva bene. La sera, prima di andare a dormire ci mettevamo fuori a guardare il cielo. Sceglievamo una stella. Lei ne indicava una anche per te... chiedendosi che cosa stessi facendo. Quando eri al liceo, mi obbligava a seguirti ogni volta che uscivi con le tue amiche.

Otilia - Lo facevi?

Mira - No. Avevo paura che mi scoprisse... ci avresti accusato di spiarti. Prima di andarsene mi ha detto di aver pensato sempre a te. Non è riuscita a vivere bene sapendoti con lui.

Otilia - Se me lo avesse detto... forse qualcosa sarebbe cambiato.

Otilia inizia a piangere. Mira prova ad avvicinarsi ma la sorella si allontana bruscamente. Mira prende una scatola di fazzoletti di carta sul ripiano di marmo. Gliene offre uno. La sua attenzione è attratta da un particolare sulla confezione. Si avvicina alla luce per osservare meglio.

Mira - Questo cos'è?

Otilia - Cosa?

Mira - I numeri. Scritti a penna qua sopra.

Otilia - Papà scriveva sempre la data d'acquisto sulle scatole... così sapeva quanto tempo duravano e se erano consumate troppo velocemente. Metteva date dappertutto. La sua scrivania è piena di buste. Ricevute, fatture... rendite dei poderi... affitti... e buste vuote.

Mira - Vuote?! Per fame che?

Otilia - Vecchie buste che contenevano ricevute spostate altrove. Anche quelle vuote sono infilate in una busta più grande... sempre con la data. Poco prima dell'incidente... ho trovato un quaderno nel suo comodino. Sulla copertina c'era scritto "barbe".

Mira - Non dirmi che...

Otilia - Sì. Ogni volta che sostituiva la lametta al rasoio, lo segnava sul quaderno. Anche del numero di rasature che faceva alla settimana ne prendeva nota.

Mira - E ancora non sei fuggita a gambe levate?

Otilia - Ho fatto di meglio. Ho aggiunto dei numeri per confonderlo.

Mira - (*Ridendo*) Ecco perché gli è venuto l'ictus! Le lamette in più lo hanno mandato nel pallone! (*Prende una penna e inizia a scrivere sulla scatola*) Lui ripeteva sempre che se si comincia una cosa... si deve portarla a termine!

Otilia - Che fai?

Mira - Potrebbe venirci a chiedere quando l'abbiamo usata!

Dalla porta del salotto, improvvisa, proviene una voce femminile.

Lalla - (*Da fuori*) Ragazze? Dove vi siete cacciate?

Mira - Oddio!

Lalla si precipita dentro. È una donna intorno ai settant'anni, molto elegante. Di quell'eleganza

ostentata, tipica della buona borghesia del sud. Anelli, collane e pettinatura sofisticata la rendono un'icona dell'indolenza e delle ottuse certezze della classe sociale che rappresenta.

Otilia - Zia Lalla!

Lalla - Gioia... siete qui?! (*A Mira*) Madonna Benedetta! Sono così felice di vederti!

Mira - (*Facendosi baciare*) Zia... sembri... sembri... sempre la stessa.

Lalla - Dici? No... sto invecchiando. Come dite voi giovani... sono da rottamare! Proprio l'altro giorno c'è stato qualcuno in centro che mi ha domandato quanti anni avessi.

Otilia - Non si sono meravigliati quando gliel'hai detto?

Lalla - Meravigliati? Si sono chiesti come mai non fossi ancora morta! (*Ride della sua battuta di spirito. A Mira*) Picciotta, non ti sono mancata?

Mira - Come una ferita aperta.

Credendola una spiritosaggine, Lalla scoppia in una risata garbata.

Lalla - Nemmeno il mio Amedeo, buonanima, aveva mai adoperato certi complimenti con me.

Otilia - Vergine Santa, zia, ci hai fatto scantare dalla paura. Non abbiamo sentito il campanello della porta.

Lalla - (*A Mira*) Tua sorella è sempre stata così riservata. Non ha capito che non si fanno cerimonie in famiglia. Conosco mio fratello da settant'anni... (*Ad Otilia*) e vuoi ancora che suoni il campanello ogni volta che vengo a trovarlo?

Lalla estrae dalla borsetta, agitandole, un mazzo di chiavi.

Mira - Meno male che lui non si spaventa tanto facilmente!

Lalla sembra seccata dall'ironia di Mira.

Otilia - Perdonala... ha avuto un viaggio faticoso.

Lalla - (*A Mira*) Contenta di stare di nuovo a casa tua?

Mira - (*Assecondando lo sguardo di Otilia*) Mi mancano... le parole.

Lalla si avvicina al piano cottura. Prende una tazzina e si versa il caffè appena fatto.

Lalla - Troppo tempo hai fatto passare. Sei tutta tua madre... che Dio l'abbia in Gloria! (*Beve il caffè. Fa una smorfia*) Amaro un veleno! Una vita ha sciupato prima di capire che aveva sbagliato a lasciare vostro padre... e a rimettersi le scarpe da moglie.

Mira - Le suole non erano ancora consumate l'ultima volta che l'ho vista.

Lalla - Da qualche parte si dovrà pur morire, no? Così, almeno, abbiamo tagliato la lingua alle chiacchiere di questi anni. Santo dome ancora?

Mira - Tutti dovrebbero dormire a quest'ora.

Otilia - È rientrato tardi stanotte.

Lalla - I ragazzi sono così. Anch'io quando avevo la sua età passavo le giornate in città. Mi carambolavo in una cianfrusaglia di situazioni. Oddio, non facevo quello che fanno loro. Noi ho mai fumato in vita mia... nemmeno la marijuana! (*Ridendo*) Si pronuncia così? Noi

che sia curiosa...

Otilia - (Ammonendola) Zia!

Lalla - (Giustificandosi) Che, vogliamo babbare? Dicevo tanto per dire... non pensavo mica a mio nipote, (Riprendendo il filo) Sì... ero passata solo per salutare Mira. (A Mira) Darti il benvenuto. Mi è successo di guardare fuori della finestra la notte scorsa... e vedere qualcuno nella stanza di Umberto. Mi sono detta... «Possibile che Mitella sia già arrivata?» Ed eccomi qua. (Ad Otilia) Come sta il nostro paziente stamattina?

Otilia - Stiamo aspettando per cambiarlo.

Lalla - Non dovete farlo aspettare!

Mira - Perché? Ha un appuntamento urgente?

Lalla - Routine, cara mia. Le abitudini sono una cosa molto importante. Specialmente per un uomo nelle sue condizioni. Chiedilo a tua sorella. In tutto questo tempo è stata un cronometro perfetto. Precisa. Di lei sì che c'è da essere orgogliosi. (A Mira) Come l'hai trovato tuo padre?

Mira - Salendo le scale. Ho girato a destra nel corridoio e poi la seconda porta a sinistra.

Lalla - (Glissando sulla provocazione della nipote) Siamo rimasti molto dispiaciuti quando non sei venuta a casa dopo l'incidente. (Lalla si siede. Sbuffa) Queste sedie sono più scomode... parlando con decenza... di un cesso alla turca!

Mira - Le ha scelte di proposito per scoraggiare le visite troppo lunghe.

Otilia le lancia un'occhiata di rimprovero. Lalla finge di non aver sentito.

Lalla - (A Mira) Poteva essere l'ultima possibilità per vederlo vivo.

Mira - Appunto!

Otilia - Era occupata con il lavoro.

Lalla - Già... continua a fare la contadina, lei. Tua madre si girerà nella tomba. Le due ragazze più ambite della città... le più carine... le giovani Belmonte... una, ridotta a sposarsi un fetente che se n'è andato mentre ancora dovevamo digerire il pranzo di nozze. Non dico che la colpa sia tua, meschina... anche se potevi fare una scelta più ragionata.

Otilia - Zia, ancora con questa storia?

Lalla - (Senza ascoltarla) E l'altra... costretta a fare la cameriera ad un gruppo di gitanti cafoni. Cose da pazzi! L'ictus di vostro padre è stata una liberazione per lui! Mi si strazia il cuore a vederlo su quel letto. Giorno dopo giorno avvizzire come una prugna snocciolata. È un miracolo se vive ancora.

Mira - Un miracolo, certo... del resto, siamo prossimi al Natale.

Lalla - (Segnandosi) Polvere nelle mani di Nostro Signore siamo! Uno esce come ogni mattina e tac, in un fiat... cade in mezzo alla strada con un'emorragia cerebrale. Meno male che era in una via centrale e l'hanno potuto assistere immediatamente.

Mira - Dove stava andando?

Otilia - Al solito. In banca.

Mira si trattiene dal ridere. Otilia non sa come

controllare la situazione.

Lalla - Adesso scappo su... devo ancora comprare i regali. (A Mira) Quanto tempo ti trattiene da noi, cara? Ho visto un pullover di cachemire per vostro padre... della sua misura c'è rimasto solo in avion. A lui avrebbe donato il beige... ma a questo punto credo che non faccia molta differenza! (Ridendo da sola) Ve lo faccio vedere più tardi così mi date un consiglio.

Mira - Verrai più tardi?

Lalla - Eccome! Tre, quattro volte al giorno... precisa come un cucù, ricordi? Corro a salutare Umberto.

Mira - Faresti meglio a bussare stavolta. Potrebbe essere impegnato in qualcosa.

Lalla - Ma che dici?! Gioia mia, qualche volta non riesco proprio a capirlo il tuo senso dell'umorismo. *Lalla sale le scale ed esce.*

Mira - Gioia mia?! Se dovessi pronunciare io certa melassa, mi ritroverei con una slogatura mandibolare. Vuoi uccidermi?

Otilia - No. Zia Lalla è fatta così. Sempre energica ed allegra.

Mira - Indubbiamente il buonumore è una delle sue qualità... ma ci sono circostanze in cui anche un pachiderma in un negozio di porcellane risulta inopportuno! Fa così tutte le mattine?

Otilia - Deve aver visto le luci accese. Dopo l'incidente è diventata un'attaccabottoni. Mi giro e me la trovo davanti... pronta ad indicarmi il tono giusto per ogni occasione. Anche in caso di tragedia ci sono regole da seguire qui, te n'eri scordata?

Mira - Turbata... ma non sconvolta... discreta ma senza essere leggera... grata ma non bisognosa. Riesci a recitare la parte fino in fondo?

Otilia - Una prova da virtuosa... modestamente.

Mira - Non sei malvagia... per essere una sorella, dico. Non ho mai capito se ti senti a tuo agio in quei vestiti oppure, una tantum, vorresti indossarne qualcuno dei miei.

Otilia - Tu non avresti mai potuto vivere qui.

Mira - Dove sto adesso nessuno si preoccupa se il tono del mio turbamento si intona con il colore dei mocassini!

Pausa.

Otilia - Mira, lui non è stato qui.

Si sente la voce di Lalla dal piano di sopra.

Lalla - Otilia, tesoro... puoi venire un momento?

Otilia - Farei meglio a salire.

Mira - Vai. Lui potrebbe tentare di strozzarla col cachemire!

Otilia - Perché non ti sdrai... sembri sciupata.

Mira annuisce. Otilia esce. Mira apre uno sportello. Dalla porta di servizio entra Umberto, vestito per uscire. Indossa un abito elegante. Si sta passando un pettine tra i capelli, accennando il suo motivo. La sigaretta è sempre accesa tra le dita. Mira sussulta vedendolo.

Umberto - Il mio metabolismo mi permette sveglie anticipate. Sembra atroce ma essere in piedi alle sei, lavato, sbarbato, vestito e pronto per uscire con la prima dose di caffeina in circolo... è

quasi un doveroso record. (Mira continua a fissarlo allibita senza proferire parola. Umberto si specchia in un tegame appeso alla parete, terminando la pettinatura) Non ti preoccupare di preparare il pranzo... oggi mangio in città. Ricorda a quella scimunita di tua sorella di venirmi a prendere alle quattro.

Umberto mette in tasca il pettine ed esce dall'atrio in fondo. Dopo qualche secondo, dallo stesso posto, entra Santo.

Santo - Buongiorno.

Mira - L'hai visto?

Santo - Chi?

Mira - Lui... tuo nonno... l'hai incontrato?

Santo - Stamattina non ancora.

Mira - Non mentire anche tu! Sei entrato subito dopo che lui è uscito... l'avrai incontrato nell'ingresso.

Santo - Cosa? (Crede che la zia lo stia prendendo in giro) No... non c'era nessuno di là. (Scoppia a ridere) E meno male che sei arrivata tu. Qui si respirava un'aria così tragica da tagliare col coltello.

Mira - Santo, piantala... lui è appena uscito di casa!

Santo - Zia, il nonno è...

Mira - Qui fuori! L'ho appena visto uscire! Santo, non dire minchiate!

Entrano Lalla e Otilia. Quest'ultima porta sulle braccia una pila di biancheria da stirare.

Lalla - Non c'è bisogno di arricchire il linguaggio scurrile del ragazzo... ha già un vocabolario nutrito!

Otilia poggia la biancheria sopra una sedia. Recupera il ferro da stiro sotto il lavello. Da un cassetto prende un telo di cotone ed un plaid scozzese. Li stende su una parte del tavolo. Attacca il ferro alla presa sulla parete.

Mira - (Ad Otilia) Era ancora qui.

Lalla - L'avete visto anche voi, vero?

Otilia - Che stai dicendo?!

