

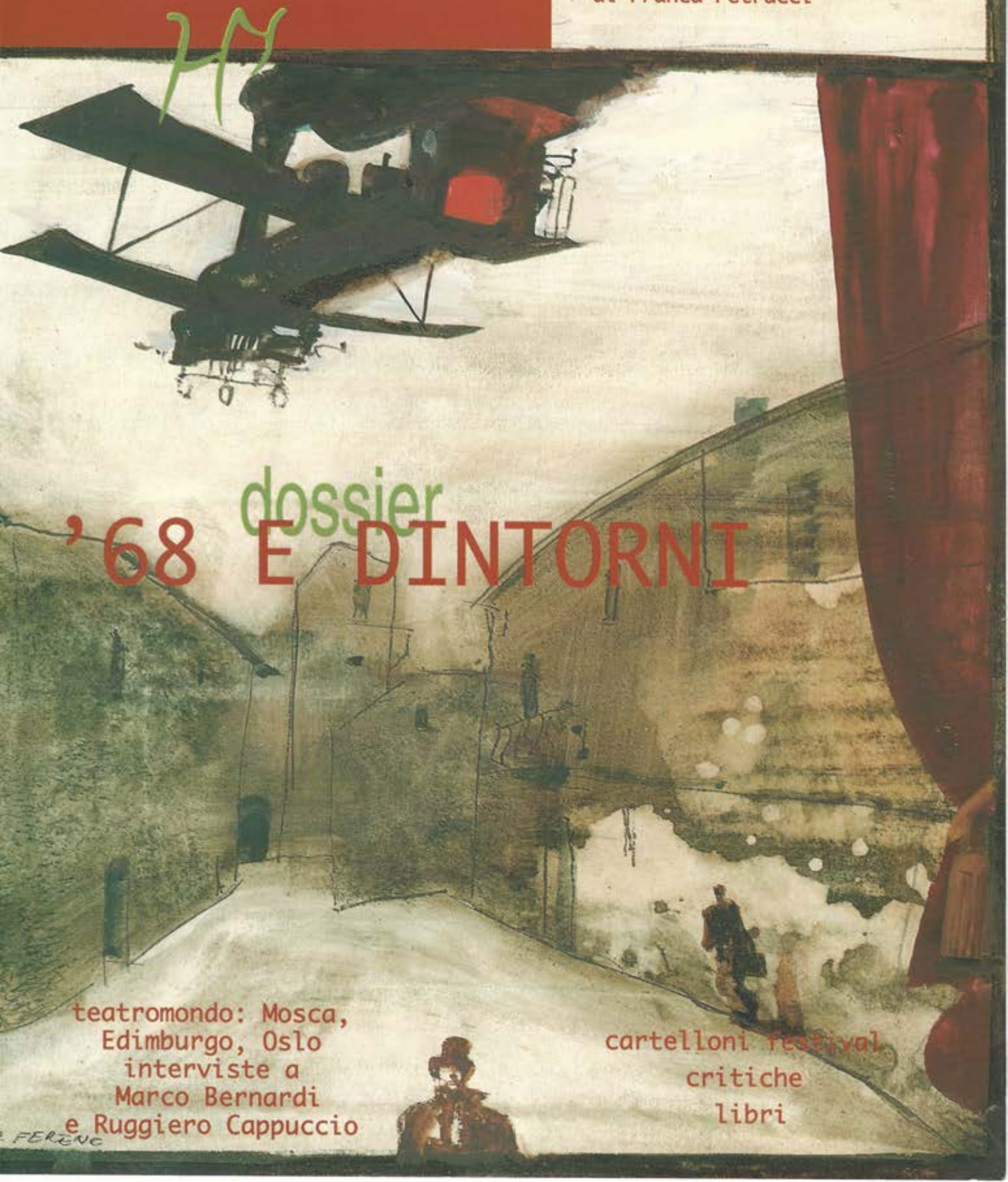
HYSTRIO

trimestrale di teatro e spettacolo

testi:

ASPETTANDO MARCELLO
di Stefano Ricci e Gianni Forte
Premio Vallecorsi 1998

LUNGA VIGILIA AL FARO
di Franca Petracchi

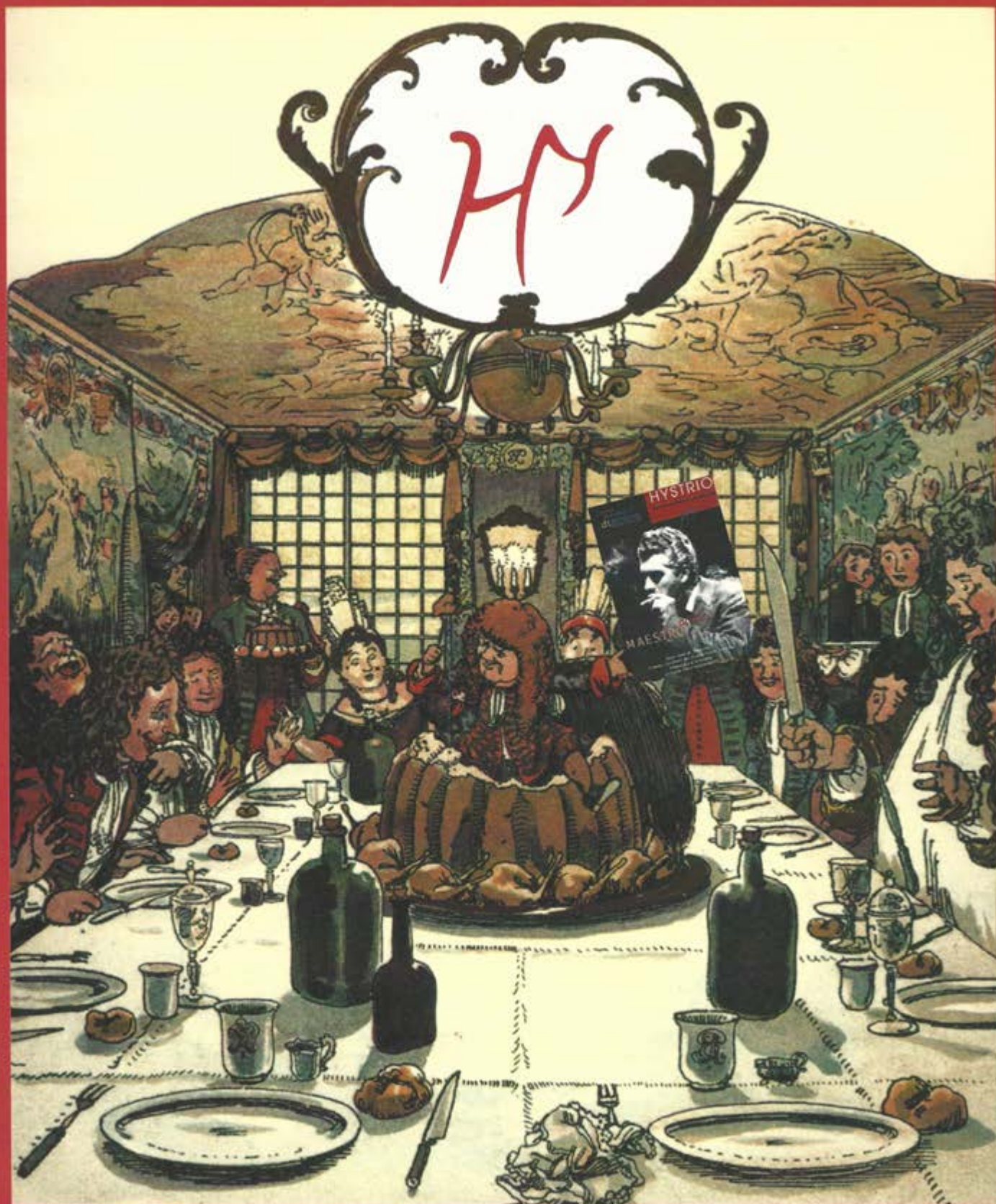


dossier
'68 E DINTORNI

teatromondo: Mosca,
Edimburgo, Oslo
interviste a
Marco Bernardi
e Ruggiero Cappuccio

cartelloni festival
critiche
libri

DAI SPETTACOLO ANCHE TU



regala un abbonamento a Hystrio

Se vuoi personalizzare il tuo regalo, telefona alla redazione di Hystrio (02 - 40073256), manda un fax (02 - 48700557) o invia una e-mail (hystrio@snf.it): penseremo noi a spedire l'abbonamento con un originale biglietto. Per abbonarvi a Hystrio, versate L. 50.000 sul c/c postale n. 40692204 intestato a Hystrio - Associazione per la diffusione della cultura teatrale - via Volturmo 44 - 20124 Milano

sommario

editoriale	Prime volte	3
la stagione	Sui sipari: la stagione 1998-99	4
vetrina	Fo e Testori sulla scena di Bolzano: intervista a Marco Bernardi - <i>di Massimo Bertoldi</i>	8
dossier	'68 e dintorni: teatro e piazza si riscoprono fratelli - 1967: il Convegno di Ivrea - L'avanguardia ieri e oggi: manifesti del nuovo teatro - Biblioteca - Tre maestri: Beck, Grotowski e Barba - Le interviste: Quadri, Castri, Cobelli, Remondi e Caporossi, Guicciardini, Scabia - Passatore: il Teatro Ragazzi comincia da Artaud - Il '68 a Napoli - Assetti organizzativi: dov'è stato l'errore? - Spaghetti al sugo e champagne molotov: un bilancio semiserio - Ricerca '90: il corpo al potere - Danza: una rivoluzione in sordina - Francia: il teatro del maggio parigino - Peter Brook tra il Vietnam e Shakespeare - Inghilterra: si contesta solo in scena - Germania: Goethe sul palco della protesta - Immagini - Lirica: il sonno della Scala - <i>di Claudio Meldolesi, Ettore Capriolo, Pierfrancesco Giannangeli, Italo Moscati, Roberta Arcelloni, Lia Lapini, Antonella Melilli, Patrizia Rappazzo, Massimo Marino, Pier Giorgio Nosari, Paola Cinque, Stefania Maraucci, Mimma Gallina, Fabrizio Caleffi, Paolo Ruffini, Domenico Rigotti, Ugo Ronfani, Carlotta Clerici, Gabriella Giannachi, Francesca Paci, Stefano Jacini</i>	10
drammaturgia	La mafia nell'universo di Seneca: intervista a Ruggiero Cappuccio - <i>di Simona Morgantini e Antonella Melilli</i>	58
teatromondo	Festival Cechov: a Mosca è il pubblico a dare spettacolo - <i>di Annalisa Bianco</i>	61
exit	Julien Green e Umberto Simonetta - <i>di Ugo Ronfani</i>	64
festival	Quel che rimane dell'estate teatrale: recensioni dalle più importanti rassegne italiane - Schiller e Verdi a Edimburgo - Ibsen Festival a Oslo - <i>di Maggie Rose e Laura Caretti</i>	66
critiche	Novità e riprese tra fine estate e inizio autunno	82
testi	<i>Aspettando Marcello</i> , di Stefano Ricci e Gianni Forte, Premio Vallecorsi 1998 - <i>Lunga vigilia al faro</i> , di Franca Petracci	98
la società teatrale	Tutta l'attualità nel mondo teatrale - I Premi della Critica a Taranto - Teatro amatoriale - <i>a cura di Anna Ceravolo</i>	120
in copertina	Senza titolo, acrilico di Ferenc Pintér, 1998. <i>Hystrio ha il piacere di inaugurare con questo numero una speciale collaborazione con Ferenc Pintér, illustratore di origine ungherese noto al pubblico per le sue copertine mondadoriane (tra le tante: i gialli di Agatha Christie e di Simenon, gli Oscar saggi, le Biografie Mondadori).</i>	

Punti vendita di Hystrio



ANCONA

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

BARI

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

BENEVENTO

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

BOLOGNA

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

BRESCIA

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

CATANIA

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

FERRARA

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

FIRENZE

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

GENOVA

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

MESTRE

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

MILANO

Anteo Service - Via Milazzo, 9 - tel. 02/67175
Edicola - Via Filodrammatici
Feltrinelli Baires - C.so Buenos Aires, 20 - tel. 02/29531790
Feltrinelli Europa - Via Santa Tecla, 5 - tel. 02/86463120
Feltrinelli Manzoni - Via Manzoni, 12 - tel. 02/76000386
Feltrinelli Sarpi - Via P. Sarpi, 15 - tel. 02/3490241
Libreria dello Spettacolo - Via Terraggio, 11 - tel. 02/86451730
Marco Sedis - Galleria Passarella, 2 - tel. 02/76023315
Marco - Via C. Menotti, 2/a - tel. 02/76110500
Mondadori - Corsia dei Servi, 11 - tel. 02/76005832
Unicopli - Via R. Carriera, 11 - tel. 02/48952101

MODENA

Feltrinelli - Via C. Battisti 13/23 - tel. 059/218188

NAPOLI

Feltrinelli - Via San Tommaso d'Aquino, 70/76 - tel. 081/5521436

PADOVA

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

PALERMO

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

PARMA

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

PESCARA

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

PISA

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

PORDENONE

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

REGGIO EMILIA

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

ROMA

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

SALERNO

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

SARONNO

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

SIENA

Feltrinelli - Via Banchi di Sopra, 117 - tel. 0577/44009

TORINO

Libreria Comunardi - Via Bogino, 2 - tel. 011/8170036
Feltrinelli - P.zza Castello, 9 - tel. 011/541627

TRENTO

La Rivisteria - Via San Vigilio, 23 - tel. 0461/986075

TRIESTE

Indertat - Via Venezian, 7 - tel. 040/300774

VARESE

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

VERONA

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

HYSTRIO

trimestrale di teatro e spettacolo

HY

Rivista fondata da Ugo Ronfani

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

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

Consulente editoriale: Ugo Ronfani.

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

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

Direzione, redazione e pubblicità: viale Daniele Ranzoni 17, 20149 Milano, tel. 02/40073256 e 02/48700557 (anche fax). **E-mail:** hystrio@srf.it
Iscrizione al Tribunale di Milano (Ufficio Stampa), n. 106 del 23 febbraio 1990.
Pellicole: CSE S.r.l., Via Cola di Rienzo, 26, 20144 Milano.
Stampa: Arti Grafiche Milanesi S.r.l., Corso Lodi 109/1, 20139 Milano.
Distribuzione: Joo - via Filippo Angelati 35, 20143 Milano, tel. 02/8375671.
Abbonamenti: Italia L. 40.000 - Estero L. 50.000 Versamento su c/c postale n. 40692204 intestato a: Hystrio - Associazione per la diffusione della cultura teatrale, via Volturmo 44, 20124 Milano.

Un numero L.12.000, arretrati L. 24.000.

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



PRIME VOLTE

È l'ultimo numero del nostro primo anno di vita. Quella nuova vita iniziata tumultuosamente nel gennaio scorso dopo la cessazione del rapporto con l'editore Ricordi. È stato faticoso ed entusiasmante, anche perché, oltre a "metterci in proprio", abbiamo voluto cambiare la veste grafica della rivista e dare un nuovo taglio ai contenuti. La nostra "incoscienza" è stata premiata: *Hystrio* continua a piacere e ad essere un punto di riferimento importante per chi si occupa o si interessa di teatro, forse più di prima. La nostra gratitudine va a chi ci ha incoraggiato e sostenuto in questa nuova avventura: amici, collaboratori e lettori. Abbiamo deciso di festeggiare l'anno appena trascorso e quelli che verranno con un numero particolarmente ricco di idee e di informazioni, che ha il suo punto di forza nel dossier *'68 e dintorni*, un ulteriore tassello di quel percorso nella memoria che ha caratterizzato fin dall'inizio il nostro nuovo corso. E con una novità, che si presenterà due volte all'anno: delle schede informative su spettacoli del passato e del presente, da staccare e conservare. Se *Hystrio* ha superato con successo il suo primo giro di lune, c'è chi si accinge proprio ora ad affrontare tante "prime volte" tutte insieme. Per il Piccolo Teatro di Milano è la prima vera stagione nella nuova sede, la prima volta senza il suo regista fondatore, Giorgio Strehler, la prima volta dei nuovi direttori Luca Ronconi e Sergio Escobar. Ci auguriamo che questa seconda fase di vita dello Stabile milanese sia altrettanto feconda della prima e che faccia dimenticare in fretta questi ultimi anni di polemiche e di paralisi progettuale. Buon lavoro a tutti. **Hy**

la stagione

stagione '98-'99



SU I SIPARI!

Si rialza il sipario sui palcoscenici d'Italia. Tra produzioni degli scorsi anni e novità si prospetta una stagione come al solito intensa e ricchissima. Una selezione diventa d'obbligo. Senza penalizzare alcun genere, dal teatro d'attore ai testi classici, dalle ospitalità straniere ai gruppi emergenti, *Hystrio* ha voluto segnalare quegli spettacoli che tra "prime" (e qui si tratta di un atto di fiducia) e riprese consentono di comporre un'offerta teatrale di valore e completa sebbene non esauriente

Shakespeare e Pirandello restano protagonisti imbattuti dei cartelloni nostrani. Per *Amleto* doppio debutto di due Stabili: Kim Rossi Stuart dopo le recenti interpretazioni cinematografiche torna al teatro guidato da Antonio Calenda nella versione dello Stabile del Friuli Venezia Giulia, mentre gli interpreti della produzione del Teatro Bellini di Napoli sono Sandra Milo e Tato Russo anche regista. Ma anche i nuovi gruppi - seppure filtrino attraverso codici che dell'opera originale non lasciano che bagliori - non resistono al Bardo. E della *Tempesta* ecco ben due rivisitazioni di Teatrino Clandestino e Libera Mente. Ancora da Shakespeare le originali elaborazioni di Leo de Berardinis, *Lear Opera*, e dei giovani di Atir, *Romeo e Giulietta* e la ripresa di *Enrico IV* con Glauco Mauri e la regia di Scaparro che mette in scena per la nuova stagione *Il gabbiano* di Cechov, interpreti Corrado Pani e Valeria Moriconi. Due prime anche per Pirandello firmate da due registi direttori di Stabili: *Questa sera si recita a soggetto*, regia di Luca Ronconi con Massimo Popolizio e Galatea Ranzi, una coproduzione Teatro di Roma, Expo 98 Lisbona, Wienerfestwochen; *Non si sa come* del Teatro Stabile di Torino, Gabriele Lavia regista e interprete. Favorito anche Testori. Sandro Lombardi, rivelatosi grande interprete dell'autore lombardo, propone nuovamente *Cleopatràs*, *Edipus* e il recente *Due Lai*, mentre lo Stabile di Bolzano mette in scena con la regia di Marco Bernardi la - censu-

rata all'esordio - *L'Ariada e Coppia aperta*, quasi spalancata di Dario Fo e Franca Rame, interpreti di entrambi gli spettacoli Patrizia Milani e Carlo Simoni. Beckett: Bosetti e De Francovich si cimentano nel celeberrimo *Aspettando Godot* e doppia "prima" per *L'ultimo nastro di Krapp* grazie a due interpreti d'eccezione: Carlo Cecchi, contemporaneamente regista, e Sergio Fantoni diretto da Cristina Pezzoli, che poi si sposta sul fronte della drammaturgia italiana contemporanea mettendo in scena *L'annaspo* di Raffaele Orlando con Maddalena Crippa e Maurizio Donadoni.

Ma se una particolarità si può individuare in questa stagione è la contemporanea attenzione catalizzata da Thomas Bernhard. A parte *Il riformatore del mondo* con lo straordinario Gianrico Tedeschi già in scena da alcuni mesi, ecco le novità: *Prima della pensione*, una coproduzione Teatro Eliseo-Teatro Franco Parenti con Valeria Moriconi e Umberto Orsini; *Alla meta* del Ctb, regia di Lievi, con Franca Nuti, Della Boccardo, Graziano Piazza; *Ritter, Dene, Voss* secondo Lorenzo Loris e due produzioni del Teatro di Roma, *Semplicemente complicato* con Gigi Proietti interprete e la regia di Ronconi e *L'ignorante e il pazzo* con Massimo Popolizio. Se con la regia di Castri vengono ripresi *Orgia* di Pasolini e *La ragione degli altri* di Pirandello, con un'eccellente Annamaria Guarnieri, e in prima nazionale, al Fabbricone di Prato, va in scena *Fede speranza carità* di von Horvát, con Stefania Felicioli, Mauro Malinverno, Mario Valgoi e Alarico Salaroli; con la regia di Marco Sciaccaluga, pro-

dotti dallo Stabile di Genova, ritorna *Le false confidenze* di Marivaux e debutta *Fedra* di Racine, tra gli interpreti Mariangela Melato, Paola Mannoni, Sergio Romano. Da Nord a Sud, vediamo le novità di un altro Stabile, quello di Catania. Apre la stagione *Malavoglia* di Verga nella riduzione teatrale di Ghigo De Chiara, con Turi Ferro nel ruolo di padron 'Ntoni, poi anche protagonista del pirandelliano *Pensaci Giacomino*. Tra le riprese invece si segnalano *Morte di un commesso viaggiatore* con Orsini e la Lazzarini, *Tartufo o l'impostore*, Molière recitato dalla formidabile coppia Luca De Filippo-Toni Bertorelli, *Caterina di Heilbronn* di Kleist, Lievi regista, in palcoscenico la giovane rivelazione Daria Lippi, Tommaso Ragno e Gianfranco Varetto, coprodotto dal Ctb e da Emilia Romagna Teatro, che presenta anche *Commedia delle parole* di Schnitzler, regia curata da Carpentieri in scena con Barbara Valmorin. *Nella solitudine dei campi di cotone*, Koltès tradotto da Ferdinando Bruni, è la proposta della Famiglia delle Ortiche, Cherif alla regia, Ennio Fantastichini e Paolo Graziosi in scena. Attesa per Natale in casa *Cupello*: è la prima volta che questo testo di Eduardo viene rappresentato dopo la scomparsa del drammaturgo nel '77; al confronto Carlo Giuffrè, non nuovo al teatro dell'autore napoletano. Altri ritorni: *I burocrati* di Ambroggi, che l'inossidabile Calindri aveva interpretato nel '63 e che ora riprende in occasione dei suoi splendidi novant'anni; e tre note attrici, Lauletta Masiero,

Isa Barizza, Ariella Reggio, per un classico ormai della letteratura del Novecento, *Sorelle Materassi*, di Palazzeschi, adattato per la scena da Storelli e diretto da Patrick Rossi Gastaldi.

Sul fronte del "genio e sregolatezza (apparente)" non si possono perdere la ricomparsa, dal baule magico di Carmelo Bene, di *Pinocchio ovvero Lo spettacolo della provvidenza*, Colodi nella rilettura dell'artista affiancato in scena da Sonia Bergamasco, e la travolgente verva di Paolo Poli questa volta al servizio (o viceversa?) di *Caterina dei Medici*, da Dumas, mentre Paolo Rossi, dopo aver perso l'occasione di provarsi nell'*Arlecchino* streghieriano, porta in scena *Arlequin* da canovacci della Commedia dell'Arte rielaborati da Dario Fo, attenzione alla colonna musicale di Vinicio Capossela. Che non è l'unico a comporre per il teatro: le musiche di Alice oltre lo specchio, con la Pozzi e la regia di Gallione sono, infatti, di Ivano Fossati. Riletture in corso: di Barberio Corsetti è l'adattamento da *Il processo* di Kafka per ora andato in scena nell'ambito del Festival sul Novecento di Palermo, Alfonso Santagata con *Ubu 'u pazz* e Ravenna Teatro con *I polacchi* partono dall'*Ubu re* di Jarry per arrivare alla conclusione che gli Ubu sono tra noi. I torinesi Marcido Marcidorjs si misurano con una personale - com'è nel loro stile - rivisitazione del *Prometeo incatenato* di Eschilo dal titolo *Una canzone d'amore*. Marco Paolini mentre sta rodando in Veneto *L'orto* di Meneghelli, è pronto per la ripresa del suo *Bestiario* veneto. Nella stagione che inizia, molte proposte teatrali arrivano da personaggi noti del grande schermo. *Una pura formalità*, il film con Depardieu e Polanski, presentato a Cannes nel '94, va in scena allo Stabile di Torino, Tomatore regista della pellicola e della versione teatrale. *Il vizietto*, la pièce teatrale di Poiret prestata con successo al cinema, è tornata alla sua destinazione originaria. La "strana coppia" è formata per le scene da Johnny Dorelli e Paolo Villaggio guidati da Patroni Griffi. E dopo gli spettacoli degli esordi



In apertura, la locandina de *I Polacchi* del Teatro delle Albe; in questa pag., in alto, da sin., Dalia Micheleviciute (Olga) e Aldona Bendoriute (Masha) nelle *Tre sorelle* di Cecov, con la regia di Nekrosius (1996); in basso, una scena di *Così fan tutte*.



e una notorietà costruita grazie alle interpretazioni cinematografiche, Silvio Orlando torna a calcare le tavole del palcoscenico. Con Enzo Cannavale e Marina Confalone è in *Don Rafele o' trombone - Cupido scherza e spazza*, due atti unici di Peppino De Filippo di cui è anche regista. Posata la macchina da presa, Michele Placido è a dirigere *Un'aria di famiglia* di Agnès Jaoui e Jean-Pierre Bacri con Alessandro Haber, Paola Bessegato, Rocco Papaleo, produzione Nuova Scena-Arena del Sole. Teatro e musica: binomio ancora da esplorare pienamente. Ma è indubbio che la ripresa di *Così fan tutte*, l'ultimo spettacolo di Strehler, e di *Don Giovanni* con la regia di Peter Brook in esclusiva al Nuovo Piccolo di Milano, contribuiranno ad avvicinare Mozart e l'opera lirica al grande pubblico. Per gli amanti del musical la Compagnia della Rancia è in tournée con *Sette spose per sette fratelli*, in cui si potranno ammirare Tosca e Raffaele Paganini, regista Saverio Marconi. Stesso regista e compagnia per *Le notti di Cabiria* di Federico Fellini, con Chiara Noschese, Gennaro Cannavacciuolo, Fabio Ferrari. Infine *La gatta Cenerentola*, favola in musica di Roberto De Simone, che, sebbene con un cast diverso da quello storico, resta un evento. Da una panoramica sull'offerta straniera in Italia stringiamo l'obiettivo solo su alcuni titoli: Stéphane Braunschweig dirige la compagnia del Piccolo Teatro di Milano ne *Il mercante di Venezia*; la ripresa di *Tre sorelle*, premio Ubu nel '96, con la regia del lituano Eimuntas Nekrosius, e l'Odin Teatret in una nuova produzione, *Mythos*, drammaturgia e regia di Eugenio Barba. Super sintesi delle proposte drammaturgiche italiane contemporanee. Due nomi soltanto: Marco Baliani autore di *Corpo di Stato*, *Il delitto Moro* e Ruggiero Cappuccino che con *Il sorriso di San Giovanni* si è aggiudicato il Premio Candoni 1997. Infine tra i gruppi emergenti segnaliamo *Ponti in core* di Fanny e Alexander e Rosso Tiziano con *Majorana* e *Gli apprendisti stregoni* e, naturalmente, per chi geograficamente se lo può permettere, la terza edizione di Teatri 90 che a Milano mette in rassegna l'ultima generazione dei teatranti. ■

Teatro di Roma
Expo '98 - Lisbona, Wiener Festwochen

**QUESTA SERA
SI RECITA A SOGGETTO**

di Luigi Pirandello
regia di Luca Ronconi
scene di Marco Capuana
costumi di Vera Marzot
luci di Sergio Rossi
con Paola Bacci, Riccardo Bini,
Giovanni Crippa, Vittorio Franceschi,
Manuela Mandracchia,
Massimo Popolizio, Galatea Ranzi
e con Gaia Aprea, Alberto Caramel,
Francesco Colella, Paola D'Arienzo,
Davide Dall'Osso, Elisabetta Femiaio,
Moira Grassi, Gianluca Guidotti,
Alessandro Lombardo, Laura Mazzi,
Stefano Pesce, Sergio Raimondi, Enrica
Sangiovanni, Silvia Soncini, Valentino
Villa

TEATRO ARGENTINA
7 dicembre 1998 / 27 gennaio 1999

Compagnia delle Indie Occidentali -
Taormina Arte

LA PELLE

di Curzio Malaparte
drammaturgia e regia di Armando Pugliese
scene di Bruno Garofalo
costumi di Silvia Polidori,
musiche di Antonio Sinagra,
movimenti coreografici di Gil Coulet
con Pino Alfano, Monica Assante di
Tatisso, Mario Aterrano, Umberto
Bellissimo, Ciro Capano, Carla Cassola,
Franco Castiglia, Franco Cecere, Italo
Celoro, Fortunato Carlino, Walter Del
Gaiso, Alberto De Rosa, Peppe De
Rosa, Lalla Esposito, Lello Giulivo,
Ernesto Lama, Peppe Mastrocinque,
Peppe Miale, Vincenzo Merolla,
Antonio Milo, Anna Moriello, Lello
Radice, Antonino Raffone, Luca
Saccoia, Daniele Somma

TEATRO ARGENTINA
2 - 24 febbraio 1999

Piccolo Teatro di Milano / Teatro d'Europa

LA GRANDE MAGIA

di Eduardo De Filippo
regia di Giorgio Strehler
ripresa da Carlo Battistoni
scene di Ezio Frigerio
costumi di Luisa Spinatelli
musiche di Fiorenzo Carpi
con Eleonora Brigliadori, Renato De
Carmine, Giancarlo Dettori, Rosalina Neri

TEATRO ARGENTINA
27 febbraio - 21 marzo

Teatro di Roma

ALCESTI DI SAMUELE

di Alberto Savinio
regia di Luca Ronconi
con Riccardo Bini, Pierluigi Cicchetti,
Giovanni Crippa, Paola D'Arienzo,
Massimo De Francovich, Massimo De
Rossi, Gianluca Guidotti, Laura Mazzi,
Ilaria Occhini, Corrado Pani,
Sergio Raimondi, Galatea Ranzi

TEATRO ARGENTINA
7 - 30 aprile 1999

Teatro di Roma - Trettedicentratre

**SEMPLICEMENTE
COMPLICATO**

di Thomas Bernhard
regia di Luca Ronconi
con Gigi Proietti

TEATRO ARGENTINA
maggio 1999

La Famiglia delle Ortiche

**NELLA SOLITUDINE
DEI CAMPI DI COTONE**

di Bernard-Marie Koltès
regia di Cherif
traduzione di Ferdinando Bruni
scena di Arnaldo Pomodoro
costumi di Romeo Gigli
musiche di Giorgio Gaslini
con Ennio Fantastichini, Emilio Bonucci

TEATRO DELL'ANGELO
24 novembre - 6 dicembre 1998

Teatro di Roma

**DEMOCRAZIA
(LIA E RACHELE)**

di Andrea Balzola
con Marisa Fabbri

TEATRO DELL'ANGELO
gennaio 1999

Teatro di Roma

**RICORDI
DAL SOTTOSUOLO**

di Fedor M. Dostoevskij
traduzione di Tommaso Landolfi
con Massimo De Rossi

TEATRO DELL'ANGELO
febbraio 1999

Teatro di Roma

**L'IGNORANTE
E IL FOLLE**

di Thomas Bernhard
con Massimo Popolizio

TEATRO DELL'ANGELO
aprile 1999

Teatro di Roma

TIESTE

di Lucio Anneo Seneca
rielaborazione e regia di Ruggero Cappuccio
scene e costumi di Carlo Poggioli,
musiche composte e dirette da Paolo
Vivaldi

luci di Stefano Martino,
immagini diaproiettate di Livia Cannella
con Massimo De Francovich, Giovanni
Crippa e con Nadia Baldi, Anna Contieri,
Giovanni Carta, Ciro Damiano, Claudio
Di Palma, Francesca Fava, Andrea Felici,
Paola Greco, Gea Martire, Roberto
Nobile, Annamaria Senatore

TEATRO DELL'ANGELO
maggio 1999

Teatro di Roma - Teatro Stabile
dell'Umbria

**MEMORIE
DI UNA CAMERIERA**

di Dacia Maraini, da «Le journal d'une
femme de chambre» di Octave Mirbeau
a cura di Luca Ronconi
scene di Marco Capuana, costumi di
Gabriele Mayer,
maschere di Salvatore Placenti
luci di Sergio Rossi
con Annamaria Guarnieri, Giulia De
Berardinis, Anna Gualdo, Ciro Masella,
Michele Nani, Franca Penone,
Francesco Rossetti, Francesco Rossini,
Anna Stante

TEATRO VALLE
(in collaborazione con E.T.I.)
16-28 febbraio 1999



Nostra Signora S.r.l.

**PINOCCHIO
ovvero
LO SPETTACOLO
DELLA PROVVIDENZA**

riduzione e adattamento
da Colloidi di Carmelo Bene
musiche di scena di Gaetano Gianni
Luporini
impianto scenico e maschere di Tiziano
Fario
costumi di Luisa Viglietti
con Carmelo Bene, Sonia Bergamasco

TEATRO DELL'ANGELO
12/20 novembre 1998

Compagnia Teatrale
di Giorgio Barberio Corsetti

IL PROCESSO

da Franz Kafka
testo e regia
di Giorgio Barberio Corsetti
musiche dal vivo di Daniel Bacalov

EX MATTATOIO
12-31 ottobre 1998

Stagione
98/99

UNIONE TEATRI EUROPA

Informazioni
e vendita:

Botteghino
Teatro Argentina
ore 10/14 15/19
Tel. 6880.4601/2

Ufficio
Abbonamenti
Tel. 687.54.45

Infoline:
tel.8446.2624

Internet:
www.teatro.roma.it



Intervista a Marco Bernardi

Due GRANDI Lombardi sulla scena di BOLZANO

di Massimo Bertoldi



Gli spettacoli prodotti dal Teatro Stabile di Bolzano per la stagione 1998-99 verificano la coesistenza del comico e del tragico nella drammaturgia italiana del Novecento, definendo un percorso di analisi della storia del nostro paese in relazione a tre momenti significativi della sua evoluzione socio-culturale: gli anni 1943-45, il quinquennio 1957-62 e i primi anni Ottanta. La scelta dei testi non è casuale. Domina il repertorio lombardo, rappresentato da due tra i suoi esponenti più prestigiosi: la coppia Franca Rame-Dario Fo con *Coppia aperta, quasi spalancata* e Giovanni Testori con *L'Arialda*. A questi si affiancheranno *Lager* (di Andrea Felis, regia di Luigi Ottoni), sulla storia del campo di concentramento di Bolzano, dove, tra il '43 e il '45, passarono più di 10.000 persone destinate ai campi di sterminio, e la seconda parte di *Di commedia in commedia* (drammaturgia di Massimo Bertoldi, regia di Luigi Ottoni), viaggio nel teatro comico italiano da Goldoni a Scarpetta. Chiediamo a Marco Bernardi, regista dei primi due spettacoli e direttore artistico dello Stabile, di illustrare i motivi che stanno alla base di questo nuovo capitolo tematico, anche in rapporto alla politica culturale che è chiamato a svolgere lo Stabile bolzanino.

HYSTRIO - Come si inquadrano *Coppia aperta, quasi spalancata* di Dario Fo e Franca Rame e *L'Arialda* di Testori in questa lettura critica degli avvenimenti italiani dal dopoguerra ad oggi?

BERNARDI - I testi in questione sono emblematici. Scritti da due lombardi, quasi coetanei, moralisti, dotati di autonoma formazione culturale, condividono una profonda analisi della realtà, pur approdando ad esiti opposti, l'uno di tipo socio-politico l'altro mistico e sentimentale. Entrambi sono spietati e crudeli, perciò oggetto di contrapposizioni ideologiche: la Destra contesta Fo per il suo marxismo, la Sinistra guarda con diffidenza Testori per il suo cristianesimo. Così *Coppia aperta*,

Coppia aperta, quasi spalancata di Dario Fo e Franca Rame e *L'Arialda* di Giovanni Testori saranno le produzioni più importanti del cartellone dello Stabile trentino - L'Italia dal dopoguerra a oggi nell'analisi spietata di due autori emblematici della nostra drammaturgia contemporanea

la commedia del vincitore del Premio Nobel più rappresentata nel mondo, in Italia è pressoché sconosciuta; *L'Arialda* è stata messa in scena solo due volte dal '59 ad oggi. È clamoroso e sconcertante che questa autocensura, viziata da preconcetti, da parte del teatro italiano abbia rimosso i due lombardi escludendoli dai repertori. Probabilmente perché i testi sono scomodi, demistificano le certezze, scavano nel profondo. Di fatto sono tra le pièces migliori della drammaturgia italiana ed è ora che si superi il tabù ideologico, che ci si sdebiti verso Fo e Testori riconoscendoli

"classici contemporanei".

H. - Quali sono le caratteristiche, le potenzialità del linguaggio comico della commedia di Fo?

B. - La commedia ha una struttura semplice. Il continuo passaggio dal monologo al dialogo attraverso l'uso del *flashback*, da parte della donna che racconta la sua vita, si svolge in perfetto equilibrio drammaturgico. Mi ricorda *Provaci ancora Sam* di Woody Allen. *Coppia aperta* è di una felicità comica strepitosa. Protagonista è una coppia pseudoprogressista dei famigerati anni Ottanta, che Fo analizza e critica in modo sarcastico e grottesco, colpendo il mondo maschile sul tema del tradimento. Un Feydeau nostro contemporaneo. È dal 1987 che pensavo a questo testo. Doveva inaugurare la sala piccola del nuovo teatro di Bolzano, poi l'assegnazione del Premio Nobel ha accelerato i tempi del mio progetto per farne un omaggio a Fo.

H. - Il testo, concepito e scritto per le caratteristiche espressive della coppia Dario Fo-Franca Rame, ora viene affrontato da Patrizia Milani e Carlo Simoni. Come vivono gli attori e il regista questa sorta di passaggio di consegne?

B. - Con grande entusiasmo, consapevoli di interpretare un capolavoro di un grande autore di teatro, paragonabile ad Allen, Brecht, a Simon

In apertura, un'elaborazione grafica del volto di Patrizia Milani.

con il quale Fo condivide la struttura testuale e la funzione del comico chiamato a mettere in ridicolo i valori della nostra società. Approfondendo *Coppia aperta* ci siamo resi conto che, solo in Italia, la bravura artistica e la fama (anche politica) degli attori Rame-Fo hanno sovrastato la qualità dei loro testi, oscurando agli occhi meno attenti la grandezza della drammaturgia. Per lo Stabile di Bolzano si tratta di una sfida affascinante.

H. - Quali sono le caratteristiche drammaturgiche e tematiche de *L'Arialda*?

B. - Anche *L'Arialda* è un capolavoro. È uno dei pochi esperimenti di rifondazione del tragico tentati dal teatro italiano degli anni Cinquanta e Sessanta. L'epopea degli umili di ispirazione manzoniana viene contestualizzata da Testori in una cruda periferia milanese, negli anni del boom economico e della grande trasformazione socioeconomica del paese, in un clima poetico che ricorda Pasolini e Fassbinder. *L'Arialda* potrebbe essere anche la versione italiana di *Un tram che si chiama desiderio*. Con il testo di Testori ho avuto un primo "corpo a corpo" dieci anni fa. Fu un impatto misto di shock ed entusiasmo. Poi, attraverso l'esperienza di *Medea*, calandomi in quegli inferi e quegli abissi, ho potuto capire e riprendere il mio rapporto con *L'Arialda*.

H. - Il debutto de *L'Arialda* del 1960 fu sconvolgente. Lo spettacolo fu subito censurato per «la turpitudine e la trivialità dei fatti considerati», e ritenuto «grandemente offensivo del sentimento comune del pudore». Ciò comportò lo scioglimento della compagnia Morelli-Stoppa, la

denuncia per oscenità di Testori e Visconti, e una levata di scudi degli intellettuali contro l'istituto arcaico della censura. Oggi, come reagirà lo spettatore?

B. - Rispetto ad allora, oggi è cambiato tutto: la percezione, il senso del pudore. Comunque lo spettatore sarà molto colpito dall'autenticità dei sentimenti, mostruosi, bestiali, eppure purissimi, dal senso di morte. *L'Arialda* è un grande melodramma che si interroga sulla possibilità dell'amore.

H. - Testori diceva «Il teatro oggi vive di tutte le cose di cui non dovrebbe vivere: di regia, di scenografia e di una certa attorialità che si fonda su tutto tranne che sull'unica cosa che dovrebbe fondare l'arte dell'attore, e cioè la parola». In che misura si concilia questa frase con la sua idea di teatro?

B. - Mi trovo perfettamente d'accordo; la definizione rispecchia il mio percorso creativo, che è tutto basato sulla parola. Nel ventre del teatro, manifesto della poetica teatrale di Testori, è un testo cui faccio ancora oggi riferimento.

H. - Il linguaggio di Testori è sperimentale. Ne *L'Arialda*, "tragedia plebea", il drammaturgo procede ad una sorta di italianizzazione del dialetto milanese. Come si inquadra questa purezza della parola nella drammaturgia dello spettacolo?

B. - L'attenzione alla struttura linguistica è fortissima, in quanto la lingua di Testori, come quella di Fo, è molto caratterizzata, fisica. Non a caso la protagonista de *L'Arialda* è un'attrice lombarda, Patrizia Milani. ■

La coreografia italiana danza sul lago di Garda

Ultimo nato, ultimo della grande fioritura della nostra penisola, Gardadanza, già dalla prima edizione, si è distinto per una vera specificità e un progetto ambizioso e nuovo. Ne abbiamo parlato con Gigi Cristoforetti, di Gardadanza, neodirettore artistico.

CRISTOFORETTI - Credo che oggi sia necessario pensare ad un festival in termini completamente diversi dal passato. Se l'obiettivo è difendere una programmazione di qualità, allora è possibile farlo soltanto raccomandandola al territorio, e non creando una vetrina per l'esterno.

HYSTRIO - Territorio, in che senso?

C. - Con territorio intendo i luoghi fisici: che vanno cercati e reinventati. E infatti Gardadanza ha portato spettacoli su una zattera galleggiante e in un parco naturale, al Vittoriale di D'Annunzio, nei castelli e nelle piazze, con l'obiettivo di creare intorno agli avvenimenti un'aura particolare e il fascino di una serata insolita.

H. - Come ad esempio è avvenuto a Desenzano con *Squares di Charles Crè-Ange* e al Vittoriale con *l'Après midi d'un faune rivisitato con sensibilità nuova* da Yvette Boznik?

C. - Esatto. In secondo luogo però vanno creati i legami tra la programmazione e i pubblici potenziali, soprattutto quelli giovanili. Proprio per questo abbiamo attivato laboratori e diffuso materiali realizzati solo per le scuole. Queste sono le condizioni per rischiare una proposta fuori dagli schemi, rinunciando alla solita manciata di star diffuse dalle agenzie.

H. - E le scelte artistiche?

C. - Il progetto è nato per perseguire alcuni semplici obiettivi. Il primo è quello di avviare una riflessione sul lavoro dei coreografi italiani, assai poco presenti nelle programmazioni estive a causa dei bilanci risicati. Abbiamo tentato di dare un senso diverso al Progetto danza italiano, offrendo una vera residenza ad una compagnia, quella di Michele Abbondanza e Antonella Bertoni, chiamati a fare uno spettacolo di strada, uno per ragazzi e un laboratorio. Inoltre è stato presentato il miglior spettacolo (*Trilogia del presente/Oresteia* di Virgilio Sieni) scelto dai giurati di un nuovo premio indetto da Gardadanza insieme a RomaEuropa e alla rivista *Danza & Danza*. Ci siamo anche permessi il lusso di una programmazione internazionale raffinata e spettacolare con compagnie note come quella di Mathilde Monnier, ed altre quasi sconosciute. Davvero una scommessa in un bacino come quello del Garda, privo di tradizioni, che si è però rivelata vincente, anche dal punto di vista del pubblico.

H. - La Monnier, ma non solo. Come mai è stata così folta la presenza francese?

C. - In effetti la coreografia transalpina ha avuto uno spazio privilegiato. Non significa che tutti gli spettacoli migliori siano francesi, ma trovo interessante la ricchezza di un panorama che riesce ad esprimere la molteplicità dei linguaggi di danza contemporanea. A Gardadanza, siamo passati dal rigore stilistico di Crè-Ange alle fascinazioni sensuali della Berbessou, dall'originale ricerca della Monnier alla forza espressiva di un figlio della danza di strada come Bendongué. Domenico Rigotti

uno sguardo d'insieme

TEATRO e PIAZZA si riscoprono fratelli



di Claudio Meldolesi

S' intrecciarono negli eventi del '68 varie e, a volte, contrastanti ragioni, ch  attraverso diversi intendimenti si era giunti al suo sentire e fare: di continente in continente, e, all'interno della misura continentale, di nazione in nazione, e, all'interno della misura nazionale, di citt  in citt , e all'interno della misura cittadina, di facolt  in facolt  come di fabbrica in fabbrica. Ci  appare intimamente marcante allo sguardo lontano di chi oggi torna a parlarne perch , in termini di societ  politica, al suo interno convivevano in tutto il mondo non nuove posizioni ideologiche, e fisse, l'operaista, la maoista, la trotskista, l'istituzionale - c'erano pure dei militanti del Pci, del Psi e di organismi cattolici - a parte poche altre, come la situazioneista. C'erano i luddisti, persino, insieme alle pi  forti voci degli oppressi di sempre, come quelle dei neri del Nord America; ma anche da noi l'appartenenza meridionale gioc , pur con modalit  variabili, un ruolo sostanziale. D'altro canto, il fatto che all'interno dei movimenti si rovesciassero i normali rapporti sociali, e che si rovesciassero diversamente di luogo in luogo, cre  insospettite possibilit  di coesistenza, essendo comune e nuovo il desiderio di arrestare le pratiche politiche di distruzione, ovunque, in natura quanto nelle coscienze dei suoi soggetti sociali: letali per i diritti degli operai come per la soggettivit  degli studenti, per la sopravvivenza del Sud del mondo come per la dignit  del lavoro diffuso. Non a caso, in quell'effervescenza giunse a manifestarsi il femminismo del nostro tempo, come vennero snidate periferiche ingiustizie sociali prima inosservate. Dal punto di vista del teatro vi si manifestavano, dunque, varie concentrazioni di conflitti, i cori assembleari e pi  o meno degni primattori dalle diverse motivazioni, mentre il Movimento dei collettivi istituiva e dava sviluppo alla vicenda, rispetto alla quale antagonisti visibili erano, di volta in volta, direttori di fabbrica e caporeparti, professori e assistenti, amministratori pubblici e giornalisti conservatori, costretti a seguire gli eventi, e, naturalmente, i poliziotti, fra cui dei commissari proverbiali - personaggi tutti, se aggressivi, insieme a fantocci di Johnson e di uomini di governo, quali maschere da commedia antiumana; mentre alle fabbriche, alle universit  e alle scuole occupate si contrponevano, come luoghi deputati opposti della scena, l'ambasciata o il consolato degli Stati Uniti e i vari palazzi del potere nazionale.

Ma devo poi confessare che sortii solo un gran disagio in una commissione di Lettere all'Universit  di Roma, mio ambiente allora, questo approccio comparativo, articolato con metodo sociologico-drammaturgico. Era il 1969 e pensavo al Convegno di Ivrea del Nuovo Teatro di due anni prima, a Brecht e a ci  che si sapeva di Goffman, eppure i compagni reagirono con indifferenza o con fastidio, e non senza ragione - come capii dopo - perch  quella non era un'analisi del teatro del '68, bens  delle sue condizioni da far fiorire. Bellocchio stesso, militante anche lui con Lou Castel, quando prov  a fissare in un film breve la "natura" del '68 fin  per dare troppo spazio alla condizione anzich  all'utopia, che poteva rigenerarla nella sua forma, e realizz  solo un bel documentario. Perch  dall'utopia o dal preconciso soltanto il '68 poteva essere raccontato in divenire, sotto il suo colore. Altri artisti, pi  o meno in visita, non capivano, da Maselli allo

stesso Moravia, mentre Schifano, evidentemente pi  toccato, si fece prendere dal senso di libert  che le giornate di occupazione trasmettevano, insieme a non sempre riuscite fantasie al potere: felici sempre, perch  collettive, mimando le quali, perch , nelle sedi occupate pi  spie poterono agire e con le quali durarono poco la mensa popolare che avevamo aperto e i viaggi in treno con gli edili. Da li si vedeva oltre, comunque, e il fenomeno fece s  che gli artisti visivi in tutta Italia fossero pi  partecipi dei narratori, per la maggiore immediatezza delle loro invenzioni, insieme ai poeti - c'erano Fortini e Roversi e tanti altri fra i rivoltosi; poi divennero gli uomini di scena i pi , quando capirono di dover trasporre, sull'esempio degli Uccelli, la logica dell'assemblea-spettacolo, e delle altre corrispondenze da cui siamo partiti: che di per s  inducevano al populismo o a un troppo soggettivo teatro agit-prop. Gi  dal '69 vennero cos  memorabili superamenti, essenziali non solo per il teatro di allora, come *Mistero Buffo* di Fo e *Orlando Furioso* di Sanguineti e Ronconi, nonch  le aperture di cui Scabia sta per parlarci da protagonista, per non dire delle creazioni prossime al fermento italiano di Beck e Barba; mentre insieme a questi, l'istanza della "ricerca" cominciava a creare le condizioni della seconda identit  collettiva, unica in Europa, che il nostro teatro nazionale avrebbe conosciuto lungo gli anni Settanta e Ottanta.