Lalla - Quel gruppo di cagnacci gialli che girano in branco per le ville. Hanno rovinato anche il giardino. Mi sono lamentata in Comune... potrebbe succedere una disgrazia. Sarebbero capaci di mordere dei bambini. Allora, meglio sopprimerli... i randagi, intendo. Per il bene di tutti. (Ripensandoci) Anche se i piccini sanno essere così irritanti a volte. Ma loro niente... non mi danno soddisfazione. Ditemi voi se una non può più stare tranquilla nemmeno a casa sua!

Mira - Zia, non ho visto nessun branco di randagi... non fuori da uno specchio. Era tuo fratello.

Lalla - (Disgustata) Ah... davvero? (Tra sé) Sua madre sputata!

Lalla raggiunge il frigorifero. Lo apre e armeggia all'interno.

Mira - Che fai?

Lalla - È l'ora dell'iniezione... si lamenta per i dolori.

Mira - Lui non è più nella sua stanza!

Otilia - Mira, per favore. Lo sai che papà è...

Mira - Uscito! Santo l'ha visto... non è vero? Santo, diglielo!

Lalla - (A Mira) Gioia mia, non capisco come tu possa stare qui a vaneggiare come una pazza, mentre quel poveraccio di tuo padre è di sopra in quelle condizioni... (Tra sé) Che Dio la perdoni!

Mira - (Afferrando il nipote per un braccio) Diglielo!

Santo - Zia... non ci capisco niente! (Ad Otilia) Mamma, che sta succedendo?

Mira - Santo, porca puttana... chi hai incontrato un momento fa?

Lalla - (Sdegnata) Non avete un briciolo di considerazione. Nessuno di voi.

Otilia - (Aggressiva) Zia, non ti permettere!

Mira - Ti prego, Santo... digli che lo hai visto pure tu. Santo la prende per le mani e l'accompagna ad una sedia.

Santo - Siediti... ti prendo un po' d'acqua.

Lalla - Meglio una camomilla doppia!

Mira - Era lui... era lui... era lui.

Lalla - Perché non vai su e te ne rendi conto da sola... di quale figura stai facendo con questo atteggiamento da carusa dolce di testa?

Lalla si avvicina all'acquaio e si insapona le mani. Le sciaccia e le asciuga. Prepara la siringa per l'iniezione.

Mira - (Alla sorella) Non è nella sua stanza, vero?

Lalla - Naturalmente che c'è. Ascolta, tesoro... queste si chiamano... l'hanno detto alla televisione... ora mi sfugge il nome. Non c'è da preoccuparsi. Anch'io ho visto mio marito una volta... sei mesi dopo la sua morte... sia benedetto dove si trova adesso. (Si segna velocemente) È venuto nella mia stanza di notte... e mi ha detto di non mettermi in pensiero. Don Cosimo dice che a volte succede. È la confusione delle anime defunte. Torno nei luoghi familiari.

Mira - (Scettica) Ah, sì? Doveva essere proprio confuso il povero zio Amedeo per entrare in camera tua. Non lo faceva nemmeno da vivo!

Santo ridacchia trattenendosi. Otilia fa cenno al figlio di smetterla.

Lalla - (Irritata) Mio marito mi ha detto di smettere di pensarci... ed è quello che dovrete fare anche tu. Tanto più che tuo padre non è ancora morto! (Salendo le scale con la siringa) Santo, mi vieni a dare una mano a girarlo?

Lalla esce. Si sente la sua voce imperiosa da fuori.

Lalla - (Da fuori) Santo, amoruzzo di zia, una cosa di giorno!

Santo lancia un'occhiata alla madre. Lei annuisce. Santo esce.

Mira - Tuo figlio mi crede.

Otilia - Lui è giovane... crede ad un sacco di cose. Otilia fa lanciare un paio di sbuffi di vapore al ferro ed inizia a stirare la biancheria

Mira - E tu? Sei ancora convinta che sia una bugiarda... ti prego, Otilia.

Otilia - (Esitante) Tu potresti... aver visto qualcosa. Ci sono stati dei momenti... in tutti questi anni.

Qualche volta, la casa... sembra strana. C'è qualcosa di inspiegabile. Da far gridare ad alta voce. E tu, Mira, non credi ancora in Dio.

Mira - Dio non l'ho mai visto passeggiare in cucina in Principe di Galles! (Un'idea comincia a prendere forma) Se riuscissi a farlo apparire di nuovo...

Otilia - (Con scherno) Perché non ti rivolgi ad un medium? In città ne trovi quante ne vuoi. Qui è più facile parlare con i morti che con quelli ancora in vita.

Mira - Se lui potesse parlarmi... dovrei accendere delle candele.

Otilia - Vuoi trasformare la casa in un film dell'orrore?

Mira - (In un sussurro) Questa casa è un film dell'orrore.

Otilia - Non avrei dovuto riportarti qui.

Mira - Non sono venuta per questo. Capire perché mamma ha deciso di tornare. Dopo quello che lui aveva fatto. Per tutta la vita è stato come una prefiga macignosa che mi zittiva il petto. Tutte le cose che non gli ho mai detto... tutto il male che ha fatto... se potessi trovare il modo di dirglielo adesso... adesso che non ho più paura di lui... forse potrei liberamene.

Otilia - La sua vita è finita. I fili non si riannodano più. Non ci resta che chinare la testa. Il passato bisogna lasciarselo alle spalle.

Mira - (Aspra, scoppiando a ridere di scherno) Davvero? Quanto sei saggia! Spiegami allora perché il tuo cosiddetto passato si acquatta dietro la schiena per sorprendermi non appena sto riprendendo fiato. L'ultima volta è successo tre anni fa. Conoscevo questo ragazzo, assistente universitario... era simpatico. Siamo usciti per un po'. Poi un giorno lui, in un bar, beve dal mio stesso bicchiere. Nient'altro. Ti rendi conto? Ha solo sfiorato il bordo di vetro con le labbra. Ho cominciato a piangere e a gridare che non doveva più farlo. Era sconvolto quanto me. Da allora non l'ho più rivisto. Non ho voluto io. Mi ha lasciato messaggi in segreteria per qualche settimana... poi è sparito.

Otilia - I ricordi, anche quelli felici... sono come certi tessuti antichi. Quei centrotavola di trina che conserviamo nel buffet della sala da pranzo... si polverizzano. Sfiorenti da qualcuno che si permette di farli uscire, si dissolvono. Si devono sempre rinserrare bene quei cassetti!

Mira - Quello che fai tu! È per questo che sei rimasta a fargli da serva? Che tuo marito se n'è andato dopo un anno di matrimonio... che non riesci ad amare tuo figlio? Che ti ostini a mettere coperchi sulle emozioni! Quanti cassetti hai chiuso a chiave, Otilia?!

Otilia smette di stirare. Corre a rovistare in un cassetto della credenza. Prende un pacchetto di sigarette e se ne accende una con la fiamma del fornello. Rientra Lalla.

Lalla - Povero caro... si è riaddormentato. Deve aver passato la notte insonne.

Lalla comincia a raccogliere le sue cose.

Otilia - Te ne stai andando, zia?

Lalla - Per il momento non ha bisogno di altro.

Mira - Prenditi una pausa per oggi. A lui ci pensiamo noi.

Lalla - Madonna Benedetta! Ma cara mia... tu sei diventata praticamente un'estranea qui dentro. Come pensi di assistere un uomo nelle condizioni di Umberto senza creare disagi e confusioni?

Mira - (Tra i denti) Metti ancora i piedi qui dentro per le prossime tre ore... allora sì che vedrai disagi e confusioni! Perché non te ne vai a genufletti su qualche altare?!

Lalla - (Raccogliendo la borsa) Ci vediamo nel pomeriggio per i massaggi canforati.

Mira - Zia, se non porti immediatamente il tuo culo da sfogliatella frolla via di qua, ti butto fuori io!

Lalla - (Offesa) Ti sei svegliata con la malaluna? Otilia, ti telefono più tardi.

Mira - Arrivederci, zia.

Lalla fa per andare. Sulla soglia si blocca, voltandosi.

Lalla - Sei gramigna. Da piccola eri scura come il diavolo. Siamo stati molto meglio quando ve ne siete andate. Dio ti punirà per questo.

Mira - Grazie. E ricordami nelle tue giaculatorie.

Otilia - Smettila, Mira! (A Lalla) Zia, non ti preoccupare... ci prenderemo cura di lui.

Lalla - Dovrebbe fare uno sforzo per essere più civile... è così inselvatichita! (Vede solo ora la sigaretta accesa nella mano di Otilia) Tu fumi? A quest'ora, poi?! Nemmeno fossimo in una di quelle soap-opera americane!!

Mira - Sindrome della casalinga suburbana. Pensi che c'entri il mio zampino anche in questo? (Prende un'altra sigaretta e, provocatoriamente, la accende) Sì... lo confesso. Anch'io fumo... che vergogna! Due ragazze così benedicate, schiave del vizio! Avrai un bel da fare a tamponare le chiacchiere. L'onore che scivola nelle scarpe... cara zia Lalla, se una Giustizia esiste... la stagione delle piogge ricomincia anche per te! (Alzando la sigaretta come fosse un calice) Alla disfatta della grande casata... al suo maestoso e irriprensibile rappresentante... Umberto Belmonte. Che l'inferno lo accolga a braccia aperte!

Mira aspira una boccata di fumo.

Lalla - (Ad Otilia) Mi accompagni alla porta?

Otilia annuisce. Le due escono lasciando Mira da sola. Lei, stanca, spegne la sigaretta e si dirige alla finestra. Fissa lo sguardo fuori. Un rumore dalle scale la fa voltare. È Santo, che sta scendendo guardandosi intorno. Mira ritorna alla finestra.

Santo - Brutto momento?

Mira - Vento da nord ovest. Un'altra giornata senz'anima. Cielo né carne né pesce... addensamento di nuvole opalescente. Pulsa lento con un ottopede rassegnato. (Si volta. Sorride) Vieni... se aspettiamo un momento migliore, continueremo a parlarci solo virtualmente. Hai fatto colazione? Mi fai compagnia con un po' di caffè?

Santo - Lo preparo io... ti va americano?

Mira - (Affettuosa) È inutile che ti dai tante arie, ragazzino... sono un'esperta di caffè lungo! E adesso arriva fresco fresco... solo perché studia in America... a darmi una lezione. Devo essere proprio invecchiata. Chiunque vuole insegnarmi qualcosa.

Santo prepara il caffè. Mira sbocconcella la crostata di Otilia.

• **Santo** - È questo posto. Ne risento anch'io come te. Gli amici dicono che sono come un maiale quadrato in un buco rotondo.

Mira - Deliziosa metafora. Tua madre pagherebbe certe cifre solo per farti frequentare questi filosofi canadesi del pensiero?

Santo - Mamma pagherebbe qualunque retta pur di non avermi tra i piedi.

Mira - Non è cattiva. Lo sai.

Santo - Una pagina web è più calda dell'atmosfera che ogni volta ritrovo qui. Adesso, poi... con la faccenda del nonno. *(Pausa)* Zia, io non l'ho visto.

Mira - Va tutto bene. Cosa dicono le voci ufficiose della casa? Quanto tempo gli resta?

Santo - Mi ha fatto fare un biglietto aereo aperto per il rientro... il nonno potrebbe andarsene domani o tra qualche mese. Mi sono documentato. Nel sito di un ospedale californiano ho chattato con uno specialista. Ha detto che nonno Umberto... così come sta... potrebbe andare avanti per anni. A mamma non gliel'ho detto.

Mira - Non lo farò nemmeno io. È così complicato. Penso puntualmente di essermi lasciata ogni cosa alle spalle... e invece scopro che è ancora lì.

Santo - Non sarà che pensi troppo?

Mira - Sospetto che tu abbia ragione.

Santo - Nonna diceva che rimuginare fa male.

Mira - Davvero? Deve averlo fatto quando è tornata qui. Queste non sembrano parole sue. Gliel'hai detto a tua madre dei tuoi progetti?

Santo - Non ancora. Non trovo l'occasione.

Mira - Con lei non esiste un momento giusto. Diglielo e basta. Sta continuando a fare castelli di carte su di te.

Pausa. Santo si avvicina alla finestra.

Santo - Il rumore della pioggia mi fa male alla testa. Ho quella nausea che prelude alla sconfitta perfetta. Meteoropatico terminale! *(Pausa)* Montréal, però, non voglio lasciarla. È lei mia madre. Quella reale. Altrettanto fredda... ma almeno mi dà fiducia, lei. *(Ridendo)* Mi ha adottato. Come si faceva all'orfanotrofio dell'Annunziata. I figli della Madonna. Si chiamano così? Proprio come loro. «Pure tu sei stato voluto dalla Santissima». L'unico fiato caldo che mamma ha continuato ad alitarmi. Voluto dalla Santissima. Non certo da lei.

Mira - Meglio. Sembra amaro detto così... ma sarà più semplice liberarti della zavorra.

Santo - Dici? Perché sono stanco, zia. Di me. Del mio corpo non amato. Ci sono certe volte che preferirei dimenticarlo da qualche parte. In un aeroporto. Su un sedile della metropolitana. In un cen-

SCHEDE D'AUTORI

STEFANO RICCI & GIANNI FORTE, trentenni, vivono a Roma dove svolgono, oltre all'attività di drammaturghi, quella di sceneggiatori cinematografici e televisivi. Formatosi all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica "Silvio d'Amico", dopo aver preso parte - singolarmente - a diversi spettacoli



teatrali e a film sotto la regia, tra gli altri, di Luca Ronconi, Mario Missiroli, Roberto Guicciardini, Liliana Cavani e Luigi Squarzina, frequentano workshop di drammaturgia e sceneggiatura in Italia e negli Stati Uniti. Ed è proprio qui che, scontrandosi, iniziano la loro collaborazione, provocando lentamente un sopravvento dell'attività autoriale rispetto a quella del palcoscenico. Nel 1997 vincono il Premio "Studio 12 - Anticoli Corrado" con la commedia *CUORI PULPITANTI*. Nel 1998 si aggiudicano i Premi "Giorgia Vignoli" e "Oddone Cappellino" con il testo *I mercoledì di Giocasta*. Nello stesso anno vincono l'edizione del Premio "Vallecorsi" e "Fondi La Pastora" con *Aspettando Marcello (Hystrio, n.4. 1998)*. Nel giugno 2000 si aggiudicano il Premio *Hystrio alla drammaturgia*. ■

tro commerciale. Non lo voglio. Non vorrei una vita come la vostra. Scusa.