Esperienze di segno ora pi  popolare, ora pi  d'avanguardia crearono questo "dopo" dei gruppi contestualizzati, destinato a decentrare la creativit  scenica italiana come nessun riformatore avrebbe potuto. Una vera rigenerazione oper  il nostro Nuovo Teatro, in sintonia con impulsi utopici del '68 che solo la scena poteva rivelare "concreti", per dirla con Bloch: l'antiautoritarismo e la beffa alta, l'internazionalizzazione alternativa e le procedure solidali. E senza assottigliamento, per cui la sua politica incontr  l'arte di Carmelo Bene stesso, che da attore maledetto agiva allora. Popolare e d'avanguardia, comunque, riferiti a Petrolini e a Brecht, a Eduardo e a Foreman o, come sintesi, alla Duse, a Grotowski e a Beck-Malina, istigarono un nuovo politeismo, poi riferito a Barba e Bene, a De Bernardinis e Wilson. E ancora motiva la ricerca di gruppo il fermento alternativo, mentale e sociale del '68, della sua politica a portata di mano, valorizzata oltre i libri, come l'arte a teatro.   prerogativa di questa arte il faccia a faccia collettivo per spiazzare con giochi del sentire le reticenze della vista comune; ed era perch  come predestinato il suo incontro elettivo con il '68, quale ultimo tentativo di richiamare in vita l'umanesimo classista dell'Otto Novecento mortificato dal socialismo reale. D'altro canto, piazza e teatro sono nell'intimo luoghi antropologicamente affini, e tornarono in sintonia evidente aprendosi insieme al possibile, allora. Il '68 era pure un classico *theatrum*, prima che le Brigate Rosse ne compromettessero l'immagine pubblica, bench  avessero trovato solo in sue frange un certo consenso: la sua realizzazione pi  somigliante, infatti, sarebbe stata la "rivoluzione dei poeti" in Nicaragua, finita, certo, ma non per sempre, non avendo lasciato un vissuto di sangue per la prima volta nella storia delle rivoluzioni. E di quest'anima del '68 il teatro si   nutrito. Non   stato abbastanza sottolineato nei ricordi di Strehler il suo abbandono temporaneo del Piccolo Teatro nel vivo della battaglia antiautoritaria del '68. Come non si ricorda che nel dopoguerra Visconti aveva promosso teatri di base a Roma. Abbiamo parlato di una rottura culturale aperta, di cui la politica, purtroppo, ha saputo nutrirsi meno del teatro, in genere. ■

In apertura, un disegno di Zannino tratto da "Il Ponte", Rivista mensile di politica e letteratura fondata da Piero Calamandrei, giugno-luglio 1969.

un inizio anticipato

In nuovo teatro scena a Ivrea

di Ettore Capriolo

Nel piccolo microcosmo del teatro italiano il Sessantotto comincia un po' prima. Due le date di nascita riconosciute: novembre 1966 con la pubblicazione su *Sipario* di un manifesto per un convegno sul nuovo teatro e giugno 1967 con le sedute del convegno stesso a Ivrea (ospite del Centro Studi della Olivetti e del suo direttore Ludovico Zorzi, noto, si spera, come studioso della scena rinascimentale in genere e del Ruzante in particolare).

La parola chiave, così tranquilla, così garbata rispetto a quelle che correranno per le strade negli anni successivi, è "nuovo", ma nuovo rispetto a che cosa? Nel ventennio precedente la nostra scena era stata trascinata, scalcianti e recalcitrante, nel Ventesimo Secolo. Si accettava ormai pacificamente la figura del regista, oggetto ancora nell'immediato dopoguerra di accese contestazioni; si dedicavano alla preparazione degli spettacoli di maggior prestigio tempi che oggi potrebbero apparire risibili ma che costituivano un netto progresso rispetto ai tanti frettolosi allestimenti del periodo precedente, tenuti assieme dall'estro o dalla professionalità degli ultimi eredi della tradizione del grande attore e dalle meritorie fatiche del suggeritore; si presentavano repertori che, accanto alle ultime novità importate dall'estero, includevano ogni tanto

Il manifesto per un convegno sul nuovo teatro del novembre '66 e il convegno stesso svoltosi al Centro Studi della Olivetti nel giugno '67 sono le due date di nascita del '68 italiano - La situazione della nostra scena nel ventennio precedente - I cambiamenti degli anni Sessanta: Trionfo, Bene, Quartucci, de Bernardinis, Scabia, Ronconi - Arrivano il Living Theatre, Grotowski e Barba - L'utopia di un coordinamento comune e i problemi di sopravvivenza

(specie nei teatri stabili) capolavori dei massimi autori del passato più o meno remoto. Alcuni registi, principalmente Strehler e Visconti, si facevano apprezzare perfino a Parigi. Gli anni d'oro dell'Accademia d'Arte drammatica sfornavano interpreti tecnicamente e culturalmente più preparati dei loro maggiori e relativamente alieni dal considerare il binomio genio e sregolatezza un modello, certo irraggiungibile, verso il quale tendere i propri sforzi, adeguandolo ovviamente ai tempi. Capitavano insomma, con una certa frequenza (anche



sette o otto volte all'anno), spettacoli ben inscenati, ben recitati, professionalmente ineccepibili. Il teatro come prodotto culturalmente dignitoso celebrava

insomma i suoi fasti (ma forse le proposte più stimolanti venivano da personalità come Eduardo, o Totò prima che si dedicasse al cinema a tempo pieno, considerati peraltro un po' a sé).

Il rischio incombente, non sempre evitato, era quello di un elegante accademismo. La lontananza dalle sperimentazioni in corso in

ogni altra arte era quasi siderale. Gli applausi del pubblico erano generalmente unanimi, nessuno o quasi sentendosi talmente toccato da ciò che arrivava dal palcoscenico per reagire con qualcosa di più di un cortese e magari entusiastico consenso. L'obiettivo, esplicitamente espresso, era un teatro come luogo di grandi cerimonie laiche intorno alle quali si raccogliesse, contenta e commossa, un'intera collettività, o almeno quella sua minuscola frazione che frequentava le sale di spettacolo, per unirla, sia pure per lo spazio di una serata, e non per stimolarla a dividersi. Le eccezioni erano poche. Intanto il paese stava velocemente cambiando e il lungo dopoguerra, che sulle scene non accennava a finire, appariva sempre più lontano dalla realtà e dalla sensibilità contemporanee.

La Borsa d'Arlecchino

Con gli anni Sessanta le cose cominciarono a cambiare. Aldo Trionfo fondò a Genova La Borsa d'Arlecchino, primo teatro italiano dichiaratamente alternativo dai tempi degli Indipendenti di Bragaglia; Carmelo Bene iniziò tra sberleffi e proteste (ma ci fu anche chi, Flaiano, s'accorse subito dei suoi meriti) una straordinaria carriera di attore e regista (due termini che lo definivano solo imperfettamente) e diede il via al fenomeno, fondamentale per qualche lustro, delle cosiddette cantine romane: Carlo Quartucci, con attori come Leo de Berardinis, Rino Sudano e Claudio Remondi, mise in scena Beckett nella periferia romana e, in contesti più o meno ufficiali, autori nuovi come Giuliano Scabia (*Zip* a Venezia nel 1965, con rimostranze di tanti spettatori e stroncature di tanti critici) e Roberto Lerici (*Libere stanze*); Trionfo fu accolto da un teatro stabile, sia pure di serie B, e s'impose con un indimenticato *Piccolo Eyolf* e Ronconi pose fine a una brillante carriera d'attore giovane, mettendo in scena, con esiti memorabili, *I lunatici* di Middleton e Rowley, un testo elisabettiano mai visto prima in Italia; dagli Stati Uniti arrivò il Living Theatre, destinato a fare dell'Italia una delle tante sue seconde patrie (e curiosamente a Milano comparve per la prima volta con *The Connection* al Piccolo, il tempio più rispettabile della scena ufficiale, che, altrettanto curiosamente, aveva ospitato dieci anni prima *Aspettando Godot* con la regia di Blin); Einaudi pubblicò, a un quarto di secolo dalla prima edizione francese, *Il teatro e il suo doppio* di Artaud, e Marsilio *Alla ricerca del teatro perduto* di Barba, che diffuse le idee e i metodi di Grotowski prima che chi non era andato in pellegrinaggio a Wroclaw avesse modo di vedere un suo spettacolo (*Il principe costante* arrivò a Spoleto solo nel 1967).

Amleto a notte fonda

In calce al manifesto citato all'inizio compaiono quasi tutti questi nomi, insieme a quelli di scenografi, musicisti, critici e cineasti, unanimi, pur nelle loro diversità, nel preconizzare un teatro in netta alternativa a quello ufficiale e aperto a tutti gli esperimenti, «per insinuare dei dubbi, per rompere delle prospettive, per togliere delle maschere, per mettere in dubbio qualche pensiero». Il discor-

so era volutamente generico, quanto bastava per tenere assieme personalità e poetiche molto differenti fra loro. Si precisò a Ivrea, dove a farla da protagonisti furono gli esponenti di un teatro alternativo, identificato col fenomeno delle cantine romane: Bene e Quartucci, ma anche Mario Ricci che proponeva un teatro affidato alla forza delle immagini e alle potenzialità del gioco, e Leo de Berardinis, che a notte fonda presentò con Perla Peragallo, guadagnandosi la stima dei suoi pari, una *Faticosa messinscena di Amleto*, dopo una serata durante la quale era stato proposto un esempio di teatro politico, ingenuo e didascalico come sarebbe venuto di moda di lì a poco tempo, che suscitò tempeste, soprattutto dopo una clamorosa presa di posizione di Bene, indignato dal fatto che in un convegno sull'avanguardia si trattasse con sprezzante sufficienza Filippo Tommaso Marinetti.

Base delle discussioni sarebbe dovuto essere una sorta di articolata piattaforma programmatica (leggibile nel volume di Quadri sull'*Avanguardia teatrale in Italia*), decisamente utopistica nel 1967, anche se molte delle prospettive in essa avanzate possono apparire in qualche modo profetiche a tanti anni di distanza. In realtà se ne discusse pochissimo: il dibattito si accentrò soprattutto su problemi concreti di sopravvivenza: come fare uscire dal ghetto in cui erano rinchiusi quei gruppi che proponevano nuovi linguaggi conquistando altri spazi e ottenendo contributi da parte dello stato, allora esclusivamente riservati al teatro pubblico e alle compagnie private. Si costituì a tal fine, come possibile strumento di pressione politica, un'Associazione Nuovo Teatro, il cui sostegno economico sarebbe stato assicurato, almeno all'inizio, dalle quote dei gruppi stessi. Ma tutto questo rimase sulla carta: i gruppi, con pochissime eccezioni (la sola che mi viene in mente fu quella della Loggetta di Brescia), non versarono neppure una lira, preferendo in genere correre per conto proprio, e l'iniziativa più ambiziosa, la gestione di un piccolo teatro a Milano, si chiuse dopo pochi mesi per ragioni che andavano dai modestissimi risultati economici all'indignazione della proprietaria del teatro stesso, messa in allarme dalla questura perché in uno spettacolo veniva ampiamente citata *America* di Ginsberg.

A trent'anni di distanza, il teatro italiano, nel bene e nel male, è sicuramente cambiato. I gruppi si sono moltiplicati, la loro sopravvivenza, anche se spesso precaria, è facilitata dalle molteplici iniziative degli enti locali, gli spazi nei quali agire, teatri all'italiana o aree teatrabili, sono ben più numerosi, il discorso tecnico-formale è certamente più articolato. E si è allargato il concetto di teatro, con interventi sempre più frequenti nel sociale, dalla scuola alle carceri, dai quartieri più degradati ai centri di disintossicazione. Chi avesse trascorso questo trentennio in Patagonia o nel centro dell'Africa, non riconoscerebbe rientrando parecchie cose, a cominciare dagli elenchi delle sale in attività reperibili sui giornali delle città maggiori.

Ciò si deve ovviamente anche al Sessantotto e alle sue conseguenze, ma una parte del merito deve essere riconosciuta all'irrequietezza e al malcontento di tanti operatori teatrali che ai tempi di Ivrea cominciarono a manifestare a gran voce l'esigenza di un modo diverso d'intendere il teatro. E suscitavano fermenti, stimolarono iniziative, provocarono quel tanto di cambiamento che in un paese come il nostro è ragionevole aspettarsi. ■

In apertura, da sin., in senso orario, Carlo Quartucci, Giuseppe Bartolucci, Aldo Trionfo, Carmelo Bene e Luca Ronconi.

manifesti del nuovo teatro

L'avanguardia a raduno IERI e OGGI

Due documenti, redatti a distanza di quasi trent'anni l'uno dall'altro. In mezzo molta storia del teatro italiano e delle avanguardie, segnata dagli stessi problemi, dagli stessi contrasti, dalle medesime rivendicazioni e speranze. Si somigliano la dichiarazione "Per un convegno sul Nuovo Teatro" (novembre 1966) ed il documento "Il Teatro Esploso" (giugno 1995), a testimonianza che tre decenni sono un arco di tempo ancora troppo breve per condurre alla vittoria le rivoluzioni teatrali. Gli esiti a cui le dichiarazioni hanno portato sono certamente diversi. Ma un finale di un altro tono, da solo, non basta per poter dire che qualcosa stia veramente cambiando.

Sul numero 247 della rivista *Sipario*, del novembre 1966, compare un documento - firmato da scrittori, critici, uomini di teatro, musicisti - con il quale si intende promuovere un convegno, da tenersi nella primavera successiva, sui problemi del nuovo teatro. Lo scritto si pone come base per una discussione più ampia. Affermando che «la lotta per il teatro è qualcosa di molto più importante di una questione estetica», il documento denuncia «l'invecchiamento ed il mancato adeguamento delle strutture; la crescente ingerenza della burocrazia politica e amministrativa nei teatri pubblici; il monopolio dei gruppi di potere; la sordità di fronte al più significativo repertorio internazionale; la complice disattenzione nella quale sono state spente le iniziative sperimentali a cui si è tentato di dare vita nel corso di questi anni». Viene riscontrato il mancato aggiornamento delle tecniche e la scarsa conoscenza dei nuovi modelli. Poi nel mirino finisce «la critica drammatica istituzionale», che «invece di svolgere una funzione di provocazione e stimolo su questa situazione generale, ha contribuito al mantenimento dello stato di fatto e si è troppo facilmente

allineata alle posizioni ufficiali, ancorando linguaggio e metodi a modalità ormai superate, con una rinuncia di fatto al suo compito primo di ricerca e di interpretazione». Il teatro italiano si è trovato isolato di fronte all'evoluzione delle altre arti, non riuscendo a stare al passo. Le esperienze maturate nei diversi campi, dicono allora i firmatari, hanno consigliato di unire le forze per tentare di percorrere la strada del rinnovamento. Negando di voler dare vita «ad un teatro clandestino per pochi iniziati» e credendo che «il teatro deve poter arrivare alla contestazione assoluta e totale», si dichiara l'intenzione di discutere di questi problemi in un convegno. «Non crediamo infatti alle contestazioni puramente grammaticali», conclude il documento, «crediamo in un teatro pieno d'interrogativi, di dimostrazioni giuste o sbagliate, di gesti contemporanei». Interessante l'elenco dei firmatari (in ordine alfabetico): Corrado Augias, Giuseppe Bartolucci, Marco Bellocchio, Carmelo Bene, Cathy Berberian, Sylvano Bussotti, Antonio Calenda e Virginio Gazzolo, Ettore Capriolo, Liliana Cavani, Leo De Berardinis, Massimo De Vita e Nuccio Ambrosino, Edoardo Fadini, Roberto Guicciardini, Roberto Lerici, Sergio Liberovici, Emanuele Luzzati, Franco Nonnis, Franco Quadri, Carlo Quartucci e il Teatrogruppo, Luca Ronconi, Giuliano Scabia, Aldo Trionfo.

Il convegno si tenne ad Ivrea tra il 9 ed il 12 giugno 1967. Durante l'incontro nacque ufficialmente, con lo scopo di creare un circuito alternativo, l'Associazione Nuovo Teatro. Il risultato fu una sola, desolante rassegna teatrale, ospitata a Milano in un piccolo spazio privato. A Rovigo, nel giugno 1995, durante il Festival Opera Prima (alla sua seconda edizione) i gruppi dell'avanguardia italiana degli anni '90 si incontrano e ragionano sulla possibilità di crea-

re un movimento comune. È una delle prime discussioni pubbliche del genere, nel corso della quale non si parla tanto di poetiche e di modalità di lavoro, bensì di cosa fare per ottenere attenzione da parte di un mondo culturale sempre più disattento. Alla fine del convegno, intitolato "Il Teatro Esploso", esce un documento. Parte da due considerazioni: quella che «da dieci/quindici anni il Carrozone Teatro si è rinserrato in se stesso e ha gettato le chiavi» e l'altra, secondo cui «in questi ultimi anni il Teatro, chiuso nella sua roccaforte, è cominciato a marciare». Il risultato può essere uno solo: «la gente va sempre meno a teatro e quando ci va ne esce ovviamente insoddisfatta. E sempre meno a teatro ci torna». Dopo aver inchiodato al muro amministratori e critici («qualcuno ha grosse responsabilità»), si afferma che nel teatro, la cui roccaforte è ormai esplosa, «l'unica distinzione ancora possibile è fra ciò che è marcio e ciò che è vivo, fra un Teatro Necessario e un Teatro Inutile». Nell'ultimo paragrafo i firmatari dichiarano le loro intenzioni strategiche: nel futuro saranno uniti per (tra l'altro) rivendicare l'esistenza sul territorio, intraprendere un confronto con le istituzioni teatrali, sostenere una nuova critica «e difendere ed ampliare gli spazi a sua disposizione», disegnare un originale circuito di spettacoli e promuovere la nuova legge sul teatro. Seguono trentaquattro sigle di compagnie all'epoca pressochè sconosciute. A Torino, nel gennaio 1996, nasce l'Associazione dei Teatri Invisibili. Già nel settembre precedente il movimento si era autoconvocato a San Benedetto del Tronto per il suo primo incontro nazionale, al quale hanno fatto seguito le rassegne del 1996, 1997 e quella dello scorso settembre, che ha ricevuto il sostegno finanziario del Dipartimento dello Spettacolo.

Pierfrancesco Giannangeli

Per uno scaffale eversivo

Richard Schechner, La cavità teatrale, pagg. 189, lire 800, De Donato 1968.

L'Environment Theatre, teatro di strada e nelle stazioni della metropolitana di New York, l'architettura della sala come derivazione della cavità orale, confine fra mondo interno ed esterno, scritti di Schechter (direttore di *The Drama Review*) e sue interviste a esponenti dell'avanguardia teatrale americana.

Michael Kirby, Happening, pagg. 370, lire 3.800, De Donato 1968.

L'happening come nuova forma di spettacolo fra teatro e arti figurative. L'autore, critico teatrale ed esperto di *action painting* e arte pop, documenta quattordici esempi di *happening* realizzati in California e New York fra il '59 e il '63.

Pierre Biner, Il Living Theatre, pagg. 209, lire 1.200, De Donato 1968.

La storia del Living dagli inizi a *Paradise now* andato in scena al Festival di Avignone, descrizione degli spettacoli, documentazione su come nascono e vengono discussi in gruppo.

Peter Brook, Il teatro e il suo spazio, pagg. 171, lire 2.600, Feltrinelli 1968.

Considerazioni di un grande maestro sul teatro come sacrificio collettivo che si ripete ogni sera, i ricordi di storici spettacoli come *Amleto* o *Marat-Sade*, i dubbi su cosa può comunicare il teatro, su cosa significhi realtà e finzione, sul lavoro del regista, sull'ambiguo rapporto col testo. Nessuna verità annunciata, solo dubbi e ansia continua di ricerca.

Jan Kott, Shakespeare nostro contemporaneo, prima edizione Feltrinelli 1964 (ristampa Feltrinelli Economica 1977, pagg. 249, lire 3.000).

Un saggio che all'apparire sembrò un sasso gettato in uno stagno: i drammi storici di Shakespeare paragonati ai film di John Ford, *Re Lear*

letto come una pièce di Beckett (idee realizzate da Peter Brook in una storica messa in scena), brevi capitoli densi che hanno regalato immaginazione critica a generazioni di registi.

Jerzy Grotowski, Toward a poor theatre, pagg. 262, (senza prezzo), Odin Teatrets Forlag 1968.

Pubblicata dalle edizioni del teatro di Eugenio Barba, questa antologia dedicata al regista polacco ospita alcuni suoi saggi e interventi di altri, da Peter Brook allo stesso Barba, da Richard Schechter a Ludwik Fiaszen. Si parla di teoria, ma anche di spettacoli realizzati.

Eugenio Barba, Alla ricerca del teatro perduto, pagg. 188, lire 2.000, Marsilio 1965.

Il primo testo apparso in Italia sull'esperienza teatrale di Grotowski, col quale Barba ha lavorato a lungo. I principi del teatro psicodinamico, un'intervista col regista polacco, la descrizione di alcuni spettacoli, gli esercizi ai quali si sottopongono gli attori della compagnia.

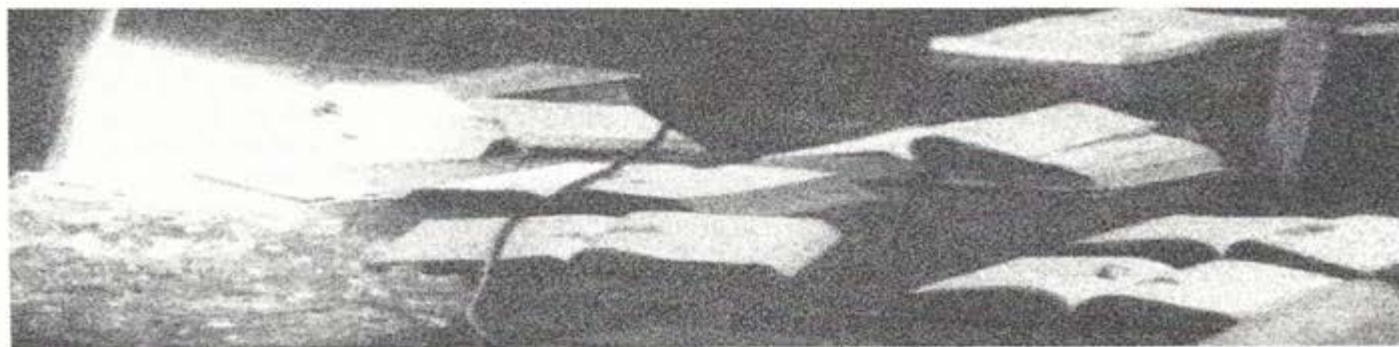
Richard Kostelanetz (a cura di), The Theatre of mixed means, (senza prezzo), The Dial Press New York 1968.

Antologia sull'happening, il *kinetic environment* e altre performance *mixed means*. Interventi di Kostelanetz, John Cage, Robert Rauschenberg, Allan Kaprow, Claes Oldenburg, Robert Whitman. Un vero manifesto del nuovo teatro del dissenso.

Antonin Artaud, Il teatro e il suo doppio, pagg. 254, (senza prezzo), Einaudi 1968.

L'attività di Artaud al Théâtre Alfred Jarry, le sue idee sul "teatro della crudeltà" e il testo della sua tragedia *I Cenci*. Ci sono pagine teoriche che vanno oltre la problematica della messa in scena, toccano i limiti delle possibilità estreme del teatro, la tentazione dell'azione assoluta. Un classico. La prefazione è di Jacques Derrida.

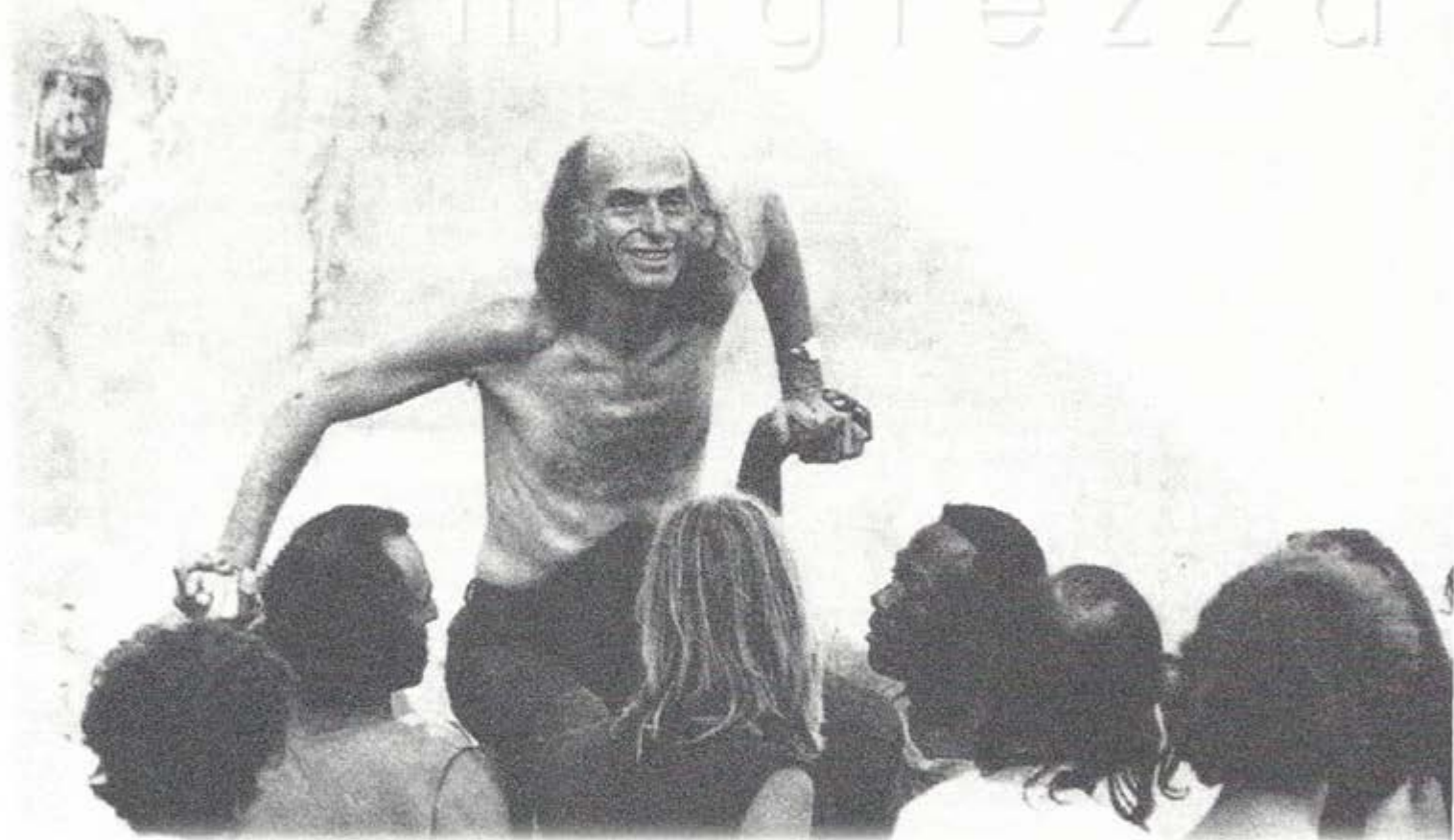
N.B.: I prezzi di copertina fanno riferimento all'anno in cui le pubblicazioni sono uscite, trent'anni di inflazione monetaria fa.



tre maestri

Quell'estrema, gloriosa

m a g i e z z a



di Italo Moscati

Trent'anni fa lo choc teatrale era già cominciato e il '68, culturalmente parlando, arrivava in ritardo. Era cominciato con tre personaggi che interpretavano tre diverse parti della stessa, unica commedia.