Mira - Non scusarti, hai tutte le ragioni.

Santo - *(Acceso)* Ho così tanti desideri dentro. Non voglio un'esistenza sottovoce. Non posso non pensare che verrà qualcosa... qualcuno. Com'è possibile che esistano fantasie così profonde... se poi non portano da nessuna parte? *Mira lo raggiunge, stabilendo un contatto fisico.*

Mira - *(Affettuosa)* Sei giovane. Sensibile. Colto. Che invidia! Esplorare la tua dentrità, come la chiamo io, è un lusso che devi mettere a frutto.

Santo - *(Sceffico)* Quando te ne sei andata, tu eri anche più piccola di me. È servito a qualcosa? Quante parole hai scambiato col nonno fino ad oggi?

Mira - Non parliamo di lui. Come posso conciliarmi con uno che ha fatto piazza pulita delle cose di mia madre?

Santo - Forse non sopportava il ricordo. Dicono che succede nel momento in cui si viene a perdere una persona che abbiamo amato.

Mira - *(Sarcastica)* Ah, certo... deve soffrire terribilmente!

Santo - Ci sono ancora le piante di lei in giardino.

Mira - Non sono molto personali.

Santo - Zia, se può significare qualcosa... ho questa. *(Estrae dalla tasca dei pantaloni una medaglia appesa ad un anello con delle chiavi)* È una medaglietta che nonna portava sempre al

collo negli ultimi tempi. Me l'ha regalata prima che se ne andasse. Diceva che mi avrebbe vegliato. *Santo gliela consegna. Mira non la tocca.*

Mira - Non posso... è tua.

Santo - Voglio che la porti tu.

Mira la prende e la osserva.

Mira - Che se ne faceva di Sant'Agostino?

Santo - Devozione, immagino... o solo un portafortuna.

Mira - Se cercava fortuna non sarebbe dovuta ritornare.

Santo - Con lei abbiamo passato diverse serate qui, quando ero a casa. Mi manca. Morta lei e con il nonno di sopra, questo posto è diventato vuoto.

Mira - *(Guardandosi intorno)* Non troppo.

Santo - Raggelato e corretto. È così sinistro... mentre dovrebbe essere doloroso. E incantevole. Zia, sai mantenerlo un segreto?

Mira - Non lo vedi il sigillante sulle mie labbra?

Santo - Qualche volta... attraversando le stanze... sento uno strano freddo qui... tra le scapole. Come se qualcosa... o qualcuno... mi stesse girando intorno.

Mira - Umberto?

Santo - Ci ho pensato. Ma lui è destinato a non lasciare più il letto. Probabilmente siamo noi. Vogliamo che il tempo non passi mai... che rimanga tutto così com'è.

Mira - Di sicuro non è questo!

Santo controlla l'orologio al suo polso.

Santo - È tardi. Recupero mamma e vado in città. Oggi rispolveriamo le antiche tradizioni...

Mira - Spero di no. Non sarà un albero a fare il Natale qui dentro.

Santo - Io ci sono... tu anche... per ora mi basta.

Mira - Grazie... (Mostrandogli il ciondolo) e grazie anche per la medaglietta.

Santo bacia la zia ed esce dalla porta di servizio.

Mira guarda verso le scale. Finalmente si fa forza.

Mira - (Chiamando) Umberto! (Silenzio) Umberto,

vieni giù... dobbiamo parlare! Adesso siamo soli.

(Silenzio. Costringendosi) Papà! (Silenzio)

Possibile che non sei mai presente una volta che

ho bisogno di te?! Conto fino a tre... poi vengo su

e ti trascino fuori da quel letto di merda! (Alzando

il tono) Uno... due...

BUIO

ATTO SECONDO

L'antico salotto in casa Belmonte. Le pareti sono rivestite in seta cremisi. A destra, la porta a battenti che affaccia sulla cucina. A sinistra, divani in velluto rosso. Sul fondo, il corridoio che porta all'ingresso principale. La grande finestra dietro i divani incornicia una porzione di giardino della tenuta. È sera. Un'enorme scrivania di quercia scolpita con sopra molti libri e carte, a metà della parete di destra, completa l'arredamento. I mobili sono stile Impero. Lampade accese sulla scrivania e sul tavolo basso accanto al sofà. Vicino a quest'ultimo, il grande albero di Natale, addobbato con gusto. Santo, nervoso, sta infilando la spina delle luci nella presa. L'albero si illumina di bagliori colorati ad intermittenza. Otilia cammina nervosamente. Indossa un abito nero. Le sue mani si muovono insistenti a lasciare, a pizzicare la stoffa e a torcersi l'una sull'altra. Lancia un'occhiata veloce all'albero.

Otilia - Ho detto che non voglio più sentire una parola al riguardo!

Santo - (Ardente) Veramente pensi che potrei tornare per diventare quello che hai sempre fantasticato? Mamma, io mi sento strozzare da questo puzzo di rinchiuso.

Otilia - Abbassa la voce. Vuoi farti sentire da tutti?

Santo - Tutti! Zia Mira lo sa.

Otilia - (Colpita) Non ne avevo dubbi. Ma sono io tua madre. Questa è casa tua. Non dovevo mandarti in quella terra di indiani! Le hai dimenticate le promesse che mi hai fatto?

Santo - (Prorompente) Le hai volute. Me le hai strappate. C'è stata sempre di mezzo la tua volontà.

Otilia - Una laurea in Economia alla Mc Gill University è il sogno di chiunque.

Santo - Il tuo. Non posso regalarti la mia vita da vivere se non ci sei riuscita con la tua.

Otilia - Finiscila! Chi ti ha fatto cambiare così? Tua zia con le sue idee da terrorista senza scrupoli. Ci scommetto.

Santo - (Turbato) Lo vedi? Non puoi accettare

che io possa avere opinioni mie personali.

Otilia - Quali sarebbero questi tuoi obiettivi?

Santo - Stanarmi, mamma. Solo questo. Non è poco.

Otilia - (Ridendo) E dove pensavi di cercare?

Santo - A Montréal. Sono mesi che non studio più. All'università frequento un corso di scrittura creativa. I miei insegnanti sono convinti che abbia delle qualità.

Otilia - Loro non ti conoscono come ti conosco io. Non servono scrittori in famiglia. Abbiamo già troppi scandali sulle spalle.

Mira entra dalla cucina. Il pullover che indossava ha lasciato il posto ad una camicia portata fuori dei pantaloni. Ha plichi e fascicoli in mano.

Otilia - (Alterata) Ti abbiamo disturbata? Comoda nella tua poltrona di prima fila per assistere allo spettacolo. Lo hai sentito? Ma tu sei già al corrente...

Mira - Vuole vivere. Perché non glielo lasci fare? *Otilia non riesce a risponderle nulla.*

Otilia - (A Santo) A me non ci pensi?

Santo - (D'impeto) Continuamente! È dura la vita accanto ad una santa. Ma cosa vuoi che faccia? Che strisci in una gabbia perché tu possa chiudermi dentro e girare intorno a discutere chi sono o cosa dovrò fare per il vostro bene? Ho provato a soddisfare le tue aspettative. Adesso basta, mamma. Da sempre... dentro... ho macerato questa tua apprensione tragica! Senza calore. Nei miei pensieri. Nel senso di colpa che mi hai fatto fiorire come un rampicante. Ormai sono svuotato. Sgombrato di ogni sentimento per questa famiglia.

Otilia - (Controllata) Bene. Hai detto quello che volevi dire. Puoi andare in camera tua, ora. Ne riparlamo in un momento più adeguato.

Santo - Niente è abbastanza adeguato per te. *Santo esce velocemente.*

Mira - Dovresti parlarci. Quel tono di sussiego lo uccide. Anch'io detesto i sentimenti moderati.

Otilia - Distinguono dalle bestie. Non è la prima volta che abbiamo questo genere di scambi d'opinione. Conosco bene mio figlio.

Mira - Dove l'hai trovata la polla di pece per asfaltarti le emozioni?

Otilia - (Brusca) Perché non chiudi quella voliera che hai al posto della bocca?! Devi sempre parlarci? Non è necessario! Possiamo stare in silenzio per una volta.

Mira nota lo sforzo di Otilia di contenere ogni emotività. Lei sta togliendo le scatole delle decorazioni dal pavimento.

Mira - Come preferisci tu.

Otilia ammonticchia una scatola sull'altra, ordinatamente. Mira siede alla scrivania.

Otilia - È tutto sotto controllo, grazie. (Mira ispeziona i documenti) Sono le carte di papà?

Mira - (Senza sollevare lo sguardo su di lei) Sì.

Otilia - Che stai cercando?

Mira - Segnali di vita intelligente... ma la ricerca è infruttuosa. (Seguitando a frugare) Bollette, fattu-

re, cataloghi, scartoffie... e buste color malva che occultano promesse di paradisi tropicali in multi-proprietà. Con le sue note a margine. Calligrafia compressa. Consonanti che prendono la rincorsa... contraendosi allo spasimo prima dell'esplosione finale devastatrice.

Otilia - L'hai... visto di nuovo?

Mira - No. Quel mostro di efficienza sicuramente sarà ancora in banca. Comunque, rilassati... mentre eri in chiesa ho dato da mangiare alle sue spoglie mortali. (Legge da un quadernetto) Ha cambiato l'olio della macchina il 24 Marzo 1994... aveva percorso ventottomiladuecentotrentasei chilometri... ricordatelo! Potremmo essere interrogate su questi particolari!

Otilia - Mira...

Mira - (Leggendo) Il tappeto del salotto misura due metri e cinquanta per quattro. (Alla sorella) Con o senza frangia?

Otilia - Con, Mira...

Mira - Non ce lo vedo il vecchio nazista che si butta in ginocchio con un centimetro da sarta!

Otilia - L'ho fatto io per lui.

Mira - E tu continui a pensare che tra noi due sono io la mentecatta?

Otilia - Sono preoccupata per te. Sul serio.

Mira - Anche Umberto. Turbato... questa è la parola che ha adottato. (Prende una busta dal cassetto. Legge sul dorso) Servizio funebre... (Guarda dentro la busta) È vuota? Non vuole un funerale coi fiocchi?

Otilia - Ha incaricato un'agenzia. Non si fidava di noi.

Mira - Di me no di certo. Ma di te?

Otilia - (Insofferente) Quand'è che le cose scivoleranno nel passato? Quando potremo dimenticare?

Mira - (Tranquilla) Quando ci saremo dichiarate definitivamente sconfitte. Quando la memoria prenderà il sopravvento, correggerà i fatti... e li renderà sopportabili. Quando lui sarà morto... forse. (Sospirando) Oppure mai.

Pausa. Otilia la fissa in silenzio.

Mira - Cos'è quella faccia da due Novembre?

Otilia - C'è una cosa che devi sapere.

Mira - Meglio che me la dici adesso che sono di buon umore.

Otilia - Dopo che morì mamma... ti scrissi che papà aveva messo i suoi gioielli in una cassetta di sicurezza col permesso di accedervi. Io, perlomeno. Ora non posso più farlo.

Mira - E la novità qual è? Lo sanno anche i sassi che è avaro! Non è questo che preoccupa la tua testolina...

Otilia - Ma che vai dicendo?

Mira - Hai letto le sue ultime volontà e ti sei agitata?

Otilia - Non so nemmeno se ci sono!

Mira - La sorella bugiarda è un ruolo che non ti si addice! Non cambiare le carte in tavola.

Otilia - Io non racconto farfante!

Mira - Inutile. Cristallina sei. Nelle tue lettere telefoniche mi hai sbollettinato che lui l'aveva redat-

to un testamento.

Otilia - (*Offesa*) Non l'ho trovato.

Mira - Deve esserci una copia in casa.

Otilia - (*Di getto*) Non c'è! Ho frugato dappertutto.

Mira - (*Puntandole il dito contro, trionfante*) Ah-hah! Impazzita dal dolore e sotto shock... rovista la casa! Anche tu stai sbiellando!

Otilia - Quanto sei sciocca! Ci sono cose che è giusto sapere. Anche per Santo.

Mira - Non barare. Sono fornita di antenne troppo sensibili. (*Resta in silenzio guardandosi intorno*) Hai controllato nel mobile bar? (*Otilia fa un cenno di dissenso con la testa. Mira corre al mobile basso accanto al sofà*) A sei anni... mi acquattavo dietro i divani per non essere trovata. Mai provato a vedere il mondo da quella prospettiva? Non sai quante cose ti perdi. Si scopre una miniera di tesori. Le persone sono diverse quando si credono da sole. (*Mira estrae alcune bottiglie*) Questa sta ancora qua? Nocino di Motta Camastra. Ma non era quello che mamma offriva alle amiche?

Mira stappa la bottiglia.

Otilia - Che fai? Sarà centenaria...

Mira beve direttamente dalla bottiglia.