Il primo era Julian Beck che, con Judith Malina e il Living Theatre, aveva portato in Italia forme di spettacolo così diverse e coraggiose che furono un *imprinting* per me e per molti altri come me, allo stesso modo di come

Conrad Lorenz sedusse la famosa anatra Martina.

Il secondo era Jerzy Grotowski che era giunto da noi con qualche anno di ritardo rispetto a Julian e a Judith, e si portava appresso una compagnia di pallidi polacchi, la cui sola cosa in comune con gli attori del Living era una straordinaria e gloriosa magrezza.

Il terzo personaggio era un italiano un po' particolare, Eugenio Barba pugliese emigrato a seminar teatro in quel di Holstebro in Danimarca. Seguace a suo modo di Grotowski, aveva idee e soluzioni personali da proporre. Magro era anche lui, come erano magre le ragazze danesi che lo seguivano.

La prima impressione che mi provocarono i tre fu decisiva e si iscriveva nel

Trent'anni fa
Julian Beck,
Jerzy Grotowski
ed Eugenio Barba
arrivarono in
Italia seducendo
più di
una generazione

mio bisogno fortissimo, che trovavo confermato in giro anche fuori dalla cerchia dei miei coetanei, di andare a teatro e vivere qualche esperienza totalizzante, esclusiva, capace di muovere cervello e cuore.

Di Julian e del suo gruppo apprezzai subito l'eco di una pulizia e di una sapienza biblica tradotta in poche parole e in pochi gesti, in un gioco di movimenti che mi/ci faceva sentire parte di un altro possibile mondo dove la tensione verso il piacere si trasformava in un severo dovere di perfezione. Insomma, la rivoluzione poteva conquistare il marxismo e portarlo ad un libertarismo dove non stonavano le vibrazioni della spiritualità.

Di Grotowski mi colpivano la barbetta da scrittore di lontane terre slave, l'aspetto e l'eloquio di un artista abituato a soffrire e a cercare d'esistere - come la sua gente - in quella parte di Europa stretta tra il massiccio di destra, la Germania, e il massiccio di sinistra, l'Unione Sovietica; ovvero, esistere fra due totalitarismi senza essere tallonati o meglio perseguitati da ombre antiche e ancora incombenti. Ma soprattutto mi affascinava nelle singolari opere di Jerzy riservate ad un pugno di persone, come negli spettacoli di Julian, un'idea estetica di grande semplicità, intensità e voglia di bellezza al di fuori dei canoni, sia del teatro tradizionale, sia di quella cultura della modernità filtrata attraverso i messaggi pubblicitari, i miti del giovanilismo e dello star system ad ogni livello, il moralismo bigotto di certi profeti del permissivismo a comando.

Di Barba, apprezzavo la cocciuta voglia di far risuonare il corpo in ogni sua corda dormiente e poco toccata, il senso del gruppo, della disciplina, del far scena con pochissimi, risparmiatissimi gesti. Mi convinceva la sua volontà di restare fedele alla sua matrice culturale e nello stesso tempo di contaminarla (il verbo non era ancora inflazionato) con tecniche e contenuti diversi, ridando attualità ad un gusto remoto e contadino da cui risultava un impasto coraggioso e umile, provocatorio ma non inutilmente trasgressivo.

Poi, da quei primi momenti passò molta acqua sotto le travi tarlate del teatro... poi la magia iniziale perse la sua luminosità e lasciò luogo a scie opache...

Intanto l'avanguardia conquistava anche chi l'aveva combattuta e tutti si misero il distintivo anche se non c'era il minculpop o il partito nazionale fascista a ordinarlo. Intanto la politica abbandonava la piazza chissosa, o le aule universitarie trasformate in pareti per i tazeobao, e si chiudevano nei covi... Infine, nascevano i similLiving, i similGrotowski, i similBarba... e una serie infinita di altri simil di più oscure parentele, a spese dello stato colpevolizzato e del pubblico di portoghesi felici di farsi una serata sperimentale. Infine, non se ne poteva più.

Ed ecco che scoprii, anche leggendo Christopher Lasch, quel che mi parve l'inganno inconsapevole organizzato da Julian. Ovvero, l'irresistibile trappola di un teatro fatto da pseudocapi carismatici invasati, capaci di promettere il *paradise now* e in realtà

di praticare, facendo persino leva sulle censure, la strada del vittimismo e del narcisismo leaderistico.

Mi dissi che Jerzy era stato sì il fascinoso messia di un teatro creato con stracci e fantasia, ma era diventato con il tempo l'insopportabile *globetrotters* di un materialismo in odore di spiritualità che poteva piacere sia a professori universitari desiderosi di diventare *hippies* sia a ex preti di ogni confessione o ideologia disposti a far carte false per essere ad ogni costo avanti, avanti... giovinezza, giovinezza...

Per quanto riguarda Barba, specie quando si presentava in scena con una sorta di frustino o arringava i suoi durante le prove, lo vedevo ormai come un domatore da circo inquieto e nevrotico, incerto su quale bestia scegliere per infierire tra i suoi poveri attori di campagna nordica.

Adesso che non c'è quasi nulla. Adesso che il teatro è un giro vizioso della tv, un *objet* da vegliardi mattatori, un'esercitazione di giovani registi che si credono a Broadway, una carneficina di festival. Mentre le novità di stagione sono gli abiti smessi o rivoltati dell'anno prima. Mentre nelle cantine dell'avanguardia tornano i topi o sono in pensione estri dell'altro ieri (e di oggi) che tornano da qualche anticamera di sottogoverno e di partito. Ecco che mi sento di tornare ad amare Julian, Jerzy, Eugenio di trent'anni fa. E li colloco accanto a Carmelo Bene e a quei pochi che ho il piacere di incontrare nelle passeggiate fra i miei ricordi. C'era in tutti costoro scommessa, voglia del rischio, piacere di scoprire e di misurarsi con le ostilità, buon senso nell'osare, pudore nel sognare il successo e il denaro, fiducia di essere nel giusto, non violenza.

Li ritrovo volentieri questi amici. E con gli occhi e le antenne cerco il '68 nel '98, ossia un qualcosa che faccia dimenticare quel '68 per ridarci un diverso '98, anzi un diverso 2000. ■



A p. 16, Julian Beck e altri attori del Living durante le prove di *Paradise Now* ad Avignone, luglio 1968; in questa pag., da sin., Eugenio Barba e Jerzy Grotowski all'Isola di Volterra, 1981.

da New York ad Avignone

Quadri dell' avanguardia

di Roberta Arcelloni

Ribelle fino alle sopracciglia che, arruffate, scomposte, coprono due occhi tondi e fondi, accesi di ironia e divertita curiosità, Franco Quadri il critico e saggista dell'avanguardia, in anni passati dichiaratamente e appassionatamente fazioso, tanto da decidersi a "sporcarsi le mani", cioè ad affiancare la scrittura alla pratica organizzativa per diffondere certe vie, "altre" vie del teatro, è lì, nella sede della sua Ubu (ma abita al piano sopra), seduto dietro una scrivania ricolma di libri impilati alla ben'e meglio, di disordinate scartoffie. Ragiona («Oddio, c'è quel coso lì?», allude al registratore), il tono di voce un po' indolente, "buttando via" le finali delle parole, sugli anni in cui nacque il Nuovo Teatro con tanto di maiuscole. Sono stati davvero tempo eroici? «Naturalmente si è portati un po' a mitizzare le cose vissute, anche se oggi quando si ricorda il '68 si tende a minimizzare o addirittura a buttarle via la memoria storica. Forse, però, anche noi allora eravamo così. Mi ricordo che io ero insofferente verso quelli che agitavano continuamente la bandiera della Resistenza. Evidentemente questo è un fatto generazionale. Guardando a quegli'anni teatralmente c'è un fatto da segnalare ed è che il teatro era importante, non solo culturalmente ma anche civilmente. Ricordo per esempio, la prima volta che sono andato a New York nel '67. Io allora ero a Sipario, il viaggio l'avevamo organizzato noi come rivista, c'era anche Bartolucci, e c'erano anche degli abbonati della rivista, in tutto una trentina. Io facevo il capocomitiva. Beh, rimanemmo tutti abbagliati da quello che accadeva là: il teatro era un mezzo di lotta, e un mezzo estremamente coinvolgente, trascinante. Non c'è dubbio, in quegli'anni il teatro era lo strumento più



avanzato e più efficace per comunicare. Le tensioni politiche nel paese erano molto forti, c'era la guerra del Vietnam. Attraverso il teatro si poteva parlare con maggiore libertà, si era sottoposti a meno controlli. In quel periodo è nato il teatro di strada, il teatro di guerriglia. Anzi, proprio a partire dal '68 - in America è il '67 l'anno cruciale - i gruppi sono entrati in crisi e hanno cominciato a sciogliersi. Gli avvenimenti erano così forti che molti abbandonavano la scena e sceglievano la strada, come fece poi il Living nel 1970, o si indirizzavano verso altre forme d'intervento: l'Open si è dedicato molto alle carceri, al lavoro sociale, il Bread and Puppet si è rifugiato nel Vermont, interrompendo gli spettacoli regolari. E poi il Maggio a Parigi scoppia in un teatro. Vuol dire che il teatro era diventato podio popolare. Ci fu poi il festival di Avignone, la battaglia fra Beck e il vecchio Vilar, che non voleva che la gente andasse a teatro senza pagare il biglietto. Prima dell'inizio dello spettacolo c'erano due ore buone di battaglia. «Ouvrez les portes! Ouvrez les portes!», scandiva la folla assiepata. Io il Living l'avevo conosciuto qui, in Italia, avevo fraternizzato con loro. Li avevamo invitati a palazzo Durini per l'anniversario dei dieci anni di «Sipario». Fecero un happening che fu interrotto dalla proprietà, ma gli attori si stesero sul palcoscenico e si rifiutarono di uscire. Insomma, dovettero chiamare la polizia. Il teatro politico americano era molto diverso da come lo si era concepito fino ad allora da noi: qui era prevalentemente di contenuti, mentre là si predicava una rivoluzione soggettiva, portata avanti per tutti gli anni Sessanta attraverso il rovesciamento della forma». E in Italia che accadeva? «Facemmo il convegno di Ivrea nel '67, un'idea maturata a

Sipario, che era diventata la voce dei nuovi gruppi, delle cantine romane (erano in piena attività). Ci siamo detti: riuniamoci, facciamo un convegno. L'Olivetti ci ha dato la possibilità di tro-

Uno sguardo al passato
del critico che più
di altri ha abbracciato
la "causa"
del nuovo teatro

varci a Ivrea. Là si svolse una battaglia anche politica. C'erano i gruppi contenutisti guidati da Ambrosino, De Vita che fecero una dimostrazione-spettacolo in cui si parlava male di Marinetti.

Carmelo Bene al bar

A paladino del Futurismo scese in campo - o meglio, al bar - Carmelo Bene che nel nome del "padre di tutta l'avanguardia" mandò in frantumi un numero non indifferente di bicchieri. C'era un grande manicheismo nella cultura teatrale, una spaccatura completa, i nuovi gruppi erano guardati come il male in persona da parte dei teatri stabili, anche se ci furono al tempo stesso tentativi di cooptare queste nuove esperienze: il Piccolo chiese la compagnia di Augias, Torino chiamò Bartolucci. E poi, naturalmente, ci fu l'occupazione della Triennale. A Milano era arrivato l'Open Theater - avevamo organizzato noi la tournée - e proprio in quei giorni, fra l'altro, arrivò la notizia che avevano ammazzato Bob Kennedy. Io mi ricordo di avere proposto l'occupazione del Piccolo Teatro - scimmiettavo l'occupazione parigina dell'Odéon - ciò mi valse l'inimicizia di Grassi che mi negò poi i biglietti del teatro (e io allora mi rivolgevo a De Monticelli perché mi portasse con lui). Dopo il '68 è nato un tentativo di teatro diverso, anche rispetto ai gruppi dei primi anni Sessanta. Leo De Berardinis, per esempio, ha iniziato a Ivrea. Nascono le cooperative, con i loro spettacoli d'opposizione anche se non direttamente politici (ma alla fine il dibattito era d'obbligo). Il mondo teatrale di quel periodo partecipava alle manifestazioni e alle diverse battaglie civili. Certo, c'erano delle ingenuità, come la fame di pubblico operaio che lo stesso Fo ultimamente ha deriso: bastavano due operai in sala e si era tutti contenti. C'era anche chi pretendeva che il teatro facesse un discorso esclusivamente e direttamente politico. In America, mi aveva molto colpito la teatralizzazione delle manifestazioni, la fantasia creativa che le animava; cose che non esistevano nelle nostre manifestazioni».

A rapporto da Bompiani

Lei proprio in quegli anni si ritrova ad essere redattore unico a «Sipario». «Sono arrivato alla rivista (stava in un bugigattolo, poi si è trasferita in via Pisacane) nel '61-'62. Io lavoravo già da Bompiani per l'Almanacco. Avevo 25-26 anni, i primi mesi ero veramente disperato, pensavo che non ce l'avrei mai fatta. In generale i primi due anni sono stati durissimi. «Sipario» gestiva anche un'agenzia teatrale, ma io l'ho fatta cadere: mi sembrava scandaloso vendere i diritti delle commedie. Dovevo tenere i rapporti con gli abbonati, organizzavamo le serate a riduzione, c'era sempre un abbonato che protestava con me perché a teatro non gli avevano dato il biglietto ridotto. Tenevo anche una corrispondenza continua con i giovani gruppi. Nel '67, per esempio, dopo aver ricevuto un invito dal neonato gruppo di Pontedera, sono salito su un treno e sono andato a vedere chi erano. Mi hanno mostrato uno spettacolo che era stato copiato pari pari dal Living. Loro negarono, naturalmente. Bompiani, che era il direttore, incontrava ogni tanto qualcuno che gli chiedeva: «Ma hai visto che

cosa è diventata Sipario?» Allora ero considerato un pericoloso estremista, uno d'estrema avanguardia. Nel dicembre '68 curai un numero dedicato al teatro americano. Ancora adesso mi sogno di notte il fatidico numero doppio di Natale. Insomma uscì in ritardo e con il doppio delle pagine previste. Bompiani mi fece chiamare e mi disse: «D'ora in avanti lei si trasferisce qui e lavorerà di fianco a me». Gli ho mandato la lettera di dimissioni e me ne sono andato. Erano gli anni della giovinezza, con tutti i suoi trasporti e entusiasmi. Il teatro era in ebollizione. C'era una lotta a coltello con le istituzioni. Un grande affratellamento con le altre discipline. La comune base di una scuola. Una delle bandiere (anni Settanta) della post-avanguardia era marciare di pari passo con le arti visive. Ormai i linguaggi si sono molto mischiati. Il pubblico era limitato, ma c'era e seguiva con attenzione questi gruppi. Negli anni Settanta c'è stato un grossissimo aumento del pubblico, ma è sempre più un non pubblico. Sarà banale dirlo, ma la televisione l'ha profondamente modificato, rendendolo incapace di entrare nel tempo "altro" - a volte anche molto lungo - del teatro. Il rifiuto del testo, della drammaturgia è una caratteristica comune a tutta l'avanguardia di ieri come di oggi. Io ero un nemico della nuova drammaturgia, poi a poco a poco mi sono convertito. Gli autori interessanti ci sono, eccome. Certo, in Italia, i gruppi quando nascono condividono alcuni modi di esprimersi, come il ricorso al visivo, lo studio della teatralità e il rifiuto del testo, che non c'è in altri paesi. «Dovete scrivere, altrimenti continuate a ripetere gli stessi gesti a fare gli stessi discorsi», dissi una volta a Barba. Ma lui è sempre stato per un teatro non di testo, come tutti quelli che fanno riferimento all'Odin. Così Wilson con il suo teatro d'immagine o d'azione musicale. Alcuni registi, però, hanno cominciato a ritornare al testo e, in generale, come un gruppo maturo comincia orientarsi verso la nuova drammaturgia. È sempre stata un mio chiodo fisso la ricerca di un teatro necessario. Trent'anni fa io dicevo il teatro sta morendo, pensavo addirittura che noi fossimo più avanti di altri paesi proprio in virtù di questa consapevolezza. Adesso invece mi ritrovo a considerare che il teatro è in qualche modo ancora vitale. Certo se si va in Francia o in Germania ci si accorge che là il teatro è davvero un'esigenza sentita. Penso ad Avignone, per esempio, una città dove ci sono centinaia di studenti che passano una settimana o quindici giorni delle loro vacanze lì. Da noi non accade, non si ha più neppure l'idea di cosa sia un festival. Venezia, nei primi anni Settanta, era un ritrovo teatrale, ora stare un settimana a Venezia non è economicamente possibile».

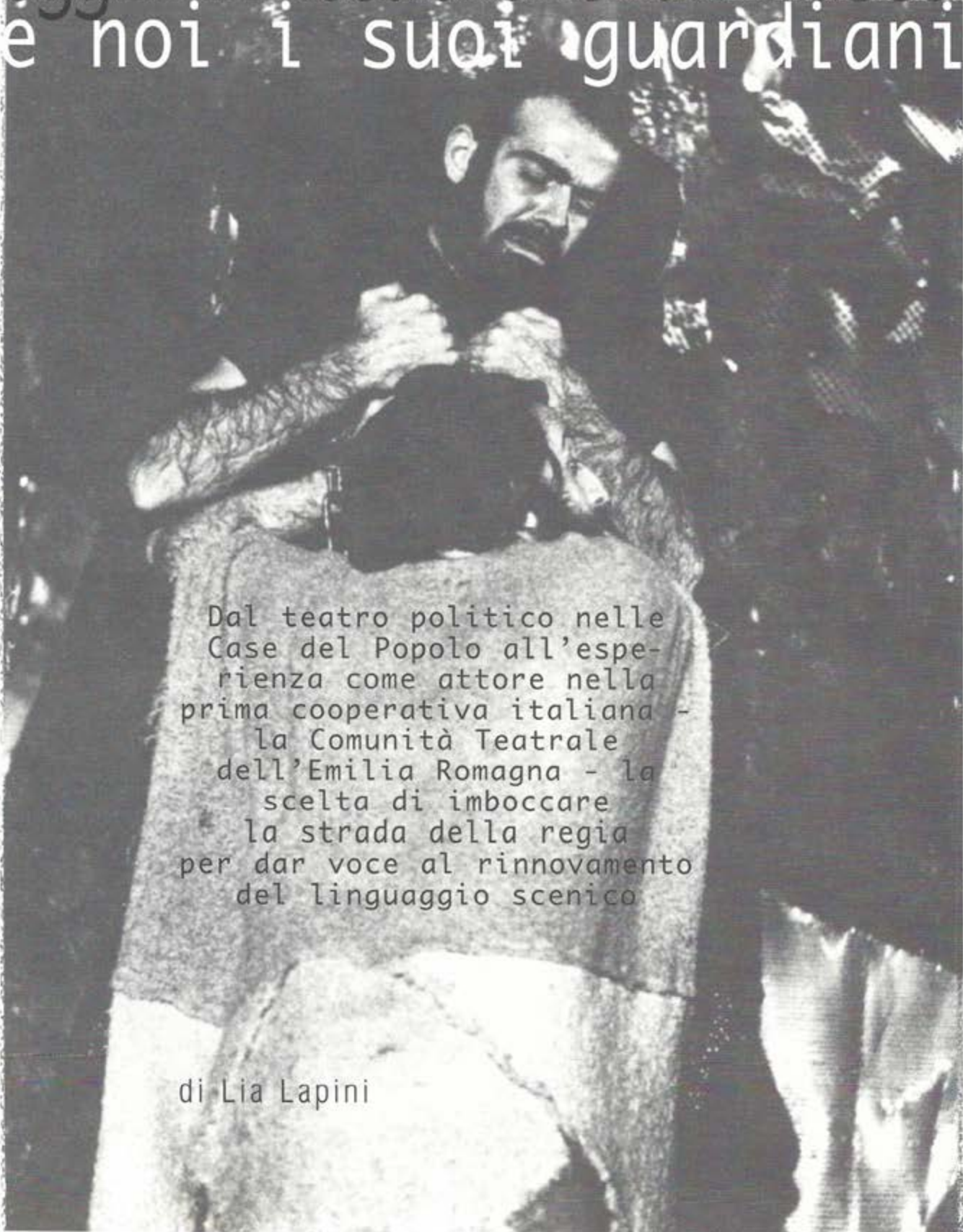
La cassetta è finita, si continua ancora a chiacchiere per qualche minuto, poi, l'incedere un po' rigido («l'altro giorno ho avuto il "colpo della strega"») mi accompagna all'uscita e sulla porta, preso da improvviso dubbio: «Ma abbiamo parlato abbastanza del '68?». ■

A p. 18, la copertina di Sipario del dicembre 1968, numero speciale dedicato al teatro americano; in questa pag., da sin., un'immagine degli anni Settanta di Franco Quadri e Luca Ronconi.



incontro con Massimo Castri

Oggi il teatro è un museo e noi i suoi guardiani



Dal teatro politico nelle
Case del Popolo all'esper-
ienza come attore nella
prima cooperativa italiana -
la Comunità Teatrale
dell'Emilia Romagna - la
scelta di imboccare
la strada della regia
per dar voce al rinnovamento
del linguaggio scenico

di Lia Lapini

Ai ricordi Massimo Castri intreccia subito amari bilanci storici, quando, tornando agli inizi della sua carriera teatrale, ripensa agli anni Sessanta e Settanta, in cui attraversò esperienze fondamentali per la sua formazione di futuro regista, da attore ma anche da studioso del teatro (fu uno dei primi laureati italiani in storia dello spettacolo, nel '71 a Genova).

«Innanzitutto si stava molto meglio. Si sa che in Italia il teatro di prosa non conta niente: non è una forma d'arte, di comunicazione o di cultura che si sia mai radicata veramente nel tessuto medio culturale del paese. Però in quegli anni lì, al culmine degli anni Sessanta e poi nel trapasso ai Settanta, il teatro contava qualcosa, perché aveva strette connessioni con lo scontro ideologico e il grande sommovimento di idee allora in corso, che gli dava molta sostanza, molta carne. Quando l'ideologia non è puro *flatus vocis*, ma il tentativo reale di interpretare il mondo e di rileggerlo, serve poi in qualche modo anche alla prassi. In quegli anni, il teatro contava qualcosa proprio perché era inserito fortemente in questo tentativo di rileggere il mondo, che era poi anche un tentativo di rileggere i grandi sistemi di lettura del mondo, quello marxista in primo luogo, per cercare di modificarlo.

Quegli anni rimangono per me ricchi di grande energia vitale: si aveva l'impressione di stare dentro qualcosa di vivo, anche se molto difficile e complicato. Io uscivo dal periodo in cui avevo fatto prima teatro politico nelle Case del Popolo, intorno al '63-'64, poi cabaret, inizialmente a Firenze e in seguito, per due anni a Milano, al Nebbia Club. Si cominciava insomma a bazzicare varie forme di teatro politico. Poi sono spuntate alcune grandi esperienze, che nascono proprio da quella temperie ideologica, e che sono le prime cooperative. Feci parte della prima compagnia cooperativa, la Comunità Teatrale dell'Emilia Romagna, dove rimasi due anni, per tutto il tempo in cui è esistita (dalla fine del '68 all'inizio del '70). Fu un'esperienza importantissima, perché riuniva un po' tutte le componenti di rinnovamento e di spinta che si stavano allora mettendo in movimento.

Abbandonati dal Pci

C'era sia il livello strutturale, cioè l'invenzione della cooperativa di tipo assembleare, basata sull'autogestione e così via, sia la spinta linguistica di rinnovamento, per merito soprattutto di Giancarlo Cobelli, che seppe raccogliere in maniera anche intuitiva tutte le spinte nate dal bisogno di rinnovamento di linguaggi, avendo a disposizione la forza di un gruppo di attori straordinari. Ricordo poi elementi di vita esistenzialmente tipici della sete di cambiamento che si sentiva allora, cioè vivere in comunità, la droga, il sesso, l'eros, il corpo... La Comunità Teatrale dell'Emilia Romagna riunì e fuse tutti questi elementi. Ed è significativo che, nata in collegamento con la sinistra istituzionale, fu però subito abbandonata da queste forze quando si accorsero che andava in una direzione non accettabile per il Pci di allora.