Mira - Buona! (*Porge la bottiglia alla sorella*)

Otilia - Non ci penso proprio!

Mira - Dai, per una volta... non sarà un goccio a farti precipitare all'Inferno. Casomai reciterai quindici Paternostri in più al prossimo vespro!

Otilia si fa coraggio. Con il bordo della manica pulisce il collo della bottiglia e beve, tossendo.

Mira - (*Ridendo*) Benvenuta anche tu nel mondo delle insoddisfatte! Niente male, vero?

La bottiglia passa di nuovo tra le mani di Mira. Beve un altro sorso. Mira riprende la ricerca nel mobile. Otilia si siede accanto a lei sul pavimento e assaggia nuovamente il liquore.

Mira - C'era un cassetto dietro le bottiglie. Hai mai conosciuto uno più diffidente del genere umano... del tuo signor padre? Eccolo qua!

Mira estrae trionfante dal mobile un documento. Lalla, come un tornado, entra dal fondo.

Lalla - Caruse, cosa fate là a terra? Sì, lo so che è tardi... e anche che volete stare da sole... ma mi trattengo solo un minuto.

Mira - Avremmo dovuto sentire che arrivavi. L'essenza di tuberosa all'ingrosso ti precede!

Lalla - (*Ridendo*) Da piccola, Umberto deve averti immersa nello Stige soltanto con la lingua! È l'unica parte del tuo corpo immortale!

Lalla si siede sul sofà e si toglie le scarpe. Otilia si alza e si raschetta l'abito.

Lalla - (*Sistemando le calzature allineate accanto a lei*) Mi stavano torturando... brutto affare la vecchiaia. Crescono i piedi... cadono i fianchi, le minne, il sedere... ma dove finiranno, mi domando. Non che mi riguardi... ma a voi non piacerebbe sapere dove vanno a stare tutti i culi della terza età? Il megadiscount dell'Adipe Senile! (*Ride da sola*) Che volevo dire?! Ah, sì... sono passata al supermercato... ho visto i rotoloni di carta assor-

bente che usiamo per pulirlo. Otilia, lo sapevi che fanno una promozione? Tre punti per ogni confezione da dieci acquistata. Te ne ho portati quindi. (*Li recupera dalla borsetta*) Tieni, non perderli.

Mira - I punti?

Otilia - Zia, sei sempre così brava a scegliere il momento meno opportuno.

Lalla - Se sei occupata... te li vado a mettere io nel barattolo.

Mira - (*Disgustata*) Il barattolo ?

Lalla - Tua sorella non è una con le mani in mano... sta per prendere una scicchettata valigia con le rotelle verde foresta.

Mira - (*Scoppiando a ridere*) E a che le serve? In cinquant'anni non si è mai schiodata da qua!

Lalla si alza e si dirige verso le porte a destra della cucina. Otilia la blocca sfiorandola.

Otilia - Grazie, no.

Lalla - (*Non credendo alle sue orecchie*) Come hai detto, tesoro? *

Mira - (*Alzandosi anche lei con il documento ancora in mano*) Ha detto no! Non sei più abituata a sentirlo questo suono?

Lalla - Non sono carte di vostro padre quelle?

Mira - Se stanno nello studio di casa sua... sì, lo sono.

Lalla - Non si arraffano le cose degli altri!

Mira - Per come sta... non gliene importerà più di tanto. Ti avevo pregato di non venire!

Lalla - Qualcuno dovrà pure occuparsi di lui. Gli avete fatto fare colazione stamattina?

Mira - Sì. L'ho fatto io.

Lalla - E a pranzo? Ti sei attenuta alle istruzioni? Tua sorella ha una lista della dieta che Umberto deve seguire.

Mira - Sentì, zia... gli ho preparato un pranzo decente. È sempre più di quello che merita.

Lalla - (*Disgustata, si rimette le scarpe*) Mi si ghiaccia l'anima ad ascoltarli. O di siccò o di sacco, sei rimasta tale e quale. Mai preoccupata della tua famiglia. Tu a tuo padre ci devi portare rispetto! Prima lui... poi Otilia... hai dimenticato tutti. Perfino di quella poveretta di tua madre te ne sei fregata quando è tornata a casa.

Mira - (*Violenta*) Non ti permettere di parlarmi ancora di lei! Io l'ho amata.

Lalla - Menefreghista... ecco quello che hanno sempre pensato di te. Menefreghista e bugiarda. Il diadema di accuse infamanti che hai lanciato su tuo padre ha ingemmato per anni la fronte nostra.

Otilia - Zia, non è necessario...

Lalla - Lo deve sapere quanta fatica c'è voluta per far dimenticare quell'episodio stomachevole. Ma lei se n'è fregata! Imbraita e scappa nel Continente a rifarsi una vita, lei... lasciandoci a raspare le corna!

Mira - Zia, non devi parlare di cose che non conosci... anzi, non devi parlare affatto!

Lalla - Riferisco solo quello che ho sentito. Non sono una strucciolera che passa il tempo ad impicciarsi... Santa Caterina m'è testimone! Tua madre, quando è tornata ha detto... «Mira

non sarà mai altro che un'egoista». Voleva solo che ti riconciliassi con tuo padre... te l'ha chiesto in ginocchio. Ma tu non l'hai fatto... nemmeno per lei.

Mira - Queste sono cose mie... tu non c'entri. Vai in cucina se devi andare! Tuo fratello aspetta la pappa!

Lalla - (*Vibrando di sdegno*) Lurida vastasa! Lui... almeno... le è stato vicino negli ultimi anni. S'era ridotta a un lumicino. Umberto non l'ha lasciata un momento. Tu dov'eri?

Mira - Mamma aveva capito che non potevo.

Lalla - Hai voltato sempre le spalle alla tua famiglia quando hanno avuto bisogno di te. Ecco quello che ha capito!

Otilia - Adesso basta, zia!

Mira - (*Alla zia*) Hai la delicatezza di un crotalo!

Lalla - (*A Mira*) Un giorno... quando sarai vecchia e sola... e non ci manca tanto... spero ti ricorderai di quello che ci hai fatto!

Otilia - Zia, vai in cucina... vai di sopra... ma ti prego, vattene subito da qua!

Lalla - Stai sempre a difenderla! Un pupo senza fili sei diventata. Buona come il pane ma tanta mollica e niente crosta! L'interesse che tua sorella ti ha dimostrato si può raccogliere con un'unghia!

Otilia - (*Furibonda*) Tu non hai la più pallida idea di quello che è successo in questa casa!!! Quindi, stai zitta o sparisci!!

Lalla - (*A Mira*) Li hai uccisi tu. Prima tua madre, meschina... e adesso Umberto. Se questi erano i tuoi piani... mi auguro che tu sia soddisfatta del lavoro. Brucerai all'Inferno!

Mira - Se non altro avrò risolto i problemi di riscaldamento!

Lalla esce. Mira si abbatte sul sofà.

Otilia - (*Minimizzando*) Non è sempre così... papà è l'ultima cosa che le riempie le giornate.

Mira - Tranquilla. Non mi fa più paura con quell'aria da gallinaccio in andropausa. È che... sul serio mamma ha detto quelle cose?

Otilia - Era agli sgoccioli. Imbottita di calmanti. Avrebbe potuto dire qualunque cosa... non necessariamente attendibile.

Mira - Pensavo di conoscerla... abbiamo vissuto bene lontano.

Otilia - La gente cambia. È la vita. Ti consuma.

Mira - La sto perdendo anche nel ricordo. Zia Lalla deve averle ascoltate davvero quelle parole.

Otilia - Nessuno dice sempre la verità... specialmente zia Lalla.

Mira - Tu lo sai perché mamma è tornata, vero? *Otilia si alza imbarazzata. Prende in mano i documenti lasciati sulla scrivania.*

Otilia - (*Più leggera*) Vogliamo leggere questo testamento? Sto morendo di curiosità.

Otilia lascia cadere il documento sul tavolo basso davanti al sofà. Mira, seduta, resta a fissarlo.

Mira - Credi che sia logalo?

Otilia - Il documento?

Mira - Leggerlo! In fondo, lui è sul fotofinish... non

è ancora passato a miglior vital

Otilia - Non dirmi che una temeraria come te si preoccupa per questo?!

Mira - Non credere... ho un rapporto strano con la legge. Non ci fidiamo l'una dell'altra. Dipenderà da quella denuncia passata in prescrizione. Anche adesso, se una scheda del parcheggio mi scade prima del ritorno, precipito in una crisi d'ansia.

Otilia - (*Ridendo*) A me succede quando provo a salire sull'autobus senza biglietto. Deve essere il modo in cui siamo state educate.

Mira e Otilia esitano.

Mira - Che vuoi che possa succedere? Gli diamo un'occhiata veloce e lo risistemiamo dov'era.

Otilia - Va bene. (*Esitano ancora*) Allora?

Mira - Fallo tu... ne hai più diritto.

Otilia - Perché sono più vecchia? E va bene, basta che lo facciamo! (*Prende il documento e lo legge*) Tieni a portata di mano la bottiglia.

Mira - (*Prendendo la bottiglia e due bicchieri*) Che brivido... c'è tutta l'atmosfera di quando ho fumato la prima sigaretta chiusa nel bagno.

Otilia - Spero di no! Quando è successo a me sono stata scoperta da mamma! (*Leggendo in silenzio*) Questo è proprio nel suo stile! Il primo lascito è al cimitero comunale... per una cura perpetua della sua tomba. Deve aver temuto che non avresti tolto i fiori secchi dai vasi e lucidato la fotografia.

Mira - Preciso! Non l'avrei fatto! (*Brindando*) L'Eterno Candore dona a lui, o Signore!

Mira e Otilia bevono.

Otilia - (*Continuando a leggere*) Ha eseguito ogni cosa con criterio. Il restante dei beni... le proprietà, compresa questa casa... devono essere vendute. Il ricavato investito in BOT quinquennali... e gli interessi divisi tra me e zia Lalla. Equamente. Alla nostra morte passerà tutto alla Chiesa.

Mira - E Santo? Il nipote preferito?

Otilia - (*Gelida*) Niente. (*Richiudendo il documento nella busta*) Sarà meglio rimetterlo dov'era.

Otilia si avvicina al mobile e sistema la busta.

Mira - (*Scoppiando a ridere*) Hai capito lo stronzo? Vuole tenerci sott'occhio anche dall'oltretomba. (*Vedendo la sorella sconvolta*) Mi dispiace. Sarà un Natale costoso per te. E se questo pezzo di carta lo facessimo sparire?

Otilia - A che serve? Coscienzioso com'è avrà disseminato la banca di copie. Dopo che gli ho elargito la vita a piene mani, mi sbatte fuori. Devo lasciare la casa.

Mira - Cosa ti aspettavi... gratitudine? Vuoi svegliarti una buona volta? Lui non è quell'adorabile paparino che ti ostini a credere. Se ho avuto la forza di denunciarlo perché mi molestava... non l'ho fatto per attirare l'attenzione!

Otilia - Non voglio discutere di questo.

Mira - Ma si avvicina di più alla sua immagine reale! Scrollati di dosso queste suggestioni romantiche da famiglia felice e sfortunata! Già, ma adesso sei preoccupata per i soldi, tu! Che cazzo ci sono tornata a fare qui! È tutto così

meschino.

Otilia - Senti, principessa della Czarda! Se voi rimanete qui... la saremmo stata una famiglia! A volte le cose si accumulano... basta pochissimo. Una goccia.

Mira - Come no! Parli di lui? Dovevo chiedergli scusa? O fare la fine tua a lustrare i pavimenti dove Voscienza poggia i piedi!

Otilia - Non sono la serva di nessuno, io. La pezza per pulire l'anima tua o la spalla di zia Lalla. O peggio ancora figlia bastarda. Ma lo capisci? A volte non ci sono margini per la comprensione. È troppo... a volte. Almeno tu...

Mira - Non posso. Non sono nessuna di quelle sante che preghi al tramonto. Sono solo Mira, tua sorella... la millantatrice infamante, rammenti?

Otilia - Sono stanca di te. Dei tuoi ricordi avvelenati. Del tuo cuore trafitto. Sembri una processione del Santissimo ambulante! Quante volte sei venuta qua a lamentarti di lui? Quante? Le hai mai contate?

Mira - Parli bene... ma se le vivessi come io...

Otilia - (*Ridendo con sarcasmo improvviso*) Hai quarant'anni! Perché non vivi la vita che ti rimane?!

Mira - E la tua?

Otilia - Non ho mai avuto quell'età. Ogni volta torni strascinandoti dietro il tuo cumulo di immondizie nauseanti.

Mira - (*Furibonda*) Non l'ho chiesto io di tornare!

Otilia - Questa è anche casa tua!! Il tuo sangue è tale e quale al mio... che ti piaccia o no.

Mira - (*Tagliente*) Sarebbe meglio se leggesti storie di vampiri invece dell'Antico Testamento. Le scene di emoglobina ti lascerebbero più soddisfatta! Quando ero piccola ti credevo meravigliosa.

Otilia - Anch'io credevo che mettendo un dente sotto il cuscino le fate mi avrebbero portato monete. Ma sono cresciuta.

Mira - Sei sprofondata fino a diventare uno zero. E lì sei rimasta. Mi piacerebbe tanto capire chi ti credi di essere.

Otilia - Ti sei sempre fermata troppo poco. Una donna impegnata come te. Ma se resti lo capirai. Prima o poi.

Mira - Ecco quello che non sopporto di te... pronta a dire quello che si deve o non deve fare. La cosa più conveniente. Un capitano sulla tolda della sua nave! E noi i mozzi.

Otilia - Mantenere la forma... lo trovi disdicevole? Non ne sono orgogliosa ma sono stata educata così. Impedire lo sfascio.

Mira - Come sei rispettabile! (*Otilia sta per mollarle un ceffone sul viso. Si trattiene*) Congratulazioni! Mai abbandonare completamente il controllo. Due schiaffi in due giorni avrebbero avuto un sapore allarmante. Fanno sospettare che sei umana!

Otilia - Sai sempre tutto. Tu sei la coraggiosa. Quella che riesce a vederci come siamo veramente... dalla tua postazione privilegiata di bambina usurpata.

Mira - Perché mi hai fatto venire? Perché non mi cacci? Ti liberi di un passato fastidioso... potrai mandare avanti la parrocchia e iniziare le tue pratiche di beatificazione. (*Otilia, compressa, sembra non reagire*) Ma che parlo a fare? Spreco il mio tempo...

Otilia - (*Dura, sibilante*) E io il mio. L'unica cosa interessante emersa da quando sei arrivata... è che nonostante questi anni, una vita piena... lontana da casa... hai fatto in modo di mantenere questa antica ferita aperta e sanguinante. Devi soffrire di una specie di emofilia emotiva!

Mira - Sei patetica. Una piccola bigotta in culo al mondo!

Otilia - (*Gelida*) Grazie. Ora lasciami sola... ti prenoto un volo per domani mattina.

Otilia sfoglia nervosamente l'elenco telefonico.

Mira - Lui ci ha usati. In modi diversi. Prima mamma... poi ha provato con me... per finire con la tua dedizione... ci ha spremuti!

Otilia - (*Senza guardarla*) No.

Mira - Mamma non sarebbe mai tornata da lui... non dopo quello che le avevo detto... lei mi credeva. Lo vedevo dagli occhi. Lui però è riuscito a trascinarla indietro. È un vero vampiro!

Otilia richiude l'elenco sbattendolo.

Otilia - Mira, ti prego... non sono nelle condizioni di affrontare anche questo.

Mira - Ti ha spremuta. Come la definiresti altrimenti la tua vita? Sei rimasta barricata. Per scappare ti sei sposata il primo paio di calzoni che passava... quel pallone gonfiato coi baffetti minimalisti! Cos'è che faceva tuo marito? Non ha importanza perché... sei rimasta subito incinta e dopo che Santo è nato... lui si è dileguato... e tu sei tornata qua a seppellirti viva.

Otilia - Non hai il diritto di venire ad aprire tutti i cassetti di casa! Ci ho messo cinquant'anni! E adesso arrivi tu. Io me lo sono guadagnato questo silenzio... questa tranquillità! Tu non puoi capire.

Mira - Cosa? Che ti permetteva di servirlo? Che quando noi siamo andate via... sei riuscita a fargli sentire al minimo il distacco? Che adesso gli pulisci il culo e lo cambi come un bambino dimenticando quello che mi ha fatto?

Otilia - Non ti volevo qua... anche se ti spettava... io non ti volevo.

Mira - Ti ha spremuta... spremuta! E tu ancora non riesci a crederci.

Otilia si blocca davanti all'albero di Natale, stringendo i pugni.

Otilia - (*Sussurrando*) Ci credo. L'ho capito da quando avevo sei anni... l'ho capito dall'insistenza con cui voleva farmi il bagnetto. L'ho capito ovunque... nella mia stanza... in camera sua... anche su questo divano.

Mira - (*Stupita*) Otilia...

Otilia - (*Sorda*) Lo so quanto mi ha spremuto... non passa un minuto della giornata che non me lo ricordi.

Mira - Che stai dicendo?

Otilia - (*Virulenta*) Cosa cazzo credi che stia dicendo?

Otilia afferra l'albero e lo scaraventa con forza a terra. Le decorazioni di vetro vanno in frantumi. L'ammasso scomposto di rami e cocci, sul tappeto, continua ad illuminarsi ad intermittenza.

Mira - (*Soffocata dalla sorpresa*) Tu... con lui?

Otilia - Non subito. All'inizio sembrava così affettuoso... almeno agli occhi degli altri. Premuroso... protettivo... poi siamo passati ad altro. Mi seguiva. Mi ossessionava. Mi assillava dietro ogni angolo. Mi rimbombano i rumori delle porte che si chiudono, una chiave che gira...

Mira - (*Scorvolta*) Tu... gliel'hai permesso?

Otilia - Cosa avrei dovuto fare? (*Urlandolo a se stessa*) Era mio padre! Lo scongiuravo di smetterla... non volevo che lo sapesse mamma... avevo troppa vergogna... e poi lei avrebbe sofferto.

Mira - Lei lo sapeva chi aveva sposato.

Otilia - Dopo, però! Ti sei mai chiesta perché ti ha creduto all'istante? Come potevo nasconderti quello che lui mi aveva costretto a fare?

Mira - Per quanto tempo?

Otilia - Ha smesso quando avevo quindici anni... quando le sue attenzioni si sono rivolte da qualche altra parte.

Mira - (*Senza fiato*) Su di me.

Otilia - (*Scoppiando*) lo ho cercato di proteggerti... in silenzio... senza farmene accorgere. Ma lui... lo conosci, no? Autoritario... dispotico. Io ero da sola... è stato più forte. Mi dispiace.

Mira - Ma che stai dicendo?

Otilia - Perché, secondo te, ho passato l'adolescenza in una vasca da bagno? Non era per vanità... cercavo di lavarmi via il tocco di lui... quello che gli avevo lasciato fare. (*Guardandola*) Sono riuscita a farti ammutolire?

Mira - Sì.

Otilia - Pensavo non ci fossero più miracoli. Ogni giorno salgo di sopra, in quella stanza... lo guardo... e mi ricordo. La prima volta. Come si avvicinò a me. Molto lentamente. La mano che mi sfiorava il vestitino di piqué. Poi, le ginocchia. Credevo fosse un caso... perché lui stava magnificando la bellezza di quell'abito che mi aveva comprato. Mi toccò una gamba. Si allungò verso di me sfiorandomi lo zigomo con le labbra. Le dita cominciarono ad insinuarsi sotto le mutandine... (*Iniziando a piangere*) ma io non ci credevo perché avevo sei anni. E lui era mio padre... e cose del genere non succedevano! Quando ho capito... non riuscivo più a fermarlo... perché non l'avevo fatto dal principio.

Mira - Ti prego, Otilia. Basta.

Mira cerca di allontanarsi. Otilia la strattone costringendola a sedere sul divano.

Otilia - No. Devi ascoltare! Adesso dovrai farlo! Ho dovuto tenermi tutto dentro per una vita... non sono stata fortunata come quella prima volta. Lui ha cominciato a parlarmi... tutte le volte che mi toccava... mi chiedeva di baciarsi... si sbottonava i pantaloni e mi faceva vedere la sua bellez-

za... come la chiamava lui. Di baciarsi. La lingua che impartiva principi morali... sfrecciava come quella di una lucertola. Alla fine, il premio era una zolletta di zucchero. Me la spingeva tra i denti. Ero stata brava. Mi addomesticava. Io mi facevo piccola piccola dentro di me. Cercavo di trovare un posto solo mio... dove la sua voglia non avrebbe potuto raggiungermi... insozzarmi... come stava facendo col mio corpo. Con la mia bocca. Andavo via... lontano dai giochi con le altre bambine... lontano dai desideri di una famiglia come le altre. Pensavo all'acqua... correvo al mare... dovevo trovare un modo per essere pulita di nuovo. Ma sapevo che non lo sarei stata più. Poi, tu sei cresciuta... non mi sembrava vero che non mi facesse più quelle cose... ma restava la vergogna... volevo seppellire tutto.

Mira - Anche me?

Otilia - Tu sei stata forte... lo hai denunciato. Non ti sei preoccupata dello scandalo. Ma io sì... mi aveva tolto ogni cosa. Defraudata di tutto. Mi era rimasto solo un cognome. Tu rischiavi di farmelo portare via... infamandolo. Sono rimasta per conservare la mia unica dote. Quella che mi permetteva di restare in vita... di uscire dall'acqua smettendo di desiderare di andare a fondo. Ora lo guardo e lo odio. E odio mamma... e odio te. Perché non dovevate lasciarci da sola con lui.

Mira - Otilia.

Otilia - (*Piangendo*) Per favore non chiamarmi più così. Come lui... che mi urlava dietro mentre correvo. «Giura su Dio che non fiati»... che c'entra Dio con tutto questo, pensavo mentre scappavo. Era tutto così sordido. La testa piena di ronzii. La sua voce. Il suo modo di respirare. Quell'odore familiare... adesso era precipitato in un buco enorme... dentro di me. Per restarci. Per sempre.

Mira - (*Confusa*) Come abbiamo fatto a non capirlo...

Otilia - Ti vedevo con mamma. L'amore creava un cerchio magico intorno a voi due. Non c'era modo per me di entrare... ero contaminata da papà. Non c'è modo per me adesso. C'è solo stato spazio per il tuo odio... mai per me.

Mira - Ti voglio bene. In questo momento... ti amo. Scusa se ti ho tenuta fuori dalla mia vita di merda.

Otilia - (*Recuperando la calma*) Non ti sono stata vicina... non ho avuto la forza. È per questo che lui ha continuato a punirmi. Sempre. Un dolore che non passa. Col tempo ha preso una forma concreta. È un gomitollo di spago annodato strettissimo. Duro. Un sasso che mi fa blocco a metà del petto. Non voglio srotolarlo... perché quel dolore sono io.

Mira - Dovevi andartene.

Otilia - Dalla vita? Ci ho provato... ma sono stata vigliacca anche in questo. Quando si ha la possibilità di non morire... restare in vita diventa un obbligo!

Mira - Perché?

Otilia - Per i vivi che restano... per proteggerli.

Mira - Ma non c'era più nessuno qui per cui valesse la pena rimanere... (*Si blocca soffocata dallo sgomento*) Tuo figlio?

Otilia - (*Glissando*) Una volta ho provato a parlare alla mamma. Mi ha dato un ceffone. Non ho detto più niente a nessuno.

Mira - Che vuoi che faccia?

Otilia - Non c'è niente da fare.

Mira - Dobbiamo portare Umberto fuori di qua. Non puoi continuare. (*Prendendole le mani*) Perdonami, Otilia... per tutto.

Otilia si scioglie dalla presa e raggiunge la finestra. La apre. Inspira profondamente.

Otilia - (*Senza voltarsi*) Che pensi di me?

Otilia si volta a guardare Mira. Lei si avvicina e la prende tra le braccia. Le accarezza la testa.

Mira - Devi chiedermelo ancora?

Otilia - Qualche volta fantastico... se l'avessi fermato all'inizio? Cosa faccio adesso?

Mira - Non lo so... penserò qualcosa. Penseremo insieme... non ti lascio più.

Otilia - Sta lontana da lui.

Mira - Non farò nulla. Non senza il tuo permesso.

Otilia - (*Guardandosi intorno*) Sembra tutto diverso... ho paura adesso.

Mira - Non è cambiato niente... tranne il fatto che non sei sola.

Otilia - Mi dispiace averti scaricato il vagone addosso. Devo essere stata disgustosa.

Mira - Per quanto riguarda Umberto... c'è sempre posto nel mio cuore per un pizzico di schifo in più.

Otilia - Vado un momento da zia Lalla... se la conosco bene, a quest'ora starà facendo i biscotti per farsi assolvere.

Mira - Ti voglio bene.

Otilia la bacia ed esce. Mira la guarda andare via.

Mira - (*Ad alta voce*) A noi due, Umberto! Se è la guerra quella che vuoi... lurida zecca fiaccida l'avrai!

BUIO

IV° MOVIMENTO

Qualche ora più tardi. È calata la notte. La stanza è in penombra. L'albero di Natale è ancora a terra. Le sue luci colorate ad intermittenza rendono più grottesca l'atmosfera del luogo. Mira è accanto alla finestra e guarda fuori. Tra le mani ha la medaglietta di sua madre, regalo di Santo. La gira e rigira tra le dita, osservandola alla luce della luna. Umberto entra. È in pigiama e pantofole. Sulle spalle porta una pelliccia lunga, femminile. Sotto braccio ha una scatola di latte, di quelle per biscotti. Si avvicina furtivo a Mira e le toglie di mano la medaglietta.

Umberto - (*Ridendo come un bambino che gioca*) Sant'Agostino... gliel'ho regalata io a tua madre questa medaglia. «Ama e fa quello che vuoi». L'unico Santo che ci capisse qualcosa... tua sorella è riuscita a trasformare pure te in una baciapile devota?

Mira - (*Voltandosi lentamente*) Era ora che ti

facessi vedere... è tutto il giorno che aspetto. *(Guardando la pelliccia)* Qualcosa di mamma te la sei tenuta.

Umberto - A Parigi. Quando siamo andati per l'anniversario di matrimonio. O era Vienna? La mia memoria è intermittente come le luci di quell'albero. Otilia aveva cinque anni. Le ho comprato là questa pelliccia, a tua madre. Primissima qualità. L'ha indossata solo tre volte. Quaggiù non è zona da pellicce. Poco freddo. Non la voleva. Mai amato la voglia di sfarzo lei. Volevo andare più in là di tutti gli altri.

Mira - Lo stesso atrofico motivo per cui sei andato a pescare i nostri nomi chissà dove. Il prestigio. L'essere superiori anche con due figlie battezzate all'insegna dell'esotico. Oggetti raffinati da esibire... e abusare.

Umberto - Ci incantano le stravaganze, capisci? Le stravaganze... e affondiamo nella monotonia. Hai quelle risposte che cercavo?