Dopo il discorso è cambiato: per fortuna non ho assistito direttamente all'agonia che ci fu verso la metà degli anni Settanta, successiva alla gran vampata del '68. Non l'ho vissuta perché ho smesso di fare l'attore, e nel giro più o meno di due anni, passando prima per l'università - pensavo di insegnare - , sono arrivato, in maniera anche fortunosa, alla regia, dove per me sono rfluite tutte le tensioni culturali ammassatesi caoticamente nel corso degli anni precedenti, e che in parte si riflettono teoricamente nel libro che scrissi in un momento di pausa, proprio poco prima di cominciare a fare il regista [*Il teatro politico*, Torino, Einaudi, 1973, n.d.r.]. La regia, insomma, è diventata il luogo in cui tentare di dare corpo, in maniera più sostanziosa e duratura, a quel grosso rinnovamento di linguaggi teatrali che avevo intravisto da attore, in particolare all'interno della Comunità Teatrale dell'Emilia Romagna. Nascono allora i miei allestimenti pirandelliani del '76-'79, l'*Edipo* di Seneca, le messinscène di Ibsen... Prima c'era stato un residuo di ricerca di teatro politico nel senso puro del termine, con gli spettacoli di Liberovici, che considero come una forma di apprendistato.

Esperienze interessanti, estremamente radicali, fatte in Toscana lungo la costa, che rispondevano a una linea di lavoro che soltanto in quegli anni fu praticata. Teatro politico non per i contenuti, ma per come veniva realizzato. Nacquero *Per uso di memoria* (1972), *È arrivato Pietro Gori* (1974), spettacoli in cui l'elaborazione teatrale di temi e di memorie veniva portata alla stessa comunità che li aveva forniti. Una lettura, come dire, estrema del discorso brechtiano, procedendo a oltranza verso l'abbattimento del diaframma tra produttore e fruitore. Ma non era quella per me la via».

Un patrimonio disperso

Insomma, che cosa resta oggi di quegli anni? Poco o nulla, mi sembra, se non materia di ricordi o scabrosi bilanci.

«Lo scollamento storico del teatro rispetto al tessuto culturale medio italiano - continua Castri - ormai è diventato abissale; rispetto, cioè, a una cultura che si è mossa verso la massificazione, la televisione, l'omologazione dei modelli, con una rapidità terrificante, a partire appunto dai primi anni Ottanta. Ha perso innanzitutto la sua battaglia il teatro pubblico. Invece, se anche nel duro scontro ideologico in atto alla fine degli anni Sessanta era enfatizzato come nemico secondo una logica "rivoluzionaria", magari sbagliata, il teatro pubblico allora esisteva, con un suo ruolo. E si sono anche perse tutte le importanti invenzioni nate in quel decennio. Basti pensare al patrimonio linguistico dell'avanguardia romana, per esempio; patrimonio ricchissimo perduto nel nulla, perché in Italia non esiste il luogo del conservare. Mancano le "case" del teatro.

E lo stesso vale per le invenzioni teatrali strutturali nate allora (le cooperative, il decentramento), che potevano funzionare, se il tessuto italiano le avesse sorrette, se ci fosse stata una legge, e così via... Insomma, se la prima impressione è che il teatro aveva allora una qualche importanza, un dato di fatto è che oggi non conta più niente. Siamo diventati guardiani di musei. ■

In apertura, Massimo Castri e Virginio Gazzolo in *La vita è sogno* di Calderón, nella versione della Comunità Teatrale Emilia-Romagna diretta da Roberto Guicciardini.

Giancarlo Cobelli

Quando gli *Uccelli* entrarono in sciopero

di Antonella Melilli

Un anno cruciale il 1968, simile a un inarrestabile sussulto che dalla Francia si propagava in Europa scuotendone pesantemente assetti ormai vetusti con la vitalità di un coinvolgimento attivo, commisto di generosità e di velleitarismo. Un sogno, in fondo, di rinnovamento profondo in cui la teorizzazione di più giusti equilibri politici si fondeva con la sperimentazione di nuovi strumenti e sbocchi artistici e culturali. E che ebbe nel teatro, accanto a personalità forti e combattive come l'attuale premio Nobel Dario Fo, un laboratorio ricettivo ed attivissimo, di grande risonanza. Tra i protagonisti di allora anche Giancarlo Cobelli.

COBELLI - Io lavoravo con la Comunità Emilia Romagna che era costituita da 29 attori, alcuni già consacrati - pensiamo a Edmonda Aldini, Carlo Montagna, Graziano Giusti, Dullio Del Prete, Cesare Gelli, Francesca Benedetti -, altri agli inizi come Massimo Castri, Antonio Piovaneli e tanti altri. Fu una splendida esperienza ma ne ricavai una denuncia che poteva costarmi qualche anno di galera. Lo spettacolo cui lavoravamo era *Gli uccelli* di Aristofane. Doveva farlo Ronconi, ma poi vi rinunciò e così lo feci io. Fu uno spettacolo discusso, provocatorio. D'altra parte l'unica cosa veramente provocatoria è la verità ed io lavoro per dire la verità. Lo spettacolo riscuoteva l'assenso dei giovani che approvavano questo teatro libero e accusatorio mentre il pubblico tradizionale ci contestava il fatto che avessimo sconvolto i canoni adottando soluzioni anomale: lo spazio vuoto, il delirio di attori... Poi andammo a Ferrara, dove i dipendenti dell'Eridania scioperavano contro la disoccupazione. Un gruppo di giovanissimi ci accusò di andare in scena nonostante la gravità della situazione. Noi ci mostrammo solidali con loro e acconsentimmo a che sfilassero, alla fine della rappresentazione, con i loro cartelloni. Fu uno scandalo enorme, per fortuna senza troppe conseguenze. Ebbi appena il tempo di fare un altro spettacolo, il *Woyzeck*, poi i responsabili della Comunità Emilia Romagna scelsero uno più tranquillo. E pensare che non avevo neppure in mente di fare teatro, perché amavo il cinema e aspiravo al grande schermo. Le cose sono andate diversamente. Peccato. In ogni caso, ho vissuto il '68 interiormente. Lo trovavo giusto. Non sono un politico, ci tengo a sottolinearlo e non ho mai sostenuto questo o quel partito. La politica è un fatto interiore, di verità.

H. - Cosa salverebbe di quegli anni?



C. - Di quegli anni salverei tutto, perché quello che accadde fa parte della storia e va compreso. Che gli eventi di poi abbiano preso una piega che andava bene ad alcuni e ad altri no, questa è un'altra faccenda. Per quanto riguarda il teatro è accaduto qualcosa di molto positivo, un capovolgimento davvero grosso. L'onda è stata robusta, imponente. Poi, chissà, si è "incappucciata", è tornata a ripiegarsi... Tutti quelli che hanno vissuto intensamente quel momento, non hanno, in seguito, ripiegato sulla tradizione ma hanno continuato, nei limiti del possibile, ad esprimersi in modo conseguente. Non so dire cosa salverei. Bisognerebbe avere una cultura politica che mi manca.

H. - Ma cos'è rimasto secondo lei?

C. - Penso che le conseguenze di quegli eventi siano riconoscibili in quelle persone che vi si sono accostate spinte da una verità interiore. La storia muta di continuo, ma deve fare sempre i conti con la verità. E se facciamo i conti con la verità di quella storia, salviamo ben poco. Ma va bene così: è il flusso e riflusso. Certo, è rimasto qualcosa a livello di cambiamento di costumi e di mentalità. C'è stata un'evoluzione e, nonostante la naturale tendenza a retrocedere, l'evoluzione è rimasta. ■

In questa pag., una foto dello spettacolo *Gli Uccelli*.

primi anni Settanta

Il Sacco di Roma

di Lia Lapini

Li chiamarono gli "operai" del teatro, per sottolineare l'originale poetica di due artisti/manovali della scena sempre affaccendati nel montaggio e smontaggio di più o meno assurde macchine celibi. Ma ogni etichetta è scivolata addosso a Claudio Remondi e Riccardo Caporossi, coppia simbiotica e indivisibile che dai primi anni '70 ha continuato a insegnare al teatro italiano le vie di una scrittura scenica irripetibile, con intatta e umile coerenza, nella convinzione che in qualunque campo estetico la ricerca non è un punto di partenza né di arrivo ma l'unico modo di essere artisti. Il primo ricordo è di Remondi: «Una cosa che rimpiango molto di allora è la libertà di fare teatro. Non c'erano tutti quei vincoli burocratici che rendono impossibile lavorare. Oggi ti piovono addosso un sacco di responsabilità (oneri sociali, fiscali e via di seguito), per cui un giovane intenzionato a realizzare un progetto anche a bassissimo costo, alla fine non ha la possibilità di lavorare. È difficile anche per noi. Abbiamo cominciato nel '70-'71, in un bugigattolo di 40 metri quadri al centro di Roma. Non pagavamo la Siae perché avevamo rinunciato ai diritti, e abbiamo continuato così per anni. In questo modo sono nate le cantine romane. Alcuni giovani gruppi (quelli stessi che poi si sono rivelati bravi) si esibivano in cantine per 15/20 spettatori, e l'incasso delle serate bastava. Si sopravviveva; avevi la forza e l'entusiasmo per andare avanti. Queste nuove esperienze attiravano pubblico, mentre i teatri di cassetta erano vuoti anche perché ormai si era arrivati alla saturazione

del teatro tradizionale in seno al quale il provincialismo trionfava e spesso il mattatore continuava a dominare.

Nel bugigattolo

Questo fu l'inizio, poi dopo i primi momenti di sbalestramento della classe al potere, il fenomeno si impose anche a livello istituzionale. A Roma, in quel bugigattolo, abbiamo riproposto per un anno intero Sacco, finché non si sono accorti che esistevamo. È venuto a vederci Franco Cordelli che ha poi scritto un articolo bellissimo. Quello era il periodo in cui la critica teatrale aveva ancora un peso. Da quel giorno è venuto sempre più pubblico: critici, attori famosi, due funzionari del Ministero grazie a cui ottenemmo il primo finanziamento. Allora succedeva anche questo. C'era attenzione per il teatro, a tutti i livelli».

Il ricordo e il rimpianto sono quelli per una teatralità di forte impatto, di grande richiamo. Incalza Caporossi: «Anche se già allora la rottura degli schemi del teatro tradizionale avveniva soltanto a livello estetico, tutte le esperienze apparivano valide e forti. Dopo, il tempo ha selezionato. Ma allora chiunque facesse ricerca aveva il suo pubblico. I biglietti erano accessibili a tutti. Il fenomeno, originariamente romano, dilagò poi in tutta Italia. In quegli anni le

occasioni erano tantissime, in tutto il territorio, non solo all'interno dei normali circuiti teatrali.

La restaurazione

Chi si voleva avvicinare al teatro poteva fare esperienza diretta, e questo è il migliore insegnamento. Il nuovo fenomeno scenico acquisì una tale importanza e capacità di radicarsi socialmente, che il teatro finì per identificarsi in queste nuove forme. Non si parlava più del teatro tradizionale. Persino attori come Gassman e Albertazzi dichiararono di fare teatro di ricerca. Era una rivoluzione scenica, sul piano estetico, che andava direttamente ad agganciarsi alle avanguardie storiche del primo Novecento. Così fu per molti, da Nanni a Perlini e Cecchi. Il problema è che della ricerca scenica di quegli anni, man mano che si andò avanti, si perse tutto perché con la "restaurazione" di poi ripresero il sopravvento le grandi compagnie e un'idea di recitazione ancora legata a schemi vecchi. Non credo sia filtrato niente, delle ricerche estetiche di quegli anni, nel teatro di oggi. Penso caso mai che su quest'ultimo abbia influito maggiormente il linguaggio cinematografico, in positivo, e quello della televisione, in negativo. Ci sono tanti nuovi gruppi oggi che si ricollegano alle avanguardie d'inizio secolo, senza pensa-

re che nel mezzo c'è stato chi ha già percorso quel cammino: noi, Leo De Berardinis, Quartucci... Le nostre esperienze di ricerca potrebbero servire a chi comincia adesso». ■

Il teatro di ricerca nel ricordo di Remondi e Caporossi: dall'esperienza delle cantine romane al recupero delle avanguardie storiche del primo Novecento

intervista a Guicciardini



Lezione

di un CAPOFABBRICA

Dallo Stabile di Torino alla fondazione del Gruppo della Rocca, passando per il convegno di Ivrea, l'idea di un teatro fortemente impegnato, attento agli avvenimenti contemporanei ma sempre rispettoso dei valori del testo

di Patrizia Rappazzo

In quel periodo eravamo tutti giovanissimi - ricorda Roberto Guicciardini - L'atmosfera che si respirava aveva gettato su di noi un'ombra emotiva molto forte e anche se non avevamo

ancora gli strumenti per discutere e decodificare i fatti politici, eravamo animati da una grande passione civile. La Primavera di Praga, i movimenti studenteschi italiani e i riflussi ideologici provenienti dalla Francia avevano contribuito alla scoperta di "cose" nuove. In quegli anni già lavoravo con lo Stabile di Torino (dal '62 al '67: *Edipo di Hiroshima*, *La Mandragola* e *Clizia*) come aiuto regista, ma quando Franco Parenti fu defenestrato, lo seguii lasciando per molti anni gli Stabili italiani.

H. - Di lì a poco si ritrovò tra i firmatari del Documento di Ivrea (1967)...

G. - Ci riunimmo ad Ivrea per sottoscrivere l'atto di nascita di un nuovo teatro e di una nuova drammaturgia, diversificata nella forma e nei contenuti. I fermenti del maggio francese erano arrivati anche da noi e si cercavano, proprio sul modello d'oltralpe, nuovi mezzi espressivi. Furono quelli gli anni in cui nacquero, sull'esempio delle cantine francesi, le prime cooperative (Cooperativa "comune" Emilia Romagna), caratterizzate da un forte senso di responsabilità e di impegno civile e sociale. Alcuni privilegiarono in particolare il lato fortemente politicizzato coniugando teatro e politica, altri tra cui il sottoscritto, focalizzarono la loro attenzione su forme e contenuti, senza però venir meno all'impegno civile.

Quello che ci univa tutti era la volontà di intendere il lavoro di ciascuno in relazione a quello degli altri. Si lavorava insieme, si pensava insieme, si sceglievano insieme modi e mezzi. E poi naturalmente dopo ogni spettacolo tenevamo lunghi dibattiti. Eravamo infervorati e credevamo in quello che facevamo... Pensavamo brechtianamente che il teatro potesse trasformare il mondo e incidere sulla realtà. Mi ricordo per esempio la prima messinscena in una fabbrica dell'Emilia de *L'uomo massa* di Toller con la Comunità Teatrale dell'Emilia Romagna. Lo spettacolo fu come sempre preceduto da un grande lavoro di preparazione: partecipammo ad uno sciopero, studiammo le sonorità legate al fonema "sciopero", creammo addirittura un vero e proprio coro sulla musicalità della parola "massa". Finché il capofabbrica, che pure era molto interessato alla nostra rappresentazione, con grande enfasi mi disse: «Il teatro deve divertire, a fare lo sciopero ci pensiamo noi». Fu una doccia gelata. Pensavamo di rivoluzionare il mondo... Forse l'abbiamo solo "scosso" un po'.

H. - *Nel 1969 nasce il Gruppo della Rocca.*

G. - Sì, ed è stata una delle esperienze più straordinarie della mia vita, anche se mi rendo conto che parecchi ideali erano illusori, cosa di cui purtroppo ero consapevole anche allora. L'idea era quella di dar vita ad un teatro stabile toscano. Ci distingevamo dalle cantine romane, più militanti e formali. Inizialmente ci ispirammo al Living, poi trovammo una nostra identità. La nostra idea di teatro poggiava sulla capacità del teatro stesso di suscitare interrogativi. Cercavamo la partecipazione del pubblico ma evitavamo di creare condizionamenti ideologici, ricorrendo a scenografie molto semplici e puntando su una recitazione che penetrasse il senso della battuta e cogliesse l'emozione della parola.

H. - *Quali sono stati i primi testi che avete portato in scena?*

G. - Cominciammo con Brecht (*Antigone*) e proseguimmo con *Perelà uomo di fumo* (dal romanzo di Aldo Palazzeschi), con *Candido* di Voltaire e poi ancora con *La Mandragola* di Machiavelli, fino ad arrivare ad autori contemporanei come Pinter e Müller. Spettacoli, tutti, accomunati dalla componente razionale e dalla trasposizione, sulla scena, di uno spazio mentale più che descrittivo. Ecco, questo era il nostro modo di fare teatro: sensibili agli avvenimenti contemporanei ma attenti a non scivolare nell'intellettualismo e nella pura ideologia. Penso, adesso come allora, che il teatro sia il luogo dove trovano spazio le nostre contraddizioni e dove possiamo squadernare i nostri motivi civili. Per questo ho amato molto *La Missione* di Heiner Müller, un testo nel quale trova espressione l'idea che la lotta al potere non conduca alla verità ma evidenzi la forza delle motivazioni interiori. Si deve aver sempre l'intelligenza di rivedere le proprie

posizioni e, se è il caso, di rimetterle in discussione o ribaltarle completamente.

H. - *Rimpiange quegli anni?*

G. - Sono stati gli anni della mia giovinezza e sicuramente mi sono molto cari. Penso che il lavoro delle cooperative teatrali non sia mai stato realmente riconosciuto. Abbiamo creato una sorta di sociologia del teatro, suscitato interessi nuovi, contribuito a creare un pubblico diverso. Il lavoro capillare svolto dall'avanguardia di quegli anni, a mio avviso, non è stato realmente riconosciuto e la sua funzione, in alcuni casi, totalmente ignorata. L'unico rimpianto è quello di non essere stati capaci di canalizzare in maniera autonoma il nostro lavoro e di essere stati fagocitati dal potere. Abbiamo perso l'occasione di poter influire veramente sulla realtà sociale.

H. - *Cosa pensa dell'odierno teatro di ricerca?*

G. - Il teatro ha perso il "gusto" di rischiare. Ieri ci lanciavamo ad occhi chiusi in qualunque esperienza mentre i giovani di oggi preferiscono sottostare a logiche commerciali e salvo pochi casi di autenticità mettono in scena spettacoli privi di contenuto e supportati da artificiose strutture formali. Io credo che il teatro debba comunicare la necessità interiore del vivere civile e confrontarsi continuamente e direttamente con il pubblico. ■

EXIT

Addio a Franco Carmelo Greco

Enthusiasta professore di ruolo di Storia del teatro moderno e contemporaneo presso l'Università di Napoli, lungimirante organizzatore di eventi culturali, appassionato promotore di ricerche d'équipe, Franco Carmelo Greco, scomparso improvvisamente a Napoli il 19 agosto scorso a cinquantasei anni, lascia un vuoto incolmabile nel mondo accademico e nella vita culturale del nostro paese. Il fascino, l'eleganza, l'eloquio raffinato da gentiluomo d'altri tempi, la cultura solida, sterminata e mai ostentata, l'ironia sottile, la simpatia straripante, la tensione amicale verso allievi, collaboratori, artisti e colleghi, la sincerità e la passione con le quali ha affrontato vita e lavoro, non bastano a tracciare a tutto tondo il suo profilo di studioso e docente. Dal primo, fondamentale contributo sul *Teatro napoletano del '700* (Napoli, Pironti, 1981), che ricostruisce aspetti inediti dell'organizzazione teatrale a Napoli in età borbonica e restituisce al rigore filologico - ereditato dal maestro Salvatore Battaglia - un'ampia scelta di testi della drammaturgia partenopea, fino all'ultimo, lussuoso volume intitolato *La scena illustrata* (Napoli, Pironti, 1995), in cui il rapporto teatro-pittura-città apre ampi squarci di riflessione sulla contiguità tra arti della visione, topografia e antropologia urbana, il percorso intellettuale di Franco Carmelo Greco si è caratterizzato per una singolare predisposizione a esplorare territori di confine, a scatenare un corto circuito tra contesti storici e linguaggi artistici eterogenei, a ridare al più abusato personaggio della Commedia dell'Arte, Pulcinella, lo spessore culturale e la fantasia creatrice che gli sono dovuti. Ma chi è stato suo allievo e collaboratore per oltre un decennio conserva, più caro di tutto, il ricordo di lezioni incandescenti, di esami dialettici e costruttivi, di inviti a divorare volumetti critici, di stimoli a nutrirsi di spettacoli al riparo da preconcetti e giudizi da miopi, di digressioni audaci capaci di confondere solo i confusi, di una capacità di lavoro fuori dal comune, di chiacchierate sul jazz o sull'arte culinaria, di una sensibilità d'animo che squarciava il velo delle convenzioni e lo rendeva amico. Per tutto questo, la gratitudine di chi ha avuto la fortuna d'incontrarlo non avrà mai fine. Paola Cinque e Stefania Maraucci

In apertura una scena della *Cizia* del Gruppo della Rocca, regia di Roberto Guicciardini.

a colloquio con Giuliano Scabia



QUATTRO ANNI nello spazio degli scontri

di Massimo Marino

HYSTRIO - Cos'è stato il '68 per Giuliano Scabia?

SCABIA - Incontrare la gente per le strade. Del '68 mi piacque la parte più gioiosa, l'esplosione di energie in un orizzonte dominato dalle parole d'ordine rivoluzionarie e dalle tematiche utopiche del Novecento.

H. - Concentriamoci sulla preparazione del '68 che per lei ha significato l'esperimento di Zip, il convegno sul Nuovo Teatro ad Ivrea e le prime azioni "a partecipazione".

S. - Con i lavori Zip e All'improvviso ha preso corpo l'idea di un teatro "di piazza", di un teatro senza pareti in cui incontrarsi, assistere, creare una messinscena. C'erano stati incontri con diverse persone, con Svoboda, Nono, Vedova, Fortini, Giudici, Bellocchio, e una serie di viaggi a Praga, Berlino, Venezia, Milano e Torino. Probabilmente sulla "partecipazione" ero il più radicale: rivendicavo le ragioni del corpo ed esprimevo un bisogno di riflessione su di me e sulla comunità. Una delle prime ipotesi di lavoro la formulai con Raffaele Maiello: intendevamo ricostruire la memoria di una cittadina operaia come Sesto San Giovanni, che di memoria stori-

ca ne aveva poca, ma aveva accumulato un ragguardevole patrimonio di lotte. E qui siamo nel '68 pieno. Prima c'era stato il convegno di Ivrea che ricordo come un confronto tra generazioni diverse, da quella di Zorzi a quella di Ronconi e Bene. Per me le occasioni di incontro e dibattito sono state sempre decisive. In quell'occasione, ad esempio, ho potuto capire che quello che avevo fatto a scuola poteva essere trasferito in teatro o tradursi in una messinscena realizzata all'interno di manicomio piuttosto che nella piazza di un qualunque paese. Fondamentalmente era intendere la commedia come progetto di viaggio, come esperienza conoscitiva fatta con altre persone. Un viaggio all'interno dell'io e verso il mondo. Proponevo canovacci che erano zattere verbali su cui l'immaginario potesse tessere le sue vele per raggiungere un nuovo sapere. Una "dilatazione del teatro" che ho praticato anche per arrivare a nuovi livelli di conoscenze, al di là del testo e al di là del teatro. Ma non c'era nessun intento polemico con il Teatro; semmai la paura di rimanere prigioniero e di allontanarmi dalla società.

H. - Poi, nel '69, con Scontri generali, è rimasto prigioniero del teatro e dell'Associazione dei Teatri dell'Emilia Romagna che ha proibito il suo lavoro.

S. - La scrittura di *Scontri generali* era nata come un'avventura e come un dialogo con gli attori della comunità teatrale dell'Emilia Romagna (tra loro c'era Massimo Castrì). Era concepita come uno schema vuoto, come un "pretesto" per un viaggio dentro le contraddizioni che si stavano aprendo nella sinistra. Erano gli anni in cui il gruppo del *Manifesto* usciva dal Pci: il microscopio di *Scontri generali* apriva una finestra sui conflitti del momento e ciò che rappresentavano: una grande deflagrazione destinata a concludersi nell'89, con la caduta del muro di Berlino. È la peste che nella commedia invade il campo e porta al crollo di tutta la cittadella. Le maschere che caddero allora influenzarono gli eventi di poi.

H. - Dopo il fallimento di Scontri generali e a conclusione degli scontri di Corso Traiano e dell'autunno caldo, c'è stato il lavoro nei quartieri operai di Torino.

S. - Sì, decisi di mettere mano al lavoro di Torino perché la messinscena di *Scontri Generali* era stata proibita dalla direzione dell'Ater in seguito all'intervento del commissario culturale della federazione comunista di Bologna, convinto che quello spettacolo avrebbe fatto vacillare gli equilibri politici della regione.

Quella di Torino è stata un'altra avventura meravigliosa. In realtà facevo solo in parte lo scrittore perché il più delle volte organizzavo assemblee, "battaglie di strada" e scioperi. È stata un'esperienza significativa che mi ha fatto sperimentare una realtà dura, difficile. Ho assistito alla nascita di tutti i gruppuscoli extraparlamentari e alle proteste di operai, maestri di scuola e preti impegnati. Lo scontro avveniva fra i cattolici e dentro la sinistra. E, mentre Novelli mi guidava nei meandri della città, lo Stabile, che di quel lavoro era il promotore, entrò in crisi, anche se Morteo ci difese con coraggio.

Realizzavo anche un altro sogno: quello di misurarmi con la giun-

glia della città. Un'avventura in cui bisognava fare 15 km per andare da un punto della periferia a un altro, dalla Falchera a Mirafiori. Per me era angosciante lavorare su quei materiali: Torino, i processi... Gli scontri erano cupi. Così cercai un po' di respiro con *Il drago* in Abruzzo, a Sissa, con *Marco Cavallo* e con *Gorilla Quadrumano*. A Torino avevo usato troppo poco l'immaginazione. In seguito l'usai senza freno. Avevo troppo "ascoltato" i documenti, legato a un'idea di fedeltà positivista ai dati di classe. Ma era un'idea sbagliata perché solo l'immaginazione riscatta, l'immaginazione fedele che non ha i crismi di quella dannunziana e non falsifica. Dopo quegli eventi non ho più esitato ad usare l'elemento fantastico, il gioco. Ora sono convinto che non ci si debba far prendere dai misere e dalle predicazioni e che bisogna ballare quando si fa teatro.