Mira - No... ma pensavo di celebrare un piccolo rito. Domestico. Per commemorare quello che hai significato per questa famiglia. Chissà se è meglio lasciarti marcire... o toglierti la vita adesso. *(Umberto poggia la scatola sulla scrivania ed esce dalla porta a battenti che va in cucina. Mira corre fino alla porta e gli grida dietro)* Fermati un attimo ad ascoltarmi! Non sparire così...

La porta si riapre di colpo ed entra Umberto, portando una scatola di cartone da cui spilucca qualcosa.

Umberto - Questi biscotti al cherry sono una squisitezza... me li ha portati Santo dal Canada. Tu non mi porti mai niente... *(Spingendo verso di lei la scatola)* Guarda se c'è la data di scadenza... non riesco a leggere senza occhiali. Gli occhi mi pigliano a fare pupi-pupi.

Mira - *(Indietreggiando)* Se tu existi... se accetti l'idea che non sei solo una fantasia mia... ma sei umano contro ogni evidenza... devo anche considerare che sei capace di intendere.

Umberto si siede alla scrivania e continua a mangiare biscotti.

Umberto - Quel ragazzo è proprio bravo... hai visto come viene su bene? Non somiglia per niente a quella tritapalle della madre.

Mira - Non è di questo che dobbiamo parlare. Voglio una semplice ammissione del sudiciume che hai sparso a piene mani. Per favore... per non incontrarti più. Non vorrei che queste visite diventassero un'abitudine.

Umberto - Qualunque figlio sarebbe fiero di un padre come il sottoscritto. Ho creato la mia e la vostra strada con fatica... ho edificato un matrimonio facendo unicamente il mio lavoro.

Mira - Tu le hai rase al suolo le nostre strade... e il lavoro più grande l'hai fatto su Otilia.

Umberto - *(Con una smorfia)* Tua sorella è in camera sua... inginocchiata... che chiede conforto alla sua Chiesa.

Mira - So quello che le hai fatto... quello che hai provato a fare a me.

Umberto - Dovresti vederla in camicia da notte... non mi stupisce che quel sucainchiostro del marito abbia preferito l'Africa a lei... che cretina! L'ha lasciato andarsene con i soldi della dote che io avevo pagato.

Mira - Sei malato.

Umberto - È Otilia l'ammalata... non io. Soffre di un complesso di persecuzione... proprio come te. Apre i cassetti delle stanze... mette fuori ogni cosa. Pulisce e li foderà con la carta di Firenze. Ogni mese. *(Bisbigliando)* L'anno scorso l'ho trovata che si metteva il vestito con il quale ho sposato vostra madre. Pantaloni e il resto... ci pensi? Mi ha scoperto che la guardavo e si è spaventata. È scappata giù di corsa.

Mira - Non girarci intorno! So tutto!

Umberto - *(Scoppiando a ridere, si avvicina alla finestra)* Dovrà scatenarsi una tempesta... sento gli stormi agitarsi sugli alberi. Si sono sfrenati in un vivamaria di frulli. Una vera rissa al coltello. *(Accendendosi una sigaretta, la fissa)* O sono solo le tue parole?

Mira - Umberto... ascoltami!

Umberto - Che ti combinano i ragazzi di oggi... chiamano i genitori col loro nome. Non c'è più rispetto. Ai miei tempi non succedeva... preparami un caffè!

Mira - Ti sbatteranno in galera, finalmente... e non ci sarà nessuno a toglierti la merda di dosso.

Umberto - Il caffè!! E non riempire la macchina fino all'orlo... state sempre a sprecare soldi... ma sono io che li guadagno.

Mira - Non ti preoccupi per niente di quello che sei stato capace di farci?

Umberto - Non me ne fotte un'amata minchia. Voglio che mi accompagni in centro... devo andare alla banca. È chiuso il portone di casa? *(Alzandosi il bavero della pelliccia)* C'è aria gelata. Non vorrei raffreddarmi. Non ho mai accettato l'indecenza di invecchiare... figuriamoci quella di morire.

Mira - Continua. Continua così... prima o poi pagherai il conto.

Umberto - Hai le risposte alle mie domande?

Mira - Tu ne hai per me?

Umberto - Mi hai lasciato solo per troppo tempo... non volevi venire nemmeno a Natale... nemmeno dopo che mi era successo questo. Preparami il caffè ti ho detto!

Mira - Vaffanculo!

Umberto - *(Compiaciuto, sorridendo)* Hai scritto la lettera?

Mira - Di che parli?

Umberto - La lettera che ti ho ordinato di scrivere. Era sulla lista. Non l'hai letta, brutta puttana?

Mira - No.

Umberto - Voglio che scrivi a tua madre. Deve smetterla di farmi la guerra. Voglio che torni. Non deve credere a quello che dico quella piccola bugiarda di Mira. Io non l'ho toccata mai... la adoro quella pinocchia. Come potrei?

Mira - *(Co/pita)* Stai parlando di me...

Umberto - Avevo bisogno di un figlio maschio. Le donne sono insopportabili. La fanno lunga... si vestono come baldracche... e si stupiscono se uno gli mette le mani addosso.

Mira - Sei proprio tu che parli? Non confondere... io sto dicendo di me e Otilia.

Umberto - Ti sei dimenticata di quel caffè? Dovresti annotarti le cose come me... non ti ricordi più di niente.

Mira - Preferirei non ricordare... vorrei solo che tu sparissi in questo momento. Che sparisse questa casa, il ricordo di me, tutto!

Umberto - Niente Papà, niente Babbo Natale, niente Fate, niente Orco cattivo, niente di niente. Sei sempre stata una bambina cocciuta. Cocciuta e capricciosa.

Mira - Non sono mai stata una bambina... non me l'hai permesso.

Mira riprende la medaglietta di Sant'Agostino che Umberto ha lasciato sulla scrivania.

Umberto - Se vuoi un portachiavi decente... chiedimelo. Quella è robaccia.

Mira - È l'unica cosa di mia madre che ti sei lasciato sfuggire. Perché non le hai strappato le otturazioni d'oro prima di seppellirla?

Umberto - Non ci si ricava niente da quelle... sono di bassa lega, una fregatura!

Mira - Potremmo scambiarci insulti tutta la notte ma...

Umberto - Sono andato dal dentista quattro mesi fa. Avevo problemi con le gengive. Quando è stato? *(Cerca nel suo quadernetto. Legge)* 12 Agosto... ore undici.

Mira - Ci hai mai amato?

Umberto - Questo imbecille mi dice di fare sciacqui con l'acqua salata... l'ho dovuto pagare per una stronzata simile! Quella sconclusionata di tua zia Lalla sarebbe stata più competente.

Mira - Voglio dire... devi averci voluto bene. I genitori ne vogliono ai figli. Perché è impossibile amare qualcuno senza fargli del male... senza distruggerlo?

Umberto - E intanto adesso non mi permettono di usare la dentiera... dicono che soffocherei nel sonno. Con quello che m'è costata... lasciata marcire in un bicchiere!

Mira - Hai mai amato la mamma? Ormai puoi dirmelo... siamo alla resa. Probabilmente è l'ultima volta che ci vediamo... puoi essere sincero almeno per un minuto della tua vita?

Umberto - Non ho mai toccato un'altra donna che non fosse vostra madre.

Mira - A parte mia sorella... e me.

Umberto - Tu non eri una donna... eri la mia bambina. Sei diventata grande... stai invecchiando anche tu. Dovresti farti legare mani, piedi e anulare da qualcuno, prima che la tua femminilità scenda al capolinea. Non puoi restare sola a tirare avanti in quel posto. Ci sarà bisogno di un uomo. Che assurdità il matrimo-

nio! Tu scegli qualcuno per l'eternità... e pensi che sia sufficiente per darti la pace che cerchi. *(Accennando il solito motivetto)* Ho contratto un accordo con tua madre. Un impegno. E lei mi abbandona nel momento meno adatto. Il sale della vita molla gli ormeggi... lasciandomi al suo posto biancheria sudata, calzini sforacchiati e una lastra di marmo su cui inginocchiarmi. Aspettative tradite, non sembra anche a te? Meno male che c'è Otilia. È così scrupolosa nel rammendo. Fin troppo. Pretende di tagliarmi le unghie dei piedi ogni primo sabato del mese! È straziante! Quando verrò a trovarti ne riparleremo con calma.

Mira - *(Esplorendo)* Puoi pure risorgere come Lazzaro! Verranno i pellegrini a lasciare stampe sulla tua porta... ma non verrai mai... te lo giuro, mai... a casa con me! Queste conversazioni nascono e muiono qui. Con te.

Umberto si siede alla scrivania. Controlla alcuni documenti.

Umberto - Mi prendi gli occhiali? Ormai non riesco a fare più niente da solo... triste fregatura invecchiare. Se fossi più risoluto... avrei la forza di farla finita. Il mare è qui vicino... entro. Mi lascio andare come un relitto alla deriva. Diventare un estraneo... ai miei stessi ricordi. Non la vedo una cosa disdicevole. È che mi sono trasformato in un vigliacco in pantofole e tweed di lana. Nemmeno un colpo apoplettico è riuscito a farmi galleggiare come vorrei. La cosa migliore sarebbe non alzarsi più. Però non ci uccidiamo lo stesso. Curioso. Tu che dici?

Mira - *(A labbra serrate)* Ma cosa vuoi che me ne freghi?! Tuffatici dentro al tuo mare. Annegaci! Magari lo facessi. Avrei la soddisfazione di vedere che una cosa giusta, almeno una, la sai fare. Vuoi ammazzarti? Fallo come si deve!

Umberto - Non ti dispiacerebbe?

Mira - Mi dispiace che hai aspettato fino ad ora per farti venire questi pensieri. Quello che non posso soffrire è il tuo amor proprio! Vuoi morire e poi ci metti tutta la vita.

Umberto - Faresti meglio a vedere se tua madre ha bisogno di qualcosa. Ha passato una brutta nottata.

Mira - Lei non ha più brutte nottate da tempo.

Umberto - Ha avuto quella massa scura al seno per due anni... prima di vedere un dottore. Chissà perché si è trascurata così.

Mira - L'ha fatto per andarsene. L'avevi costretta a tornare.

Umberto - Devi venire a trovarla più spesso. Si preoccupa molto per te.

Mira - Non ce l'ho fatta a vederla morire. Dopo che ha deciso di tornare... non ho avuto più il coraggio di guardarla negli occhi. Non ho perso granché... erano vuoti. Tu gli avevi dato lo sfratto. Aveva smesso di abitarli.

Umberto - Saresti dovuta restare più a lungo con me dopo il funerale. Avevo bisogno di avere

accanto la mia famiglia. *(Si accorge che Mira sta piangendo)* Che fai, piangi?

Mira - Mi manca.

Umberto - Sì. Vuoi fare quello schifo di caffè? *(Umberto si aggira a spegnere le luci lasciando accesa solo una lampada accanto al salotto)* Non mi piace sentirti muovere per casa come un ladro. Quando i lumi sono spenti si dorme. Buio totale. La luce è una vera disgrazia!

Mira - Otilia... mamma... spolpate fino al logoramento. Perché?

Umberto - Tua madre era maledettamente uguale a te... non c'è nessun altro che sprechi tanta corrente come voi due.

Mira - Morirai solo!

Umberto - Non ce la farai a convincere tua sorella. Come far uscire un criceto dalla gabbia. Entusiasta per i primi dieci minuti... si spaventerà e pregherà per essere confinata di nuovo.

Mira - *(Gridando)* Crepa!

Mira si dirige verso la porta.

Umberto - Dove credi di andare?

Mira - A casa mia. Stanotte stessa. Buon Natale!

Umberto - *(Colpendo violentemente la scrivania)* Tu non sposti il tuo culo di pietra da qua! *(Mira si irrigidisce)* Questa è casa tua! Non puoi trattarmi come ha fatto tua madre. Hai visto come l'ho fatta ritornare?

Mira - Umberto, tu non hai bisogno di nessuno.

Umberto - Che cosa? Come mi hai chiamato?

Mira - Umberto.

Umberto - *(Alzando il tono)* Come hai detto?

Mira - *(Comprimendosi)* Papà... io voglio dimenticarmi di te. Se è possibile... ritornare a casa. Da qualunque parte si trovi.

Umberto - È qui. *(Ridacchia)* Anche tua madre voleva sempre scappare.

Mira - Perché non sparisce adesso?! Se sono io che riesco a fare tutto questo... con te... se non sto impazzendo... allora, ti prego... ora basta, basta... lasciami questa stanza... vattene. *(Umberto si alza)* Aspetta... le mie foto.

Umberto prende la scatola che aveva lasciato sulla scrivania. Mira lo osserva in silenzio. Lui le si avvicina.

Umberto - Stai tremando come la gelatina di pere che fa tua sorella.

Mira - Sono mie... ridammele! Voglio solo le mie fotografie, quelle con Otilia e mamma... nient'altro. Voglio potermi dire che sono stata felice... che sono stata amata, cazzo!

Mira crolla sul divano. Umberto apre la scatola.

Umberto - *(Gettandole addosso il contenuto)* Allora, tieni... cretina! Disseta la tua sensibilità. *I ritagli delle foto cadono a pioggia sulla testa di Mira, che scoppia a piangere cercando di fermare le immagini frammentate che si spargono intorno.*

Mira - *(Guardando i ritagli)* All'inizio non volevo amarli. Sei solo otusità... morale... dovere e presunzione. Hai passato più tempo a dirci cosa dovevamo fare che non tu ad imparare a vive-

re... a rispettarci. In te tutto è eccesso. Desiderio. Tutto è sporgente e ruvido. Come camminare sugli scogli. Ci si smarrisce... mi ci perdo. *(Pausa)* Ma io ho bisogno di te. Non saresti qui adesso. Anche se mi hai tolto la gioia... e questa, credimi, è stata la privazione più crudele.