H. - *Ad un certo punto, dopo il '77, è tornato al chiuso, al lavoro all'università e prescindendo dalle escursioni de Il Diavolo e il suo angelo e dalle sporadiche letture all'aperto delle sue opere narrative e di poesia, non è più uscito da quelle mura.*

S. - Non avrebbe avuto senso ripetere certe esperienze. Oggi non si potrebbe realizzare un altro *Marco Cavallo* perché i manicomi sono stati chiusi. E poi la società e il suo modo di ascoltare sono cambiati. La tradizione si è persa e i mass media hanno contribuito all'omologazione dell'immaginario. Ma c'è qualcosa d'altro, di più personale: avevo lasciato sedimentare la scrittura, che era il mio punto di partenza e la mia ragione di ricerca. Avevo inteso misurarmi con la lingua italiana ma ero andato in tutt'altra direzione, spingendomi ai suoi margini e inoltrandomi nei quartieri, nelle scuole, nei manicomi, nell'università, nel teatro, ma soprattutto nei luoghi di non scrittura. Avevo scelto di ascoltare la *langue*, la lingua. Cosa sta diventando e cos'è la lingua? Cosa sono la forma teatrale e la forma racconto? Questi, gli interrogativi che mi sono posto. Non so se ne ho ricavato molto: però il mio modo di scrivere è cambiato e sono convinto di aver acquistato più spessore. Sono arrivato cioè alla parole attraverso la lingua, realizzando un lavoro più mio, più interiore.

H. - *Che bilancio farebbe del '68?*

S. - È stato uno di quei fenomeni che accadono una volta sola in un secolo. Si è visto che col corpo si può fermare il mondo e credo che si possa fare ancora e che anzi succederà molto presto. Lo dimostrano i ragazzi che a

Torino, in 5000, sono andati a manifestare, gli *squatter*: hanno fermato la città e si sono rifiutati di essere ripresi dalla televisione e di diventare notizie sui giornali. («Lasciateci in pace!», gridavano). La società deve stare attenta perché è malata. E questa corsa meccanica la fa impazzire perché le fa dimenticare il corpo e il piacere del movimento fisico. Per questo a volte salgo sugli alberi a recitare le mie poesie. Perché la testa senza il corpo resta indietro e perché il teatro, come la poesia - e il teatro è poesia - può essere salvifico, curante. ■



In apertura, Giuliano Scabia in bicicletta nella prima usata del camoscio viaggiante-teatro vagante, piazza di Sessa; in questa pag. un'immagine di Zip.

appunti per una biografia di Giuliano Scabia

Teatro nello spazio degli scontri è il titolo di un volume, uscito nel 1973 dall'editore Bulzoni, che racconta le straordinarie esperienze di teatro a partecipazione di Giuliano Scabia tra il 1968 e il 1971. Teatro dilatato fuori dalla scatola scenica fino ai luoghi delle contraddizioni sociali, dello scontro politico, teatro piazza e teatro caverna che produce immagini profonde. Ma il '68 di Scabia inizia molto prima: dai versi di *Padrone & servo* (1965), dalla ricerca linguistica all'*Italsider* per *La fabbrica illuminata* di Luigi Nono (1965), da *Zip...* (1965, pubblicato nel 1967 da Einaudi), un testo composto sulla scena in collaborazione con il regista Carlo Quartucci che si avvale dell'interpretazione di attori che saranno tra i protagonisti del Nuovo Teatro (Cosimo Cinieri, Claudio Rondoni e Leo de Berardinis tra gli altri). *Zip* metteva sullo stesso piano il testo, lo spazio, gli oggetti, la parola, l'attore. Fu uno scandalo, come molte opere successive di Scabia, come *Interventi alla Visita all'Isola Purpurea* al Piccolo di Milano nel '68, come *Scontri generali* che "travestiva" da grandi guerrieri-mascheroni in conflitto in un campo assediato le diverse anime in contraddizione della sinistra, come l'esperienza nei quartieri operai di Torino nel '69.

I suoi lavori sono stati spesso "canovacci" piuttosto che opere concluse, "schemi aperti" drammaturgici da riempire sul campo in relazione con ragazzi, adulti, gruppi strutturati o no, (da ricordare le azioni con i ragazzi della scuola media di Sissa, Parma, *Forse un drago nascerà*, opera vagante tra i paesi d'Abruzzo, e la *Vera storia* raccolta e ricomposta nella realtà operaia di Porto Marghera, a Mira). Grande fu l'impatto soprattutto di *Marco Cavallo* (1973), realizzato nel manicomio di Trieste diretto da Franco Basaglia, un'utopica e reale battaglia dell'immaginazione e della comunicazione contro le reclusioni, e del *Gorilla Quadrumano* (1974-76), viaggio fantastico e pedagogico nelle culture dei paesi, nel respiro di un'Italia lontana dai centri di produzione culturale, in una società antica in via di trasformazione. Accanto a questo "teatro aperto" Giuliano Scabia ha anche coltivato, in modo rigoroso, la scrittura teatrale e, più di recente, quella narrativa (da ricordare soprattutto *Nane Oca*, Einaudi 1992). E sempre si è dedicato alla poesia (vedi *Il poeta albero*, Einaudi 1995), cifra profonda che traluce da ogni sua opera, teatrale o letteraria, e nelle sue azioni nelle città, nei boschi, sui monti, in paesini e in ogni sorta di margini. M.M.

Franco Passatore

Comincia da Artaud il '68 dei piccoli

di Pier Giorgio Nosari

« Il teatro-ragazzi è un figlio spurio del teatro. Sulla sua nascita influì la spinta del '68 e delle sue utopie, rispetto alle quali il teatro ufficiale era del tutto impreparato. Anche il teatro sperimentale, interessato a ricerche linguistico-formali, ne fu spiazzato. Servivano un nuovo progetto per gli operatori culturali e un nuovo teatro, più impegnato sul piano sociale in direzione di un teatro della vita». È la lucida analisi di uno dei padri riconosciuti del teatro-ragazzi: Franco Passatore, attore, regista e saggista, direttore, negli anni Ottanta, del Settore Ragazzi e Giovani dello Stabile di Torino e della "Festa internazionale di Teatro Ragazzi e Giovani", membro del Direttivo dell'Astra/Agis, vicepresidente nazionale e consigliere dell'Esecutivo mondiale dell'Atig/Assitej. Ancora oggi si occupa della formazione di giovani ed insegnanti. Ci siamo rivolti a lui per ricostruire la nascita e l'evoluzione del teatro-ragazzi.

HYSTRIO - Cosa significava, allora, "teatro della vita"?

PASSATORE - Significava rifarsi ad Artaud, per verificarne le intuizioni, raccogliere l'insegnamento di Richard Schechner circa l'edificazione di nuovi spazi, sperimentare il teatro di strada sull'esempio del Living Theatre e guardare ai Bread and Puppet per ritrovare il senso della festa teatrale nelle parate. A queste suggestioni si univano le sollecitazioni dell'opera di don Milani e del Movimento di Cooperazione Educativa, che portavano ad identificare un nuovo interlocutore nel bambino, come persona non ancora condizionata dal teatro ufficiale o dalla televisione, che allora era molto meno pervasiva di oggi.

H. - È da questo incrocio che nasce il teatro-ragazzi?

P. - Per quanto mi riguarda sì. Fu decisivo l'incontro con la nuova pedagogia propugnata dal Mce. Ne derivò un'alleanza tra insegnanti e teatranti. Il protagonista era ed è il bambino, attore di se stesso e della libera espressione dei suoi sentimenti all'interno della spettacolarizzazione, intesa, quest'ultima, come dimostrazione pub-

blica, teatralizzata, del suo vissuto.

H. - Attraverso quali tappe giunse a questa concezione?

P. - Inizialmente con *Ma che storia è questa?*, un cabaret che prendeva in giro il nozionismo e suggeriva un'analogia tra il mito della guerra di Troia e il presente del Vietnam. Il salto di qualità avvenne con *Ippopotami e coccodrilli nei parchi Robinson* e con *Un mattino che si chiama teatro e Nino e gli altri*, interpretato da Vittorio Bozzoli e Silvio De Stefanis. Nel 1971 Paolo Grassi ci chiamò al Piccolo, e nacquero *Arrivano i vostri* e *Le botteghe della fantasia*. Tutti questi lavori si svolgevano al di fuori del teatro, molti all'aperto. Le basi teoriche furono poste nello stesso anno in occasione di uno stage organizzato dal Mce.

H. - A partire da quegli anni inizia il boom del teatro-ragazzi.

Ritiene che vi sia continuità tra i vostri lavori e le esperienze odierne?

P. - In realtà penso che esista un problema di trasmissione delle esperienze. Le faccio un esempio che mi riguarda da vicino: i miei libri sono ormai esauriti, e quella bibliografia è pertanto indisponibile. C'è da considerare anche un altro fatto: in *Animazione/dopo*, del 1976, esprimevo il timore che la proliferazione di animatori ignari dei presupposti culturali ed intellettuali dell'animazione potesse dissolverne gli ideali. In quegli anni il teatro per ragazzi iniziava a subentrare al teatro dei ragazzi. Non sono affatto la stessa cosa: nel teatro dei ragazzi l'animatore è l'insegnante, il teatrante è una figura di stimolo e supporto professionale e il protagonista è il bambino; nel teatro per ragazzi, invece, il bambino è "solo" il destinatario privilegiato dello spettacolo.

H. - Dunque non condivide l'evoluzione odierna del teatro-ragazzi.

P. - Non sta a me esprimere giudizi. Spetta ai critici, alla Pubblica Istruzione, agli insegnanti, alla sezione ragazzi dell'EtI.

H. - Da qualche anno le relazioni teatro-scuola sono "ufficializzate" dal Protocollo d'intesa tra Pubblica Istruzione, Dipartimento dello Spettacolo e EtI. Cosa ne pensa?

P. - In generale penso che sia bene che un'esigenza della scuola ottenga un riconoscimento istituzionale. Mi chiedo solo se tutte le centinaia di compagnie di teatro-ragazzi siano in grado di darvi una

risposta qualificata. L'importante è che le istituzioni non limitino i propri compiti al finanziamento, ma sappiano anche controllare, scegliere e promuovere i soggetti più affidabili. ■

La nascita del teatro "dei" ragazzi nel ricordo di uno dei suoi padri fondatori - Le suggestioni del Living, del Bread and Puppet e l'insegnamento di Don Milani - Il bambino attore di se stesso

il '68 partenopeo

Quando via Martucci era l'Off-Broadway

La storia del teatro a Napoli durante il Sessantotto è la storia d'una gestazione che, avviata alcuni anni prima della data fatidica, durò ancora lo spazio d'un quinquennio ed esibì i suoi frutti negli anni a venire, con gli spettacoli di Roberto De Simone, l'attività di ricerca di gruppi quali il Teatro Esse di Gennaro Vitiello, il Teatro dei Mutamenti di Antonio Neiwiller e Renato Carpentieri, le regie di Armando Pugliese, la nascita d'una nuova generazione di interpreti, da Bruno Cirino, a Mariano Rigillo, Angela Pagano e Lina Sastri, a Peppe Barra e Isa Danielli. Crocevia delle esperienze "sotterranee" che la scena "sessantottina" andava maturando a Napoli è stato il Teatro Alfred Jarry, fondato nel '67 da Mario e Maria Luisa Santella.

HYSTRIO - Terminata, alla fine degli anni Cinquanta, la breve stagione dello stabile napoletano diretto da Enriquez, chiuso definitivamente il Mercadante, tramontata l'originale iniziativa di alcuni critici di farsi promotori, per un paio di stagioni, del cartellone del Mediterraneo, il teatro ufficiale attraversava una crisi profonda...

SANTELLA - La scoperta del pensiero artaudiano e la visione degli spettacoli del Living Theatre e di Grotowski - vidi il *Principe costante* a Spoleto e fu per me un'emozione indescrivibile - fece sorgere nei giovani il bisogno di un teatro diverso, che iniziava a covare sotto la cenere. Tra il '64 e il '67 questo fervore trovò asilo nei centri sociali sorti in periferia e in piccoli scantinati, per lo più localizzati in via Martucci, che diventò una sorta di *off-Broadway* napoletana: c'erano il Teatro Esse, il Tin di Michele Del Grosso e Marinella Lazzaretti, il Play Studio di Arturo Morfino, il cinema Amedeo che ospitava il cineforum diretto da Mario Franco. Il nostro spazio, il Teatro Jarry, un po' decentrato rispetto agli altri locali, costituiva un'ulteriore tappa nella topografia urbana della dialettica politico-culturale-teatrale.

H. - In seguito, militanza politica e impegno teatrale diventarono due percorsi alternativi...

S. - Intorno al '69 molti artisti abbandonarono il teatro per sposare la causa della militanza. Per me, invece, fare teatro significava fare politica, affilare le armi della provocazione intellettuale culturale e ideologica. Dopo i primi tentativi, compiuti ancora a livello laboratoriale, di introdurre in Italia Beckett, Arrabal, Ionesco, e i primi spetta-

coli - *Experiment/Action/Experiment(a)ction, Ana/Logon, Fall-out* - in cui raccontavo storie e trasmettevo emozioni prevalentemente attraverso situazioni visive e lavoro fisico, mi ritrovai solo con Maria Luisa.

H. - Ma è grazie agli spettacoli della "trilogia della violenza" che, per la prima volta, si avvia quel processo d'identificazione degli attori nel pubblico, chiamato a ridisegnare un immaginario drammaturgico nuovo ...

S. - In *Ana/Logon*, ad esempio, per affrontare il tema, scottante per quei tempi, della minaccia atomica, chiusi gli spettatori in tante piccole celle di prigione dislocate lungo i due lati di un corridoio, dove si svolgeva l'azione scenica: a fine spettacolo, noi attori rimanevamo distesi per terra e immobili, in attesa che il pubblico si decidesse a rompere le gabbie e a liberarsi, prendendo finalmente posizione. Con *Prove per una messinscena dell'Amleto*, che invadeva ogni spazio della sala divisa in tre settori, gli spettatori venivano inseriti direttamente nell'azione, assumendo un ruolo definito. Poi sentimmo l'esigenza di recuperare il valore della parola e avviammo un lungo progetto di lavoro sugli autori elisabettiani, da Marlowe a Webster a Ford a Shakespeare, prima di scoprire, attraverso l'opera dei commedionografi settecenteschi Cerlone e Trinchera, il patrimonio drammaturgico partenopeo. Ma il ritorno alle radici è storia relativamente recente. Paola Cinque

Trent'anni dopo: due mostre a Napoli

Il Sessantotto trent'anni dopo: su questo tema ha preso corpo il progetto *Napoli frontale*, promosso e realizzato nel giugno scorso nel capoluogo campano dal Dipartimento di Filosofia dell'Università "Federico II", dalla Biblioteca Nazionale "Vittorio Emanuele III", dall'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, dal Dipartimento di Filosofia e Politica dell'Istituto Universitario Orientale, dall'Istituto Campano per la Storia della Resistenza. L'operazione, finalizzata alla ricostruzione storico-critica degli eventi politici, sociali e artistici che hanno visto Napoli protagonista intorno alla fine degli anni Sessanta, è stata immaginata in forma di percorso attraverso due esposizioni di carattere documentario, la "mostra politica" e la "mostra delle arti", collocate in due luoghi separati della città, ma uniti da una serie di iniziative comuni, quali incontri, dibattiti, concerti e performances. Dalla mostra relativa al teatro, alle arti visive e alla letteratura del Sessantotto a Napoli sono emersi i caratteri più originali del fenomeno: la storia d'una generazione d'artisti che ha lasciato labili tracce di sé è stata ricostruita e narrata attraverso un'esposizione poco convenzionale. Alle testimonianze di esperienze dichiaratamente politiche e militanti (sculture, collages, striscioni, volantini, fumetti, slogan, riviste), sono stati affiancati, da un lato, i documenti (fotografie, articoli, locandine e manifesti) della repentina "sprovincializzazione" che Napoli conobbe attraverso l'impatto con avvenimenti culturali di risonanza mondiale - la presenza in città di Allen Ginsberg, le mostre di Kounellis e Beuys, gli spettacoli del Living e dell'Open Theatre, la prima mondiale de *I negri* di Genet e, dall'altro, la descrizione di una mappa dei luoghi topografici e "mentali" della sperimentazione (le gallerie d'arte, le librerie, le umide caves del Centro Teatro Esse, del Teatro Instabile, del Teatro Orione, dell'Executive Club, del Teatro Alfred Jarry). Stefania Maraucci

assetti organizzativi

Dov'è stato l'errore?

di Mimma Gallina

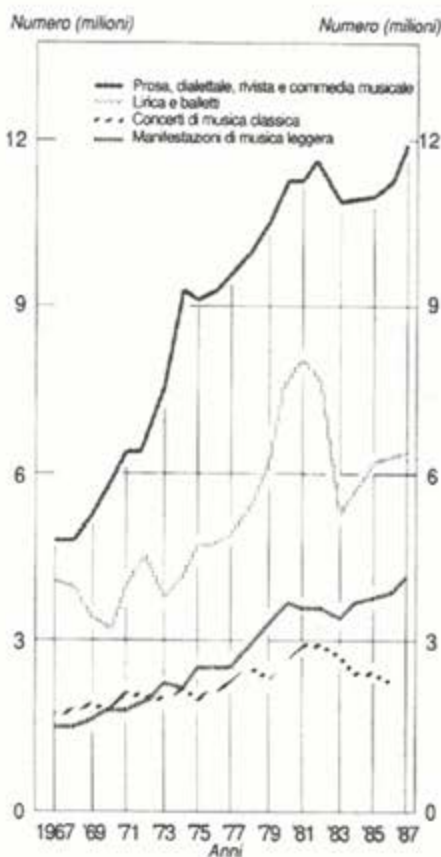
Il Sessantotto è un "anno-sostantivo", un movimento, un'onda lunga, non certo riducibile all'anno solare.

Dopo, tutto, anche nel teatro è stato diverso.

Senza, non esisterebbero gli assessorati alla cultura, i circuiti, i teatri stabili di produzione, il teatro ragazzi, non ci sarebbe stato il terzo teatro e un nuovo corso di teatro di ricerca, non si sarebbero decuplicati attività, pubblico, mercato.

Eppure non c'era bisogno di essere integralisti, duri e puri, già dieci anni dopo, per rendersi conto che tutte le trasformazioni innescate erano riassorbite, svuotate di senso. Il mercato era (è) cresciuto, sì, ma per quale teatro? per e con quale pubblico? Nessun obiettivo strutturale poteva essere in quegli anni - e anche oggi per chi si è formato allora - separato dai contenuti. La consapevolezza civile degli artisti e degli operatori, la presa di coscienza e di responsabilità culturale degli enti locali, gli insediamenti nelle aree metropolitane, l'allargamento teorizzato (vorrei dire sofferto) della funzione pubblica e sociale del teatro... I risultati sono sotto i nostri occhi: era quello che allora si voleva?

Parentesi privata. Il mio Sessantotto personale (teatrale intendo), e in quanto "personale" anche "politico" (ovvio), potrebbe essere racchiuso fra un prologo e un epilogo. Nel prologo una ragazzina di sedici anni si entusiasma per Dario Fo in un teatro improvvisato (un bocciodromo), di una città della provincia lombarda. È fra i 350.000 spettatori (e spesso un po' organizzatori), che fra il '68 e il '70 fanno del "circuitto alternativo" animato da Dario e Franca con



altri, il traino delle successive trasformazioni. Epilogo. 10 anni dopo. (c.ca). Roma, Botteghe Oscure: è una delle frequenti riunioni sul teatro. Un gruppo di compagni cerca di convincersi (e ci riesce) e di convincere la ragazzina un po' cresciuta (non ci riuscirà), che si erano sbagliati: l'Età non è un ente inutile (!), riformato offrirà grandi opportunità: coordinamento

Nonostante le profonde trasformazioni avvenute nel corso degli anni Settanta, non c'è stata una vera e propria opera di rifondazione del teatro italiano

(?), promozione (??), e poi nel Cda ci saranno numerosi "compagni", non è lottizzazione, non ci sono interessi privati, e, last but not least, avremo il Vicepresidente! Fine dell'anarchia (e della commedia)!

Seconda possibile versione. La stessa ragazzina dritta dritta dalla scuola del Piccolo, dalla statale di Milano e dalle sue assemblee, raggiunge quelle del Gruppo della Rocca a Prato: è la spinta a fare, ad agire, a "costruire" (non si crea chiusi nelle università!). L'epilogo è a Firenze: Palazzo Vecchio, 1975. Un drappello di attori e tecnici (del Gruppo, ovviamente), un po' emozionato, felice per le recenti conquiste elettorali, consegna al neoeletto assessore alla cultura Pci, le chiavi del bellissimo teatro Goldoni. La cooperativa lo utilizza per prove, ha fatto fare dei rilievi e i preventivi per i lavori, ma è orgogliosa ora, senza contropartite, senza garanzie di cedere il progetto al Comune, come sembra naturale. Quel teatro è ancora un problema aperto. Dove si è sbagliato? Poteva andare diversamente? Con il senno di poi mi sembra di poter identificare alcuni errori di fondo, comuni ad

altri campi della politica e della vita economica e civile (ovviamente dal punto di vista del Sessantotto e del lavoro organizzativo): quello di semplificare e ritenere di poter "governare" i processi di trasformazione e non rendersi conto che ad ogni concessione (un maggior spazio "in circolare", ad esempio), corrispondevano impercettibili cedimenti, e aggiustamenti di rotta irreversibili; la convinzione di poter incidere a livello strutturale, istituzionale, senza modificare sostanzialmente il quadro normativo, ovvero il non essersi battuti a fondo per una legge quando i rapporti di

forza lo consentivano, il che ha molto a che fare con i piccoli privilegi ottenuti; teorizzare l'allargamento del servizio, quindi del settore, pubblico, fino ad annullarne il significato (tutto è pubblico, che cosa lo è?) non contribuendo certo né all'affermazione di una (sana) logica di impresa e commerciale, né alla "rifondazione" dei teatri stabili, e quindi ad un consolidamento, o alla creazione, di istituzioni, unica condizione per una effettiva e duratura riforma; il Sessantotto era consapevole che, anche per poterle contestare (discutere/cambiare), le istituzioni dovevano pur esserci; ignorare, infine, o quasi, il problema degli spazi, nella logica dell'ampliamento a tutti i costi dell'attività, lasciando al caso, o addirittura alla fatalità, una politica delle strutture.

Prosegue la parentesi. Mi rendo conto che sto cadendo nel trabocchetto o nella domanda cretina: il Sessantotto ha vinto o ha perso? Da quanto ho scritto fin qui, la risposta sembrerebbe: ha perso. Non lo credo. Non ancora. Come tutti quelli che non si sono pentiti - e come avete perfettamente capito - penso che il Sessantotto, come il Che, è vivo! ■

Riportiamo alcuni brani da Teatro d'impresa, teatro di stato? di Mimma Gallina (Rosenberg & Sellier, 1990), riguardanti la trasformazione del teatro italiano fra la fine degli anni Sessanta, e lungo tutti i Settanta.

Abbiamo accennato sinteticamente come gli anni '70 abbiano drasticamente modificato il volto del sistema teatrale italiano: un cambiamento in cui possiamo identificare alcuni nodi problematici che meritano un'analisi più approfondita: il decentramento, ovvero gli effetti complessi e contraddittori (almeno apparentemente) determinati sul mercato dalle spinte ideali e politiche; l'allargamento dell'area di servizio pubblico e insieme la perdita di credibilità, come punti di riferimento organizzativi e artistici, dei teatri stabili; la ripresa e il consolidamento industriale del teatro privato; l'esistenza di una vasta area sommersa e emarginata. [...]

Nella seconda metà degli anni '60, i fermenti che agitano la società italiana coinvolgono anche lo spettacolo, spingono nella direzione di un teatro fortemente politicizzato, alla ricerca di un pubblico "nuovo e popolare", ponendosi quindi come obiettivo un allargamento sociale e territoriale dell'utenza: in quest'ottica

il carattere istituzionalizzato e dirigistico dei teatri stabili non poteva farne un riferimento, ma semmai un nemico da combattere. Da questi presupposti nasce "il circuito alternativo", che attribuisce al "decentramento" una precisa connotazione politica e rifletterà nella conduzione e nei repertori il dibattito interno alla sinistra. Leader e principale artefice ne è Dario Fo che, con l'appoggio dell'Arca, nelle stagioni 1968-69 e 1969-70 produrrà cinque spettacoli, rappresentandoli in 170 località con 566 repliche e 350.000 spettatori. Il circuito alternativo scopre e valorizza un nuovo pubblico e nuovi spazi, forma nuovi quadri, indica nuovi modi di produzione e distribuzione e nuovi mercati rivelandosi un fenomeno politico e organizzativo gravido di conseguenze. Le prime compagnie "autogestite" (alcune sono già costituite in cooperative), cominciano a cercare un proprio mercato sulla scia di quest'esperienza. Riuniscono attori spesso formati all'interno degli stabili, elementi di solida professionalità che sembrano maturare in quegli anni una nuova consapevolezza politica e professionale (sono gli anni d'oro della Sai, la Società attori italiani che fiancheggerà o condurrà in prima persona le battaglie per il decentramento, per la fondazione di cooperative e il loro sovvenzionamento, per il coinvolgimento dei lavoratori nelle gestioni degli stabili, per una piena responsabilizzazione degli enti locali). In altri casi si tratta di gruppi provenienti dal teatro universitario e, più avanti, di neoprofessionisti. [...]