Umberto - Davvero? Io ho perso due figlie... e una moglie, per troppo amore. E questa... condona ogni presunzione, è la mancanza più incomprensibile. Ti sembra patetico?

Mira - Sì. Disgustoso come sempre. Mi viene da vomitare. Continui ad ucciderti come una iena si accanisce sulla carcassa di un animale. Tra i morsi e i tuoi rimpianti sconci... non c'è nessuna differenza. Hai attraversato la vita a bocca spalancata. Sei solo un orifizio che inghiotte quello che trova sulla strada!

Umberto - Perché tutti mi latrano in coro che sono perduto? Io volevo solo dare amore. Io vi amo. Lo capisci, testolina bacata? C'è sempre qualche vittima in un naufragio. Ma non sono sicuro che quella sia tu o tua sorella.

Mira - Come vuoi. Sono stanca, papà. Possiamo chiudere qui la nostra chiacchierata?

Umberto - Proprio come tua madre... non sai quello che vuoi. Prima mi cerchi... poi, non vuoi parlare. Vuoi crescere, signorina?

Mira - Voglio sparire. Ora. Per sempre. Andare a fondo.

Umberto - Vuoi dare un altro dispiacere a tua madre? Lei non sta bene, lo sai. Da quando è tomata è così nervosa.

Mira - Lei sa quello che ci hai fatto.

Umberto - Sempre a pensare solo a voi stesse. Se dici bugie non ti mando più a scuola... è questo che vuoi? Abbiamo speso tutti quei soldi per darti un'istruzione... e tu butti tutto nel cesso? Tua madre vuole essere orgogliosa di te.

Mira - Sì, papà.

Umberto - Non devi più mentire. E nemmeno raccontare certe cose. Di me e di te. Hai apparcchiato tu di là per la cena?

Mira - *(Annuendo, soddisfatta)* Sì. Mamma me l'ha lasciato fare.

Umberto - Hai messo le posate sbagliate... imbecille centrifugata che non sei altro! Devi ricordarti questi particolari. Se ti confondi è finita. Ecco perché hai perso in Tribunale. Sangue freddo e dettagli... solo così puoi coltivare l'amore.

Vede Mira rigirare tra le mani il ciondolo d'argento. Lo afferra e lo nasconde dietro la schiena.

Umberto - Se mi dici in quale mano l'ho nascosto... è tuo.

Mira - Non voglio più giocare con te, papà.

Umberto - *(Mostrando i pugni)* Destro o sinistro? Se perdi paghi il pegno.

Mira - No. Poi finisce sempre che vuoi farmi il bagnetto. Non voglio più.

Umberto - *(Gridando, violento)* Gioca!!

Pausa

Mira - *(Titubante)* Destro...

Umberto apre la mano sinistra. È vuota.

Umberto - Hai perso.

Mira - Quella è la tua mano sinistra, papà.

Umberto - No, non lo è. Devi credere a tuo padre. Le cose non sono mai come sembrano. Lo spiegavo anche a tua madre. Lei non voleva tornare... gliel'ho dovuto dire. «Sono diventato padre di un bel maschio». Il mio autunnale bambino. «Qualcuna è stata più brava di te, che se non sei riuscita a farmelo... ma voglio che torni con me».

Mira - Questo che gioco è? Non mi piace.

Umberto - Due femmine inutili... buone solo per una cosa. Perché non ti sei fatta ficcare pure tu da qualcuno? Un figlio poteva riuscire facile anche a te. Nessuna vacca resta al macello. *(Fa ciondolare il portachiavi davanti agli occhi di Mira)* Tu non hai bisogno di questo... *(Mette il portachiavi in tasca)* Ti serve un uomo... ma non come Otilia... lei, nemmeno quel misero sucaminchia del marito è riuscita a fare fesso. Si è fatto due conti e ha odorato che il figlio non era carne della sua carne.

Mira - *(Come risvegliandosi da un torpore)* Stai zitto! Tappa quella fogna. Quale altro fango stai tirando fuori?

Umberto - Chiedilo a tua madre. Si è precipitata quando le ho detto che forse era arrivato il momento di dirglielo a Santo chi era suo padre. Poteva scegliere di restare con te...

Mira - Mi fai orrore. Non ti credo!

Umberto - Guardalo! Ha preso tutto da me. Per questo non gli ho lasciato niente... si farà la strada da solo... come ho fatto io! Il nostro è sangue buono! Santo è la mia sola soddisfazione. Non è mica un succianespole a tradimento come te.

Mira - *(Gridando)* No! Basta! Strappami via un braccio ma non dire altro! Perché mi butti addosso tutto questo vomito?! Io non voglio più sapere... non voglio non voglio non voglio non voglio.

Umberto - Vieni qua dal tuo papà... nessuno ti vuole bene come me.

Umberto la prende tra le braccia. Lei cerca di reagire debolmente.

Mira - Tu non esisti... vai via, per favore.

Umberto - Chiedimi di toccarti. Dimmi che ti piace.

Pausa.

Mira - *(Debolmente)* Sì.

Umberto - Sì... papà. Chiedimelo per favore. Dimmi di farlo.

Mira - Per favore, papà... *(Interrompendosi)* Io non ce la faccio.

Umberto - *(Accarezzandola affettuosamente)* Lo so. È questo sfinimento nascosto dietro al tuo carattere che adoro. Sai cosa mi hanno sempre ispirato i deboli?

Mira - Protezione?

Umberto - Disprezzo.

Umberto spinge la testa di Mira tra le sue gambe. Mira grida provando a liberarsi dalla morsa. Umberto continua a spingerle la testa sul pube.

Umberto - Fai la bambina di papà... da brava. Dammi la lingua. Mangiami.

Mira, continuando a gridare e a dibattersi colpisce con la mano la lampada sul tavolo basso del salotto. L'oggetto cade a terra facendo piombare la scena nelle tenebre. Mira smette di gridare. Dal fondo, si accende la luce dell'atrio. Entra Otilia. Mira è ancora semisdraiata a terra, accanto al divano. Le foto, Umberto ed ogni traccia del suo passaggio sono sparite. Mira si guarda intorno.

Otilia - Che è successo?

Mira - Niente che non abbia già vissuto. Passerà. Sembra di guardare quei filmini in superotto... quando stanno per arrivare alla fine. Le persone diventano incredibilmente luminose. E di colpo, bianco. Abbacinante. Uno si domanda... erano lì un minuto fa... dove sono più?

Otilia - È ora di preparare la colazione. Lo sai che zia Lalla tra poco entrerà da quella porta. L'hai visto ancora?

Mira - Sì. Spero fosse un congedo. Tu come stai?

Otilia - Bene. Considerando che sono stata sveglia anch'io. Credo che farei meglio ad organizzarmi per il futuro.

Mira - È anche il mio.

Otilia - Tu non resti qui.

Mira - È il solo modo per lasciarti la casa. Un ricatto... ma pare che le donne della nostra famiglia siano abituate.

Otilia - Si deve vivere una vita ordinata.

Mira - *(Cauta)* E Santo... non ti sembra che il prezzo sia stato troppo alto?

Otilia - Sei convinta che lo abbia una specie di ebbrezza del martirio. Ma invecchiando si diventa allegorici... ci rivediamo negli esseri che abbiamo messo in circolazione... dimenticandoci di come sono venuti al mondo. Come in uno specchio che riflette... o respinge.

Mira - Mi sembra di aver dormito per cento anni. Di continuare a farlo. Come lui di sopra.

Otilia - *(Guardandosi intorno, nervosa)* Mi piace entrare nelle stanze dove gli altri hanno dormito. All'alba. I corpi si raffreddano e gli odori delle cose e delle persone non si mischiano più. Il silenzio aiuta a dividerli. Ogni cosa assume il suo vero valore. Come quel seme che lui mi ha sputato dentro la pancia secoli fa. Non mi sentivo più sicura di niente. Se era mai esistito. Il fatto di avermi messa incinta lo aveva raffreddato per sempre di tutte le attenzioni che aveva avuto... del suo amore, come osava chiamarlo. Ho solo ringraziato il Cielo. Perché era finalmente finita. Ma dovevo restare... lui poteva orbare Santo. Perciò l'ho tenuto lontano... non doveva inalare quei vapori mefitici. Lui no. *(Pausa)* Ora sai veramente tutto di questa patetica bigotta.

Mira - Vieni via con me. Lascialo. Domani saremo lontane da qua.

Otilia - Domani so che voglio morire. C'è come un tappo da qualche parte del mio corpo.

Quando viene tirato via... rimango prosciugata della speranza, della fiducia. Perfino della capacità di provare dolore. Mi svuoto. Domani... domani sarà così.

Mira - Io resto con te.

Otilia - Non devi sacrificarti. Hai la tua vita. Ce la farai... ma te ne devi andare. Non puoi farlo vincere ancora. Ti ridurresti come me. In guerra. Ma i sentimenti sono un lusso. E alla fine li smarrisci. Ti smarrisci.

Mira - Pensiamo che se vogliamo qualcosa non dobbiamo far altro che lavorare per ottenerla. Ci hanno insegnato così. Ma lui lo sa che non è vero. Non fare niente... non muovere un muscolo... ed ottieni prima o poi quello che vuoi.

Otilia - Non è vero.

Mira - Come un serpente che si inghiotte la coda... ogni cosa inizia con lui e ha fine sempre con lui.

Otilia - Non mi piace quando parli così.

Mira - Lui ha quello che vuole. Se ne sta disteso di sopra. Nutrito. Lavato. Ha una famiglia al completo che lo riverisce. E non gliene frega niente di noi. Potrei anche scappare dall'altra parte del pianeta... quella stanza me la porterò appresso legata al guinzaglio. Quando meno me l'aspetto... lui sarà accanto a me. Come stanotte. Non ci libereremo mai di lui.

Otilia - Invece, sì.

Mira - Come puoi farlo con qualcuno che nemmeno ti vede. Qualcuno a cui non interessi?

Otilia - Esci... gira le spalle e torna nel mondo dei vivi. Ci hai provato... è più di quello che io abbia mai fatto.

Mira - Non sono un eroe.

Otilia - Lo sei stata per me.

Mira - Ti voglio bene.

Otilia - Non basta per vivere qui. Come l'hai chiamato... in culo al mondo. Preciso così. Senti gli echi delle battaglie... laggiù. O nel televisore. La gente che si affanna in mezzo alla polvere... o sono dentro di te? Non lo sai mai... ma aspetti. Un'altra giornata... un'altra tazza di caffè... le chiacchiere in giardino con zia. E le grida si affievoliscono... insieme alla luce del giorno. Quando ti decidi ad andare, prendi le armi... ma non c'è più nessuno. Solo un ricordo che viene fatto volare in alto dal vento. E si sottrae dopo un lampo allo sguardo. Lo fai evadere... per tallonarlo un'altra volta. Quando ti sentirai ancora vuota. E sola. *(Pausa)* Non voglio che sia così anche per te.

Lalla entra dal fondo.

Lalla - Posso? Mi avevate detto di restarmene a casa... ma non mi sembrava giusto. Mi sentivo inutile. Ho avuto paura.

Mira - Abitudini di tutta una vita?

Lalla - Suppongo di sì.

Otilia - Vado ad aprire le finestre a papà. Zia, gli prepari tu la colazione?

Mira - Io, intanto, rimetto in ordine. *(A Lalla)* Mi aiuti?

Otilia esce dalla porta di destra. Mira sistema i cuscini del sofà e le carte della scrivania insieme a Lalla.

Lalla - Quando ci sposammo, Amedeo aveva un vecchio gatto di famiglia che portò con sé. Rosso. Il muso così soffice che sembrava panna montata da tuffarci un cucchiaino. Veterinari non ce n'erano... ma quelli che se ne intendevano ci dicevano che era arrivata l'ora sua. Lui non soffriva... era solo vecchio. Smise di mangiare... si sdraiò sotto il suo albero di limone preferito. Da lì poteva vedere quelli che arrivavano. Gli portavamo acqua e cibo e lui gnauava debolmente... ci diceva che era felice di vederci. Una sera non si reggeva più sulle zampe. Lo portammo da una camera all'altra con noi. Sapeva che lo amavamo ancora. Non prendermi per eccentrica... ma ci guardò e sorrise. Nel modo obliquo in cui lo fanno i gatti. Anche se sembrava essere da qualche altra parte ormai. Il mattino dopo non si svegliò più. Lo so che fa molto Ancella del Sacro Cuore... ma è stata l'unica volta che Lalla Belmonte Uzeda si è sentita utile nei suoi settantuno anni suonati. Avevo un senso.

Mira - Morire è così qualche volta. Si va dove c'è pace.

Lalla - Non per tuo padre. Dio Clemente è Misericordioso, lo so che non dovrei pensarlo ma... comincio a credere che... sarebbe elegante se decidesse di morire subito. Sarà difficile riabituarmi alla miseria di un mattino nuovo. Senza di lui. Trovare un trucco diverso per far quadrare la giornata. Stiamo al mondo proprio per distrarci dal nostro esistere. *(Pausa)* Saccheggiata alla maniera dell'Africa pigliata dai Turchi. *(Pausa)* Ma così nessuno ci penserebbe più. *(Sospira)* Non lo senti? Quest'odore. Come se Otilia non avesse più il tempo per essere la massaia impeccabile che è sempre stata. Ci abbiamo provato con ogni disinfettante. Resta sempre lì.