L'intervento dell'ente locale come agente di mercato è indubbiamente collegato ad una nuova concezione del servizio pubblico e, almeno teoricamente, dovrebbe consentire la crescita e l'affermazione qualitativa di un teatro non condizionato da fattori commerciali. [...] Non a caso negli anni '70, le cooperative teorizzano la propria appartenenza all'"area teatrale pubblica" considerandosi esecutori ideali di questa politica. Ma, paradossalmente, l'affermazione del teatro pubblico spinge nella direzione opposta: la necessità di far quadrare i conti, il bisogno di consenso e di facile prestigio, una serie di esigenze nobili e meno nobili quindi, rimettono sempre più pesantemente in gioco elementi da "libero mercato". Dalla necessità di sane gestioni amministrative, alla logica del botteghino, il passo è breve. [...]

Nel corso degli anni '60 si avverte sempre più pesantemente una progressiva inadeguatezza

dello strumento teatro stabile. Espodono le contraddizioni da un lato fra la vocazione istituzionale (o la burocratizzazione) degli organismi e i loro presupposti di ricerca culturale e estetica, e dall'altro fra la concezione inevitabilmente interclassista che ne animava la proiezione sociale (e di cui gli anni del centro sinistra contribuivano a rilevare la tendenza pacificante) e le ansie di rinnovamento, le ribellioni, le spinte verso una concezione del teatro più attiva all'interno della società. Sono i primi fermenti di "movimento" (il '68 è alle porte) che trascineranno con effetti contraddittori la consapevole ribellione del teatro di sperimentazione e la contestazione degli attori (pensiamo al Convegno di Ivrea del '67).

Il carattere inizialmente spontaneistico di questi fermenti, già all'inizio degli anni '70, cederà il passo a mature ipotesi organizzative e ad una visione articolata dei soggetti operanti in termini di pubblica utilità: innanzitutto tutti quelli che producono in funzione di un teatro inteso come servizio sociale (le compagnie autogestite e cooperative in primo luogo) e quanti cooperano all'espletamento di questa funzione (l'associazionismo di base e gli enti locali e territoriali). Si arriva così alla definizione di "un'area pubblica" vasta e articolata entro cui si troveranno a mettere ordine, anche sulla scorta del decreto 616, regioni e assessorati alla cultura.

L'effetto quantitativo e l'estensione territoriale che questa nuova concezione del teatro come servizio sociale ha provocato è clamoroso. Fra il '70 e l'80 i comuni interessati all'attività teatrale passano da un centinaio a 800 circa, gli spettatori da 4.003.397 a 10.288.152, le rappresentazioni da 20.894 a 48.820 e i complessi sovvenzionati da 44 a 264. Una crescita che non poteva non implicare una revisione del concetto di teatro pubblico e che richiedeva modelli organizzativi nuovi. L'ingresso delle regioni e il convinto intervento, in molti casi un invadente protagonismo, degli enti locali, non immettono solo come abbiamo visto nuovi flussi di denaro (il comune organizzatore, committente, impresario è il principale fattore di trasformazione dell'economia del teatro), ma modificano sostanzialmente se pure con risultati contraddittori, le regole del gioco, tanto con riferimento al mercato che a criteri e linee di produzione.

Ci stiamo avvicinando a "nuovi modelli di teatro pubblico" su più vaste dimensioni territoriali (regionali). ■

un bilancio semiserio

Spaghetti al sugo e

di Fabrizio Caleffi

Le provocazioni di Carmelo Bene - Il Living Theatre a Milano - Arrabal e Pasolini - Dario Fo presenta *Mistero Buffo*

«Invitati in una villa al decimo chilometro della Cassia dalla gestrice di una galleria d'arte ad assistere a *Cristo 1963*, spettacolo scritto e recitato dagli attori del teatro Salvatorelli chiuso per oscenità dalla polizia. La rappresentazione doveva avere inizio a mezzanotte; all'una mancavano ancora due attori. Il pubblico doveva sedersi in terra in una gran cantina a elle, su trucioli di paglia, e gli attori avrebbero recitato camminando su e giù per le sale e per la scala a chiocciola che vi conduceva. C'era molta gente, vi furono discussioni fra Carmelo Bene (specie di capocomico di quei guitti) e la gente che s'era annoiata ad aspettare. Ogni tanto due o tre scamiciati afferravano una scala a pioli e la puntavano contro il centro del soffitto dov'erano stati installati dei fari; uno di loro vi saliva e caricava una piccola giostra di celluloidi-de rosa. Allora il Bene gridava "Distraetevi". Intanto s'era sparsa la voce che a un certo punto della rappresentazione gli attori avrebbero gettato sugli spettatori spaghetti al sugo...». (dai *Diari* di Paola Masino). Cioè, cazzo, compagni, sono passati trent'anni: ve lo ricordate il Living? A Milano, in un tendone di periferia. Notte e nebbia. Tutti nudi. Con dieci di loro ci facevi mezza Valeria Marini. E Carmelo? «"Devo pisciare". Detto fatto, si apre i pantaloni e orina, con magnifico zampillo, sul pubblico». (Paola Masino, op. cit.). Ve lo ricordate Carmelo Bene al cospetto dei velluti rossi (una tonalità più scura delle bandiere rosse, però) del Teatro Manzoni di Milano? Che faceva pipì sulla prima fila? Magnifici quegli anni. Di teatro genito-urinario. A Roma, Carmelo aveva inseguito un critico quotidianista con uno spadone.

In piazza, i sit in. In platea, i sit-per-terra. Nella misura in cui, per far esplodere le contraddizioni del capitalismo e servire il popolo, il soggetto-attore collettivo occupava il palcoscenico, tra ri-scoperta della biomeccanica meier'holdiana, la critica medianica di McLuhan e il cialtronismo trozkian-becero o burin-bakunin. Il cardinal Quadri, allora giovane prete operaio dell'ordine di Jarry, su *Ubu*, rivista e non ancora casa editrice, scalcava a sinistra Brecht, contrapponendogli il più *maudit* von Horvath; come dire: Cacciari che rilegge Junger. Il brechtiano Strehler andava al Lirico ad allestire *Cantata del mostro lusitano*. Sulla scia di Ivan Illich, che proclamava la descolarizzazione universale, le accademie di recitazione apparivano Palazzi d'Inverno da occupare, ovvero Viva Mao e abbasso il Birignao. Per un *Paradise now*. Il piccolo Arrabal addormentava la ragione per generare mostri drammaturgici neogoyeschi. Il musical *Oh Calcutta* celebrava in un colpo solo l'India spinella (canne al vento...) e, con il *calambour*, il posteriore s/m (leggi: sado-maso): oh che culo che hai, detto in francese. Pasolini celebrava le lucciole d'antan e prendeva deliberatamente lucciole per lanterne, preferendo i pulotti proletari agli studenti fighetti cresciuti a champagne molotov. I porci borghesi ingrassano nel porci-



champagne molotov

le e non hanno mai visto il pasoliniano Porcile. Ingrassano al punto di voler dimagrire anche nell'anima ed è subito new age. Dunque il Sessantotto teatrale è andato tutto in fumo, vuoi marocchino vuoi colombiano? O era già allora tutto fumo, vuoi marocchino vuoi colombiano, e niente arrostò?

Ricordiamo di quegli anni il gusto dell'improvvisazione, dell'ironia, della contestazione/provocazione. Si faceva teatro come si faceva l'amore: spesso e con gioia. Si andava a teatro come si andava a letto: in allegria.

La Milano dei palcoscenici (un minuto di silenzio per il teatro Uomo di via Gulli, prego) era giovane e non giovanilista.

Curiosa e non localista. Internazionalista e non campanilista. Il suo "Nobel" era una sala lungo i Navigli, non la consacrazione di una provocazione meccanica, schematica, manichea. Ogni tanto, riusciva davvero a teatralizzare la vita.

Mistero buffo: un momento epocale. Di passione, non solo teatrale. Ma la storicizzazione, naturalmente approssimativa, di quella stagione cinica e speranzosa, pacifica e bellicosa, ingenua fino alla raffinatezza e rozza fino all'analfabetismo di ritorno, non passa attraverso la nostalgia. Si fonda sull'emozione (tu chiamala, se vuoi).

Tutti si sentivano (e moltissimi erano) autorizzati a venire alla ribalta, per staccarsi dall'universo dei porci borghesi e diventar porci con le ali e volare come angeli sopra Cusano Milanino. Adesso quanti riposano sulla collina (di San Siro)? ■

Il Distaccamento **ROSSO** Femminile

Trent'anni fa, quando Mao-ze-Dong si scriveva ancora Mao Tse Tung, quando Timoniere stava per Nocchiero della Rivoluzione e non per D'Alema-in-vacanza-in-barca, se a Milano dicevi balletto, dentro alla Scala intendevano ancora Carla Fracci, ma davanti alla Scala quelli che tiravano pomodori a Sant'Ambrogio capivano Distaccamento Rosso Femminile, il must dell'espressione corporea contestativa. Più d'uno era convinto che, preso il potere con una lunga marcia che dal Parini arrivava a Palazzo Marino, il balletto hit a Pechino avrebbe sostituito il cigno dell'omonimo canto dopo la sua morte definitiva. Oggi l'eterea diafana eterna Mrs Menegatti è ancora una star, mentre le stelle rosse di quel Distaccamento Femminile si sono staccate dal cielo e sono cadute ad esaudire i desideri di direzione di giornali e case editrici dei loro fans, dei loro piccoli fans di allora. Trent'anni fa ero un ragazzino: uno sbarbato, per di più allergico all'eskimo. Ma pochi anni dopo la data simbolica d'inizio della Contestazione Generale, mi lasciai crescere l'onore del mento e, in possesso di passaporto e di visti ottenuti grazie ad una precoce militanza nella stampa culturale, decisi di andar a vedere di persona la Cina, vicina solo nel titolo di un film di Bellocchio. Poiché l'occhio vuole la sua parte e il sentito dire è revisionista, no? Giunsi a Shangai. Mi procurai la possibilità di assistere agli eroici sgambettamenti delle guardie rosse: eroici, non erotici, malgrado le gambe di talune ballerine non fossero inadeguate a quella rivoluzione che gli anarco-situazionisti ritenevano anche e soprattutto sessuale. Assistetti allo spettacolo. Tema: il coraggio (rivoluzionario) della donna cinese, intesa come operaia e contadina. Bandiere rosse, spaccate - una rottura, se mi è consentito il giudizio critico. Del riso cantonese sappiamo tutti, per esperienza, tutto; della lingua, m'ero fatto insegnare da una sinologa genovese, M.R., studentessa a Venezia, le frasi essenziali - di che cosa parliamo se non parliamo d'amore? Azzardai con la vicina di posto; mi capi, credo, dal tono e dallo sguardo, un rappresentante della stampa estera. Mi mise subito, cortesemente ma fermamente, in guardia dalle onnipresenti guardie rosse: qualunque avance era severamente giudicata - male, malissimo. I giornalisti accreditati rischiavano l'espulsione, la malcapitata oggetto (donna-oggetto) del desiderio era in grave pericolo. Ed io pure. Abbozzai subito, in netta minoranza rispetto alla massa sterminata del popolo del "pericolo giallo". I giallorossi erano più pericolosi degli hooligans della Roma. Sofferente di solitudine, feci una scelta imperialista: volai nella nemica Taiwan. Dove fui ben accolto dalle fanciulle in fiore di un bordello per militari Usa. Altro che politica dei Cento fiori! Ora, a miglia e migliaia d'esperienze di distanza, follemente innamorato e vaccinato da tentazioni mercenarie, non posso che ricordare, somidendo, la divergente infatuazione: dei miei coetanei per Mao, mia per le maoiste (europee). Di quella stagione, la Storia ricorda ben altre efferatezze. Della produzione artistica, si ricordi il Distaccamento Rosso Femminile come esemplare manifestazione di retorica totalitaristica. Dove, in una profusione di sorrisi, si celebrava la tristezza. Adieu, tristesse. F.C.

A pag. 32, l'ineffabile Fabrizio Sebastiani Caleffi in una rara immagine di giovanile spiritualità; in basso, un non meno raro documento d'epoca e d'antica morale.



ricerca '90

IL corpo al POTERE



di Paolo Ruffini

Il teatro degli anni Novanta si configura fin dagli esordi come un'esperienza anomala rispetto ai percorsi consolidati della "ricerca", anche se alcuni significati e caratteristiche dominanti - benché trasposti su piani prettamente estetici - presentano segni che già determinarono processi rigenerativi nel teatro intorno al '68 e sul finire

degli anni Settanta. Il teatro di questa generazione torna a rifiutare il testo drammatico, optando per modalità drammaturgiche creative al servizio di una più complessa composizione scenica, decisamente

influenzata dalla *body art* e dalle arti visive. Ma i fattori che la determinano come esperienza, esplicitano sulla scena la negazione assoluta dello spazio di relazione tra gli individui e tra questi e il pubblico, esteriorizzan-

do una particolare costruzione dell'oggetto scenico che non rimanda ad altro se non alla visione delle sue forme espresse. Per spazio di relazione, si intende quella proiezione di vita sulla scena che, negli anni Sessanta, è stata in grado di accomunare l'attore con lo spettatore nell'utopia di un movimento di rivendicazione culturale e sociale

Fortemente influenzato dalla *body art* e dalle arti visive, il teatro dell'ultimissima generazione sperimenta nuovi linguaggi del corpo e instaura con gli spettatori un rapporto "privilegiato"

(poi politica), col suo rito "liberatorio" e di "autocoscienza", sovvertendo l'istituzione e il modo di fare spettacolo.

Il teatro dunque, non è più da tempo il luogo della rappresentazione né della riproposizione di un universo composto da "frammenti di realtà", ma quello di un'ulteriore definizione dell'arte, oggi rivolta ad azzerare qualsiasi proiezione dell'io. Questo significa che quella che era la sua capacità di «essere rivolta e di trasmettere il senso di rivolta» (E. Barba) ha assunto nel contemporaneo il carattere di un lavoro di scavo interno all'atto di creazione teatrale, che deve confrontarsi con la velocità delle informazioni e delle immagini ormai globalizzate, e, perché no, con Internet. Uno spettacolo come *Mondo (Mondo)* del Teatrino Clandestino, per esempio, benché non rinunci alla "matrice letteraria" che lega le diverse parti in scena, sposta la centralità delle relazioni tra gli interpreti dal piano di visione d'insieme svelato da micropartiture drammaturgiche - quell'ideazione dello spettacolo che ha matrici forti in Corsetti, anche se il suo linguaggio trascende fisicamente i quadri testuali, mentre in Rem & Cap si identifica nella visione di un'azione "corale" - a quello della configurazione di "comportamenti" e "presenze" che connotano un ambiente.

Il teatro degli anni Novanta non dispone né dell'eccezionalità dell'evento partecipativo né della contrapposizione sociale, ed è portato piuttosto a rivendicare la propria differenza all'interno di un sistema sociale che elegge a visione sacrale il concetto di eternità dell'esistenza (è Zygmunt Bauman a chiarirci questa condizione dell'individuo nel saggio *Il Teatro dell'immortalità*). Con il teatro ci si preoccupa di creare forme che generino ciò che Heidegger chiama la messa in opera della verità, dove un unico gesto afferma e nega l'esistenza. Gli anni che hanno accompagnato i fermenti sessantottini e successivamente l'asprezza politica della fine degli anni Settanta annoverano nel teatro un rinnovamento di contenuti e forme, ma anche uno scompaginamento dei rapporti fra il pubblico e la scena, là dove si ricercano nuovi spazi teatrali e modi diversi di aggregazione artistica. Tutto questo non abita più nel teatro, almeno non in quella dimensione di condivisione comune di un'esperienza, direttamente riconoscibile come tale.

Dunque l'orizzonte del teatro degli anni Novanta non sta più nella rappresentazione di un frammento di natura o nel suo farsi strumento di misurazione di quella natura (benché esasperata), ma è diventato natura in sé, spazio naturale a artificiale dato che manca di personaggi (basti pensare alla ridefinizione della soggettività e alle ibridazioni estreme del pensiero estetico contemporaneo). Come scrive Renata Molinari: «Parola e scrittura tendono a unificarsi, il "parlato" si mostra come sottotesto, traduzione, *playback*, o si scompone in gesto del dire e pura *phoné*». Ecco, dunque, i corpi azzerati della propria soggettività, e che sembrano trasfigurati da una performance di Rebecca Horn, nello spettacolo *Dati: 1) il bianco; 2) il silenzio; 3) radice quadrata di due* dell'Accademia degli Artefatti, portati a contendere l'uno contro l'altro con movimenti regolati da segni pseudo coreografici all'interno di un'area delimitata dalla sola geometria di luci; o il corpo infranto del Motus in *Catrame*, che attraversa la sublimazione della sua autoesposizione masochista con patinature romantiche alla Andy Warhol, ad aprire a un definitivo superamento delle regole di incontro tra lo sguardo (partecipe) dello spettatore e quello dell'attore, obbligato, quest'ultimo, a relazionarsi col proprio equilibrio interiore e col tempo del respiro di azioni sostanzialmente mute. In effetti, proprio in virtù di una riformulazione del linguaggio scenico svincolato da un sistema di comunicazione diretta, lo sconsciarsi dell'arte dalla sua medianica riproposizione del mondo *tout court* ha contribuito allo sfasamento della percezione della scena teatrale, modificandone le convenzioni espressive e cinetiche, e nella fattispecie l'attore e la sua paventata credibilità psicologica (la sua narrazione verosimile nella quale riconosciamo come nostra l'"interazione comunicativa"). Nel diagramma novecentesco spetta ad Appia e a Craig, e successivamente a Decroux, radicalizzare l'autonomia dei comportamenti dell'attore, che in questo modo comincia a dominare lo spazio «imponendo una gestualità innaturale, sottratta ad ogni compiacenza descrittiva, ad ogni affettazione sentimentale» (S. Sinisi).

E tale emancipazione si ridisegna sulla scena come un viaggio allucinogeno rispetto ai puntelli della realtà oggettiva, conduce

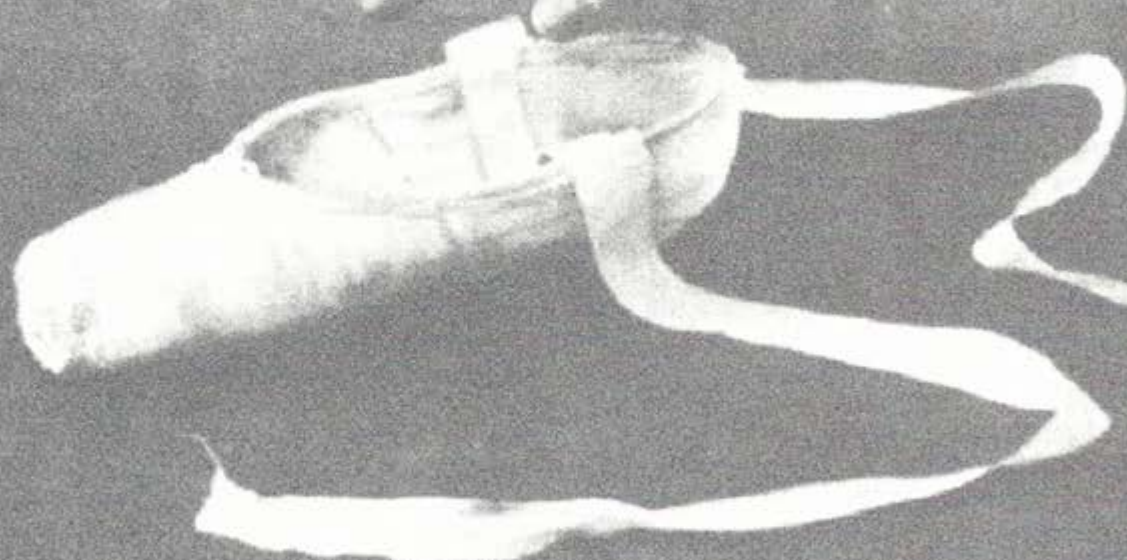
ciò verso modalità astrattive, edificando un piano visivo e fisico immaginario, allusivo, simbolico. La confluenza dell'arte nel teatro è destinata a cambiare la grammatica dello spazio e dell'attore, e le rispettive competenze drammaturgiche, fino a trasformarsi negli anni Novanta in una concrezione assoluta di forme, esse stesse oggetto (materia) d'arte, nel segno artaudiano della purezza privata di dimostrazioni egotiche di quell'io che riflette un mondo ormai diventato favola, dove non è più «reale il mondo dell'esperienza umana».

Negli anni Ottanta, i valori di soggettività del corpo del performer o l'espansione di elementi pittorici che innescano una comunicazione epilettica tra spettatore e attore (i Magazzini Criminali di D'Amburgo, Tiezzi e Lombardi; Falso Movimento di Martone) hanno concretizzato un paesaggio urbanizzato e cinematografico portatore di frammenti di un immaginario collettivo e reattivo ai cambiamenti sociali. Lo spostamento a cui si assiste nel teatro delle ultime generazioni, riguarda invece il senso del corpo quando questo è privato di una specifica riconoscibilità sessuale, diventa esso stesso tana (antro, gabbia), acquista un peso estremo, una lentezza atemporale, mentre lo spazio dell'azione innesca una comunicazione con uno spettatore privilegiato.

E pensiamo all'ovale teatrino anatomico di Fanny & Alexander che può ospitare ventiquattro spettatori (ma la giostra scenografica di Marcido Marcidorjs e Famosa Mimosa aveva già aperto verso queste soluzioni con *Le serve - una danza di guerra e Agamennone*); alla gabbia per le sperimentazioni elettrostatiche del Teatrino Clandestino (*L'idealista magico*); alle stanze metamorfizzate dell'Accademia degli Artefatti in *Natura morta*, luoghi abitativi assoluti, che immettono gli spettatori (sette a volta) direttamente all'interno dell'opera, postazioni privilegiate davanti alle quali il racconto del mito di Teseo, Arianna e il Minotauro viene testimoniato dalle figure che prendono vita (e con essa la parola) dalla materia posticcia e organica della scena-corpo dalla quale il racconto è generato; o alla parete prismatica di *Nur Mut* del Masque Teatro che focalizza dettagli a metà tra il corpo vero dell'attore e quello ibridato dalle macchine, congegni post industriali volutamente rudimentali. ■

In apertura. La Nuova Complesso Camerata in una scena dello spettacolo *La nuova gioventù*.

utopia sulle punte



la RIVOLUZIONE in so della DANZA eur

di Domenico Rigotti

Il trionfo di Nureyev
alla Scala - Il Concours
di Bagnolet: un luogo
per sperimentare
- Sui palcoscenici
d'Europa si affacciano
Béjart e Pina Bausch
- In Italia
la danza è reinventata
da coreografe
e danzatrici

Il '68 è una grande bandiera rossa che sventola al vento. Il '68 è un lungo corteo di giovani che si dipana per le vie delle grandi città. Il '68 è uno slogan sillabato dagli studenti: «potranno togliere tutti i fiori, non impediranno l'arrivo della primavera».

Il '68 è anche il tripudio di un divo. Un divo della danza. Un giovane biondo, aitante, dagli zigomi marcati, fuggito qualche anno prima dall'Est che nei grandi teatri strappa applausi ed entusiasmi. Danza alla Scala e dal loggione gli lanciano fiori come alla Fracchi. Si esibisce al Festival Internazionale di Nervi con Margot Fonteyn che lo adora come un figlio, e la platea non ha occhi che per lui. Altrove, nelle università, nelle piazze, nelle strade, c'è tensione, c'è passione civile. Se sfogliamo il grande album di quell'anno troviamo anche la foto sbiadita di un patriarca della poesia, Giuseppe Ungaretti, Nobel mancato, che sorride e solleva la mano per salutare il *sit in* degli studenti contro la cultura dei padroni. L'album della danza ci consegna invece solo tante foto di lui: Rudolf Nureyev, Rudy il grande, che sorride quasi beffardo a chi vorrebbe portarlo in trionfo. Lui, nuovo Nijinskij, campione di una danza possente e vigorosa ma ancora accademica, che non coglie le tensioni, le "novità" del momento storico.

Per la danza, almeno in Italia, il '68 è stato appena un refolo di vento. L'utopia sta fuori dai grandi teatri, dalle grandi assemblee borghesi. Il culto divistico (e il *divertissement*) prevale ancora su un vero progetto di cultura. Non vi fu, nella danza, ricerca di nuova informazione o programmazione. Certo non fu così all'estero. Il 1968 è l'anno in cui muore ad Hollywood una delle grandi innovatrici della danza del Novecento, Ruth Saint Denis, la *first lady* della danza americana, colei che riuscì là dove non era arrivata la Duncan, ed è anche l'anno in cui Martha Graham, l'intrepida, apre il primo grande Festival di danza a New York, e poi in Germania e nei Paesi Scandinavi.