Mira - Che stai cercando di dire?

Lalla - Non te ne sei accorta? Sei fin troppo scaltra. È ovunque. La presenza di qualcosa di spaventosamente sudicio... che marcisce in tranquillità. Non l'ho confessato nemmeno a Don Cosimo. Era in autunno. Ero salita da mio fratello. L'ho guardato a lungo convinta che non si accorgesse che ero lì. Poi, lui, non so come... mi ha vista. Ha tirato via il lenzuolo che lo copriva. Si è strappato il pigiama intorno alla vita e ha afferrato il suo pene... con rispetto parlando! Lo puntava verso di me senza dire nulla. La stringeva come una camelia quella sfiorita attraenza. Mi guardava soltanto. Roba da far crepitare i peli delle brac-

cia! L'ho ricoperto e ho fatto dietrofront. Non so nemmeno perché te l'ho detto. DimENTICATELO. Non si deve parlare di certe cose. Il tempo che mi rimane non è sufficiente per cambiare adesso. *Entra Otilia.*

Otilia - Zia, chiama un'ambulanza. C'è qualcosa che non va nel suo respiro. Stai con lui fino a quando non arrivano... per favore.

Lalla si porta le mani alla bocca ed esce in gran fretta.

Mira - Otilia...

Otilia - Nessuna domanda. *(Pausa)* Se cerco di infrangere le sue volontà... usando quello che lui mi ha fatto... mi sarai vicina?

Mira - *(Annuendo)* Hai qualche dubbio? Ci saranno test del DNA, prove di paternità...

Otilia - No. Mio figlio lo lascio fuori da questo circo. È il solo gesto d'amore che posso dimostrargli. Clandestino... come la mia vita.

Mira - I segreti sanno di mutande sporche. Non ti si addicono...

Otilia - *(Rimettendo ordine)* È triste essere arrivati alla fine, quasi alla fine. È passato più di quanto resta e ancora non sappiamo. Non abbiamo imparato i nostri limiti. La paura di guardarci in uno specchio... è la stessa di quando eravamo piccole. Quella di sovvertire un ordine.

Ho sempre avuto timore del caos. Ma non posso trattenermi più. *(Consegna a Mira una medaglietta)* Questa appartiene a te.

Mira - La medaglietta di Sant'Agostino... come ce l'hai tu?

Otilia - Era serrata nel palmo della sua mano. *(Pausa)* Papà è morto.

Mira è più sconvolta di quanto si aspettasse.

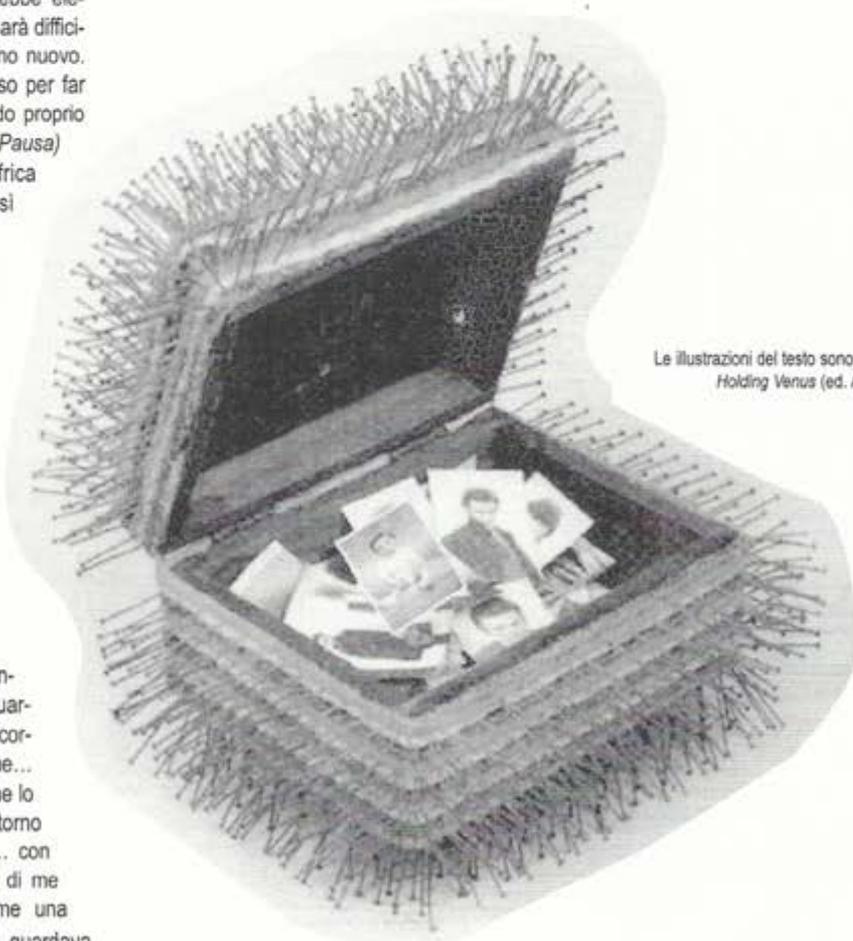
Mira - Quando?

Otilia - *(Impersonale)* Proprio adesso... un momento fa. *(Pausa. Un leggero sorriso le increspa il viso)* Non ci cercherà più.

Mira - *(Realizzando)* Otilia...

Otilia - Ho fatto quello che doveva essere fatto da tempo. È tutto finito adesso. *(Aprè le tende alla finestra)* Sta tornando la luce... l'ordine... oggi è Vigilia e ci sono tante di quelle cose da sbrigare. Voglio stirare la tovaglia grande di fiandra. Devi aiutarmi con la spigola... c'è da preparare ancora la lattata di mandorle. *(Pausa. Tendendole la mano)* Andiamo, su... iniziamo la giornata. *(Pausa)* Vuoi?

BUIO



Le illustrazioni del testo sono di Keith Carter, tratte da *Holding Venus* (ed. Arena Editions).

Punti vendita di Hystrio



Rivista fondata da Ugo Ronfani

ANCONA

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

BARI

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

BENEVENTO

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

BOLOGNA

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

BRESCIA

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

CATANIA

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

FERRARA

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

FIRENZE

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

GENOVA

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

MESTRE

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

MILANO

Anteo Service - Via Milazzo, 9 - tel. 02/67175
Feltrinelli Baires - C.so Buenos Aires, 20 - tel. 02/29531790
Feltrinelli Duomo - Via U. Foscolo 1/3 - tel. 02/86996903
Feltrinelli Europa - Via Santa Tecla, 5 - tel. 02/86463120
Feltrinelli Manzoni - Via Manzoni, 12 - tel. 02/76000386
Feltrinelli Sarpi - Via P. Sarpi, 15 - tel. 02/3490241
Libreria dello Spettacolo - Via Terraggio, 11 - tel. 02/86451730
Marco Sedis - Galleria Passarella, 2 - tel. 02/76023315
Marco - Via C. Menotti, 2/a - tel. 02/76110500
Mondadori - Corsia dei Servi, 11 - tel. 02/76005832
Unicopli - Via R. Carriera, 11 - tel. 02/48952101

MODENA

Feltrinelli - Via C. Battisti 13/23 - tel. 059/218188

NAPOLI

Feltrinelli - Via San Tommaso d'Aquino, 70/76 - tel. 081/5521436

PADOVA

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

PALERMO

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

PARMA

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

PESCARA

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

PISA

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

PORDENONE

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

REGGIO EMILIA

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

ROMA

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

SALERNO

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

SARONNO

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

SIENA

Feltrinelli - Via Banchi di Sopra, 117 - tel. 0577/44009

TORINO

Libreria Comunardi - Via Bogino, 2 - tel. 011/8170036
Feltrinelli - P.zza Castello, 9 - tel. 011/541627

TRENTO

La Rivisteria - Via San Vigilio, 23 - tel. 0461/986075

TRIESTE

Indertat - Via Venezian, 7 - tel. 040/300774

VARESE

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

VERONA

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

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

Direzione - redazione: Roberta Arcelloni, Claudia Cannella (responsabile), Ivan Groznoj Canu (art director), Anna Ceravolo, Antonietta Manca (impaginazione), Marlena Roncarà (segreteria).

Consulente editoriale: Ugo Ronfani.

Collaboratori: Giovanni Acerboni, Cristina Argenti, Nicola Arrigoni, Slimane Benaissa, Massimo Bertoldi, Laura Bevione, Fabrizio Caleffi, Danilo Caravà, Mirella Caveggia, Pierachille Dolfini, Ahmed El Attar, Eva Franchi, Alessandra Galante Garrone, Mimma Gallina, Emanuela Garampelli, Gastone Geron, Gigi Giacobbe, Roberto Giambone, Pierfrancesco Giannangeli, Paolo Guzzi, Ilaria Lucari, Stefania Maraucci, Massimo Marino, Antonella Melilli, Giuseppe Montemagno, Simona Morgantini, Laura Musso Santini, Alessandra Nicifero, Pier Giorgio Nosari, Abdelwahed Ouzri, Carlo Maria Pensa, Angelo Pizzuto, Gianni Poli, Ricci & Forte, Domenico Rigotti, Paolo Ruffini, Danilo Ruocco, Monica Ruocco, Andrea Rustichelli, Francesco Tei, Natalia L. Tomesello.

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

E-mail: hystrio@libero.it

www: hystrio.it

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

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

Stampa: Europrint srl, via Strada Provinciale, 181 1/3/5, 26839 Zelo Buon Persico (Lo).

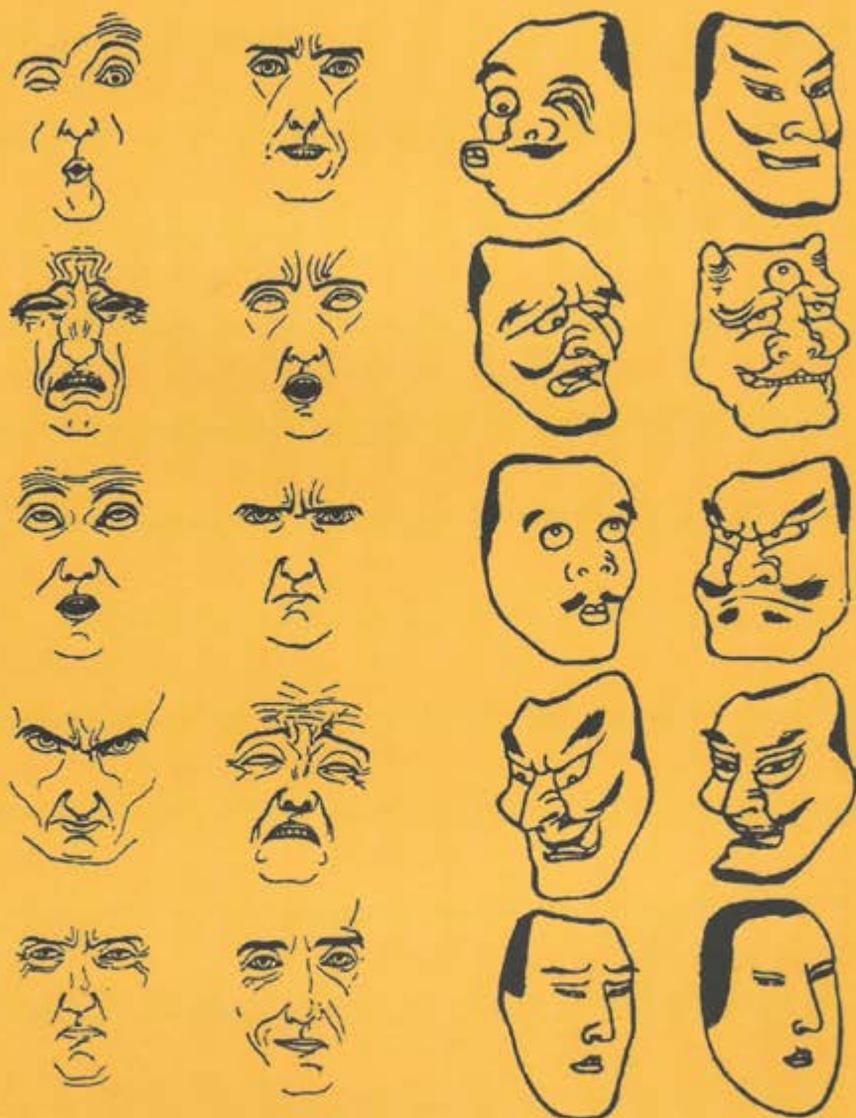
Distribuzione: Joo - via Filippo Argelati 35, 20143 Milano, tel. 02/8375671.

Abbonamenti: Italia L. 50.000 (€ 25,82)- Estero L. 60.000 (€ 30,99) Versamento su c/c postale n. 40692204 intestato a: Hystrio - Associazione per la diffusione della cultura teatrale, via Volturmo 44, 20124 Milano.

Un numero L.14.000 (€ 7,23), arretrati L. 28.000 (€ 14,46).
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

libertà di espressione



non datela per scontata: abbonatevi a

HYSTRIO trimestrale di teatro e spettacolo in vendita presso le librerie universitarie e Feltrinelli
costa L. 14.000 e l'abbonamento L. 50.000
da versare sul c.c.p. n. 40692204 intestato a:
HYSTRIO - Associazione per la diffusione
della cultura teatrale, via Volturmo 44, 20124 Milano
La redazione di HYSTRIO è in viale D. Ranzoni 17, 20149 Milano
tel. 02-40073256 fax 02-48700557 e-mail hystrio@libero.it