La nouvelle danse

In Francia segnali nuovi s'annunciano con l'arrivo e la presenza di Alwin Nikolais. E, mentre Jean Albert Carrier crea il Ballet Théâtre Contemporain d'Amiens il cui scopo è operare una sintesi fra le varie arti (ben riuscita con i singolari lavori di Félix Blaska), mentre si inaugura la Maison de la danse di Grenoble, ecco, sotto il nome di "Le Ballet pour demain", nascere il Concorso di Bagnolet, destinato presto a diventare il più

rdina
opea

importante d'Europa. L'obiettivo di Jaque Chaurand - professore di danza nella *banlieue* parigina (e Bagnolet è appunto alla periferia della *ville lumière*) che il *Concours* ha voluto con determinazione - è quello di offrire uno spazio ai giovani coreografi che non trovano un luogo per sperimentare. Se in quella primissima

nuova, e che proprio in quell'estate al festival spoletino dei Due Mondi presenta *Estri* su musica di Petrassi. Sono loro a imperare ma anche ad avere in uggia tutto quanto sa di nuovo o sperimentale. La Scala in primo luogo, che non sente il dovere di chiamare qualche nome emergente che dia una virata al linguaggio coreografico. Qualcuno all'estero comincia a compilare il nome del praghese Jiry Kylian, ma è John Cranko che lo invita al balletto di Stoccarda. Per stare alla Scala, ciò che prevale è quello che da tempo è collaudato. L'America significa ancora l'algida bellezza, la purezza di Balanchine e del suo New York City Ballet. La Francia è Roland Petit, artigiano di lusso ma non un vero innovatore (è in quel-

Béjart, anche se la sua *Nona Sinfonia* era già diventata il manifesto di un modo nuovo di concepire la danza, il tentativo più riuscito di coinvolgere in essa, attraverso la cultura e il "politico" le più grandi masse. E, cosa non meno importante, con la sua moderna versione di *Romeo e Giulietta*, con la sua acutissima sensibilità e con un anticipo profetico (il balletto nacque a Bruxelles nel novembre del '66) aveva colto il segno della contestazione giovanile che appunto avrebbe prodotto la grande, "folle" stagione del '68. Il pacifismo infatti, lo spirito comunitario, il giovanillismo, il «facciamo l'amore non la guerra» lanciato come messaggio dai campus universitari statunitensi stanno alla base della rivisitazione della più celebre storia d'amore dell'epoca moderna. Da ricordare poi, che proprio

nel 1968, il coreografo marsigliese presentava due fra le sue più memorabili creazioni, *Messe pour le temps présent* e, al festival d'Avignone, acclamatissimo, *Bhakti*, il balletto che si poneva come un grande ponte lanciato verso l'Oriente. Guardando alla Germania, se è pur vero che la grande avventura del Thanzteater di Pina Bausch prende il via

soltanto di lì a qualche anno, nel 1972, al di là del Reno fermenti nuovi non mancano grazie al riemergere di una scuola neoespressionista (varie e diverse le voci) ben attenta ai fenomeni di carattere sociale, politico e culturale.

Donne innovatrici

Malinconicamente da noi occorre constatare come, a differenza di ciò che avviene nel teatro, coreografi e danzatori continuano a confrontarsi con le vecchie tradizioni, con il folclore e con il balletto ottocentesco, senza la consapevo-

edizione del 1968 sono solo cinque le compagnie che si presentano (dieci anni dopo bisognerà scegliere tra cinquanta!) ciò basta ad accendere la miccia. Bagnolet significa il battesimo della *nouvelle danse*. Di una danza trasgressiva e coraggiosa che infiammerà le nuove generazioni, le quali chiedono al corpo qualcosa di diverso dal solo irraggiare armonia e bellezza. È la danza che

si lega ai nomi di Baguet, Gallotta, Appaix, Verret, Duroure, Larrieu. La danza che trova le sue giovani e rigide vestali in Mathilde Monnier, Régine Chopinot, Karine Saporta, Catherine Diversès, Sidonie Rochon, Caroline Marcadé e tante altre.

Bagnolet in Italia è ancora sconosciuto. Ben diversa è la situazione. La danza non è ancora uscita dai luoghi deputati. Dominano sempre i vasti palcoscenici degli enti lirici e di qualche festival di risonanza mondiale, i quali, al massimo, aprono credito ad Aurel Milloss, il grande coreografo che un quarto di secolo prima è venuto dall'Ungheria a portare linfa

l'anno alla Scala con una smagliante Savignano *Poème de l'exstase*. La Russia naturalmente non poteva che identificarsi con il Bolscioi, cioè certe polverose coreografie del *Lago dei cigni* o della *Bella addormentata* rimesse in campo da Yuri Grigorovitch, vale a dire colui che per lunghi anni ancora, fino alla caduta del muro di Berlino, di quel teatro era e sarebbe stato il padre-padrone.

Il "manifesto" di Béjart

Scarso interesse veniva dimostrato per



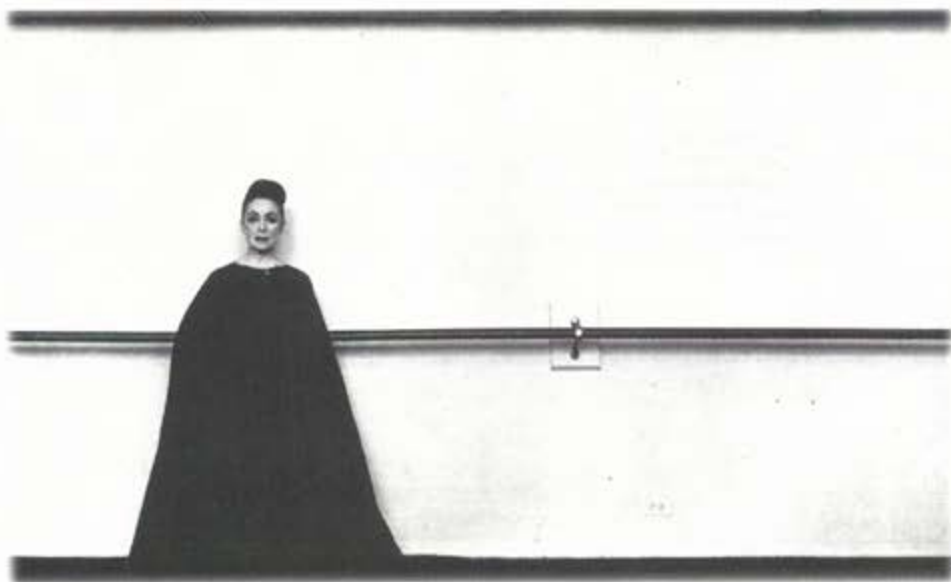
lezza che la danza, come le altre arti, o forse più delle altre arti (lo dimostreranno gli anni a venire, e soprattutto i fervidi decenni Settanta e Ottanta) può esprimere il proprio tempo e con essa identificarsi. È un ritardo che non fa onore, anche se, analizzando più attentamente, qualcosa che sta sbocciando si può intravedere. Al di là delle istituzioni, fuori dai circuiti ufficiali, oltre i grandi teatri, c'è chi ha antenne capaci di captare, ancorché debolmente, segnali nuovi che vengono da lontano, chi è pronto ad intuire le esigenze e i desideri delle nuove generazioni. Qualcosa comincia a muoversi. Sarà casualmente ma, se nel campo del teatro di prosa, i gruppi d'avanguardia sono quasi esclusivamente guidati al maschile, al contrario nel caso della danza sono invece quasi tutte donne, come sottolineano Vittoria Doglio ed Elisa Vaccarino nel loro *L'Italia in ballo* (ed. Di Giacomo), «le animatrici e fondatrici dei gruppi moderni» che sorgono sul finire di quel decennio, ai margini di quell'*annus horribilis, annus mirabilis* che fu appunto il '68. «Non casuali nemmeno - dicono le nostre autrici - le concomitanze di eventi e di date e le discordanze di linee di ricerca e di prospettiva di evoluzione». Si va infatti dalla danza libera alla matrice Graham, dalla scuola Cunningham al moderno centroeuropeo, al classico moderno quasi si volesse importare tutto ciò che negli anni precedenti si è giocato altrove, recuperare insomma ritardi di conoscenza.

Pioniera, a ben vedere, è Franca Dalla Libera che, con un gruppo sperimentale, inizia una sua autonoma ricerca che mira alla libertà e alla spontaneità delle forme. La Dalla Libera, che opera a Roma, attribuisce un ruolo centrale all'espressione

totale e gioiosa del corpo mediante una presa di coscienza delle sue infinite possibilità. La sua spiccata sensibilità musicale la porta a farsi suggerire da compositori eterogenei, classici, per cominciare (Vivaldi e Bach), ma va anche all'incontro di Penderecki e di Gershwin (una delle sue coreografie nascerà proprio dalla *Rapsodia in blu*). Collabora sovente anche con Giorgio Gaslini, uno dei massimi esponenti del jazz italiano. Sempre nella capitale (a Milano ha una sua scuola, che esce da schemi regolari e promuove saggi di fine anno controcorrente, Floria Torrighiani) sta per scendere in campo anche Elsa Piperno la quale, allieva del grahamiano Robert Cohe, a sua volta formatosi alla London Contemporary Dance, diffonde con la sua piccola ma agguerrita Compagnia Teatrodanza contemporanea lo stile e la tecnica Graham arricchendola di contributi molteplici e personali. Presto si associa a lei Joseph Fontano e nel loro cenacolo si alleva una generazione di ballerini pronti a guardare altrove, intrecciando rapporti soprattutto con gli emergenti francesi e con i protagonisti del "modern" *made in Usa*. Ancora a Roma, un ruolo attivo verrà ad averlo anche Patrizia Cerroni allieva anch'essa di Cunningham e dell'Accademia nazionale di danza di Jean Cèbron che a sua volta ha studiato con Jooss, la quale, con i suoi Danzatori scalzi (insegna che da sé già dice molto) si fa tramite di una

danza ricca di energia, una danza che è attraversamento di sé e del mondo tramite forme e simboli scomposti e ricomposti nelle figurazioni spersonalizzate dei danzatori su musiche contemporanee ed elettroniche. Da ricordare *C'est ici que on prend le bateau* su musica di Mario Bortolotto dove il tema è quello del viaggio e del ritorno, dell'allontanamento fisico e artistico dall'Occidente in crisi. Di lì a breve tempo, nel '70, a Torino rinascerà il Gruppo di danza contemporanea Bella Hutter per volontà e ad opera di una sua allieva, Anna Sagna, anche pittrice di talento. La Sagna si ispira ai valori plastici, coloristici, compositivi e ritmici del corpo nello spazio. Educata tanto alla tecnica classica che a quella moderna di stampo mitteleuropeo, propone coreografie nelle quali i danzatori sono portati ad esprimersi liberando le loro personali pulsioni creative in una particolare fusione tra teatro e danza, antesignana di future sperimentazioni. Le esperienze indicate non esauriscono la complessità del panorama della danza di quegli anni (va sicuramente ricordato il lavoro della veneziana Luciana De Fanti) ma come denominatore comune dimostrano di aver aperto una breccia, tra mille ostacoli e difficoltà, verso un orizzonte nuovo, quello che, pur con tutte le sue contraddizioni, il "folle vento" del '68 andava indicando. ■

A pag. 36, in apertura, elaborazione grafica di una foto di Anna Colombo, dal volume *Note di danza*, Massimo Baldini editore, 1967; a pag. 38, in alto, Rudolph Nurejev e, in basso, il coreografo Roland Petit in una foto di Silvia Leili Masotti tratta dal volume *Ritratti senza posa*, Mazzotta edizioni, 1985. In questa pag. la danzatrice e coreografa Martha Graham in una foto del 1961 di Arnold Newman.



dossier

il teatro del Maggio francese

Grande hap ne QUARTIERE

di Ugo Ronfani



pening LATINO

Nel teatro francese la contestazione del '68 precipitò la crisi del vecchio repertorio, dissacrò classici "intoccabili", mise in discussione istituzioni venerabili come la Comédie e lo stesso teatro didattico di Vilar - Forme di decentramento spontaneo favorirono il ricambio del pubblico - Il teatro dell'assurdo ebbe nuovi proseliti e ispirò ampiamente i nuovi drammaturghi - Le sperimentazioni di gruppo e l'illusione della distruzione della scrittura teatrale - La fioritura del caffè-teatro e le leve sessantottine della regia - Il giorno in cui Barrault morì nell'Odéon occupato (per rinascere in una sala da catch)

Il Maggio del '68, a Parigi, è stato in origine un happening con il suo epicentro nel Quartiere Latino: parola di chi - come chi scrive - l'ha vissuto ora per ora in qualità di giornalista nella capitale francese. Dico questo per affermare subito, senza ombra di dubbio, che i suoi rapporti con la società dello Spettacolo (secondo l'arcifamosa

formula di Debord) sono stati consustanziali fin dalle origini. Di più: fu subito chiara la sua natura teatrale: il Théâtre de l'Odéon venne occupato dagli estremisti della *revolution de Mai*, i cosiddetti *katanghesi*; là il direttore Jean-Louis Barrault pronunciò il proprio suicidio («Barrault est mort») provocando l'ira punitiva del ministro Malraux; là Sartre e altri *maitres à penser* della *gauche* furono zittiti dai capi del movimento studentesco. Le assemblee permanenti nelle aule della Sorbona, i meeting spontanei, la guerriglia urbana tra polizia e studenti, le barricate, i lanci delle granate lacrimogene e dei pavés, i cortei che muovevano da *place de la Bastille* e s'ingrossavano degli apporti dei giovani della *banlieue* rossa e dei *prolo* della Renault di Boulogne-Billancourt arringati da Sartre, tutto obbedì ai canoni di un Teatro Totale eversivo e libertario, che fu detto dell'*imagination au pouvoir*. Ci furono, proprio come a teatro, aristoteliche catarsi, con i Mèndes-France e i Mitterrand che sfilavano con gli studenti; e come a teatro il potere gaulliano, ferito a morte nel suo sogno di *grandeur*, mise in scena la tragicommedia della repressione, tra Cœur de Victor Hugo. Dall'Odéon, dalla Sorbona, dalle Beaux-Arts e dalle università periferiche la rivolta studentesca dilagò davanti alle sedi del parlamento e dei ministeri, della Comédie Française e non risparmiò neppure il Théâtre National Populaire di Palais Chaillot, prova generale della successiva contestazione portata all'altra creatura di Vilar, il Festival di Avignone.

Fuochi e cenere

Alba de Cespedes rimava le canzoni per le *filles de Mai*; Marguerite Duras scriveva sulla *Cause du Peuple* e faceva film come *Détruire dit-elle* emblematici di una posizione radicalmente rivoluzionaria. Che si sarebbe manifestata anche nel modo di fare teatro: si spegnevano i fuochi della rivolta studentesca, de Gaulle restaurava il proprio potere che sarebbe però scaduto meno di un anno dopo, con le sue dimissioni e l'elezione di Pompidou, e la romanziera di *Una diga contro il Pacifico* credeva di poter continuare il suo Maggio scrivendo due testi, *La Shaga* e *Yes, peut-être*, direttamente sulla scena, insieme agli attori, chiamati a completare e modellare dal vivo i suoi canovacci. Fu un fallimento, mentre un testo coevo come *Des jours, es entières dans les arbres*, di normale ed elaborata scrittura, affidato a Madeleine Renaud, fu un franco successo. La stessa Duras ammise il doppio disastro di quel teatro "di comunità" (che venne praticato anche da noi, senza che lasciasse però tracce durevoli) in un'intervista a chi scrive nel '70, nella sua casa in rue Saint-Benoit silenziosa come un chiostro. Disse che l'insuccesso dei due testi realizzati collettivamente sulla scena non era stato soltanto la conseguenza di un'idea arretrata che il pubblico aveva del teatro, ma era dipeso da un errore di metodo. «Prima di tutto, anche nel teatro, bisogna che la cosa sia scritta. In principio c'è la scrittura, sempre; poi l'elaborazione scenica. Un autore - disse la Duras - può rielaborare quanto vuole un proprio testo, praticamente riscriverlo più volte e, così facendo, distruggere la versione precedente. Io stessa ho sentito il bisogno di riscrivere lo stesso romanzo e la stessa pièce, o di rifare lo stesso film. O di trasferire un romanzo o una pièce sullo schermo, che è pur sempre un modo di riscrivere un'opera annullando la versione precedente, ma dopo l'esperienza inconsistente di *La Shaga* e *Yes, peut-être* ho dovuto concludere che il momento della scrittura vera e propria, intendo dire della crea-

zione di un'opera, non può essere condivisa. So bene che il tempo per costruire la frase, il dialogo è tempo perduto, che oggi lo stile è forma, involucro non essenza, ma ho anche imparato che un vero testo ha origini intime, non può nascere da un gioco di echi».

Dunque, secondo la testimonianza della Duras, per quanto riguarda l'ipotesi di una nuova drammaturgia di tipo collettivo, che in qualche modo esprimesse la "fraternità" contestataria del Maggio '68, si è rapidamente constatato che ci si muoveva nel territorio di candide utopie. Il nucleo originario della creazione teatrale (questo sarebbe valso anche per il cinema o per le arti figurative) restava la scrittura di un autore; da questo nucleo originario non avrebbero potuto prescindere le successive scritture complementari, satellitarie, del regista, dell'interprete, dello scenografo, del musicista. Parola, ed esperienza, di Marguerite Duras. Il che spiega come e perché, nonostante le sovversioni radicali e traumatiche che il Maggio '68 introdusse in campo teatrale, anche le forme sperimentali più avanzate

(un esempio per tutti: si pensi agli sviluppi che in Francia, sotto le spinte della rivolta giovanile, ebbe il teatro dell'assurdo) non seppero prescindere, se non raramente, dal testo scritto.

Tutto finito?

Sono state non meno di cinquecento le opere scritte sul Maggio francese. E anche se, trent'anni dopo, non siamo ancora riusciti a

storicizzare il movimento (più che mai ciò è vero nei settori della cultura e dell'arte, teatro compreso), sono emersi con chiarezza elementi di analisi delle cause che nell'Europa occidentale, più acutamente in Francia, determinarono la rivolta giovanile. Due e contrapposte le diagnosi: da parte del potere le manifestazioni destabilizzanti di trent'anni orsono furono considerate il prodotto di una serie di errori di valutazione e di malintesi che andavano dalla scarsa perspicacia delle autorità universitarie e governative alla rudezza degli interventi di polizia; ma nell'insieme, nonostante la rapidità dell'estensione del contagio, una situazione che avrebbe potuto essere normalizzata rimettendo ordine nelle strutture, nei programmi e nei metodi: e fu la posizione assunta, dopo l'iniziale sconcerto, da de Gaulle e dal suo governo. Sull'altro fronte, quello delle opposizioni, si trattò invece di un'esplosione rivelatrice di una crisi della società di fronte alla quale gli interventi del mondo adulto - genitori, insegnanti, politici - sarebbero stati in ogni caso soltanto dei palliativi, incapaci di estirpare il malessere alle radici. Sicché conveniva prendere atto che con i moti del Quartiere Latino era morto il vecchio mondo, che sulle barricate studentesche era nata un'era di effervescenze, di agitazioni, forse di violenze che imponeva cambiamenti radicali nel modo di concepire i rapporti di generazione, di cultura e di classe.

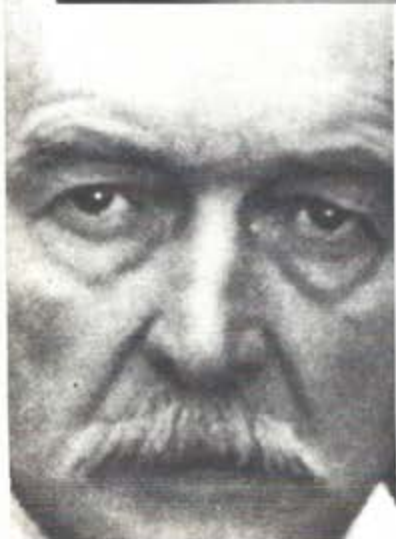
A parte gli schematismi manichei delle due posizioni - che erano il frutto degli ideologismi da guerra fredda ancora non del tutto scomparsi nei commenti che sul Maggio del '68 si leggono trent'anni dopo - è chiaro che la diagnosi giusta era la seconda, quella di una crisi in profondità delle società occidentali: e il fatto che l'ondata di consumismo edonistico e di accelerazione tecnologica abbia lasciato margini di riassorbimento e di "recupero" del malessere giovanile (con vistosi aspetti di deresponsabilizzazione che sconfinano nella droga o nel virtuale mediatico, mentre nelle aree della nuova povertà si preparano ben altri eventi destabilizzanti) non deve alimentare l'illusione di un ordine ristabilito altrimenti che con i palliativi o con la forza. In altri termini, il Maggio '68 continua, l'happening delle barricate è

diventato ed è una sorta di "guerriglia urbana" permanente che ingloba forme di protesta, atteggiamenti di isolamento generazionale o ironico distacco dal (dis)ordine costituito.

Ma questo è un altro dibattito; e se qui - dove il tema è il Maggio '68 e il teatro - l'abbiamo brevemente richiamato è per affermare che la spettacolarizzazione mediatica dei disagi e dei conflitti delle masse giovanili dell'Occidente (occultati - ripetiamo - dai presunti fasti del postcapitalismo liberal-tecnologico) ha ampiamente influenzato, in questi trent'anni, i modi di fare teatro, di considerare i rapporti fra il pubblico e la scena, di proporre un corso drammaturgico del tempo presente. Per affermare inoltre che, reciprocamente, anche dal "nuovo teatro" partecipa del clima della contestazione - quello della ricerca e della sperimentazione - sono venuti indicazioni, stimoli e orientamenti di non poco conto rivolti alle generazioni giovani.

Restando in Francia (ma le indicazioni di fondo possono essere estese ad altri paesi, compreso il nostro) non c'è dubbio che il Maggio '68 fece precipitare la crisi del vecchio teatro di repertorio, accelerò una (moderata) riforma della venerabile Comédie Française dei *martis habillés* e dei classici ad uso dei turisti, dellimitò le aree di influenza del teatro da Boulevard sopravvissuto alla Belle Epoque, liquidò praticamente i già fatiscenti circuiti capocomicali in provincia, spezzò gli schemi "vilariani" di un teatro didattico che dal TNP avevano guadagnato i Centres Dramatiques Regionaux e le Maisons de la Culture, spense gli ultimi fuochi di un Teatro delle Idee (quello di Camus, Sartre, Marcel) che era nato con scopi didascalici sulle rovine del dopoguerra, alimentò una dissacrazione dei classici costruita sul grottesco. Non solo: moltiplicò gli spettacoli spontanei o "non firmati", favorì le ricerche di gruppo, incoraggiò gli happening e gli esperimenti di teatro totale e, dopo gli anni della cultura autarchica della *grandeur*, incoraggiò l'ingresso delle nuove drammaturgie straniere, dalle ritardate scoperte di Brecht, Dürrenmatt e Frisch agli "arrabbiati" inglesi alla *new generation* americana. Senza contare che il teatro dell'assurdo, nel clima di generale

In questa pag., dall'alto in basso, Jean-Louis Barrault nella maschera del mimo Debureau in *Les Enfants du paradis* di Marcel Carné; in basso, un'intenso Jean Vilar, da una foto della sua ultima apparizione sullo schermo, nel film *Raphaël ou le débauché* di Michel Deville (1971).



rottura, uscì dai ghetti intellettuali della *rive gauche* per coinvolgere il pubblico giovane nel resto della Francia, ispirare nuovi drammaturghi, registi ed interpreti, conquistare le Bastiglie delle Case della Cultura. Nel '69, mentre la Duras tornava alla scrittura applicata e solitaria e un emergente, René Enhi, proponeva un testo amaro-gnolo sulle illusioni perdute del '68, *Que ferez-vous en novembre?*, che era l'equivalente teatrale di *Prima della rivoluzione* di Bertolucci, occupavano posizioni di rilievo giovani registi che si chiamavano Patrice Chereau (il quale il suo '68 era venuto a farlo al Piccolo di Milano senza Strehler), Jean-Pierre Vincent, che sarebbe poi andato a dirigere la Comédie, Antoine Vitez, che avrebbe ereditato la direzione del TNP di Vilar, Jérôme Savary, che metteva in scena Arrabal e Copi e lanciava sassi nello stagno con il suo Grand Magic Circus; e ancora gli "argentini" Jorge Lavelli, Victor Garcia, Fernando Arias, nonché future promesse della regia come Daniel Mesguich, Jean-Pierre Bisson, Jean-Louis Thamin, Henri Ronse, Bernard Sobel. Per non parlare di Ariane Mnouchkine, il cui Théâtre du Soleil avrebbe realizzato nel '69 *Les clowns*, come opera di gruppo, e nel '70, proprio a Milano, *1789*, uno dei suoi migliori spettacoli, poi ripreso alla Cartoucherie de Vincennes e completato con altre rivisitazioni corali della Rivoluzione francese, a dimostrazione di quanto cammino si sarebbe ancora potuto compiere, in una rinnovata dimensione

libertaria, sulla strada di un teatro al servizio dei giovani e della società aperta da Vilar.

Nuove forze

Il ricambio del pubblico fu anch'esso un effetto del terremoto culturale del Maggio francese, con forme semi-spontanee di decentramento teatrale in provincia, fuori dalle aggregazioni burocratiche dei Centri Drammatici regionali e, a Parigi, con l'e-

clatement dei luoghi teatrali: la proliferazione di sale autogestite nel Quartiere Latino (come il Théâtre de l'Épée de Bois), i capannoni teatrali della banlieue, le nuove sale nelle città satelliti intorno alla capitale. Fervidi di invenzioni come lo erano state le caves esisten-

più di dieci *cafés-théâtres* (Le Royal, L'Absidole, La Méthode, Le Kaléidoscope) che permisero a giovani autori come Adrien, Gripari, Da Costa o Copi di uscire dall'oscurità. Autori di impegno politico o sociale come Armand Gatti o Roger Planchon trovarono nuove scene al di fuori di quelle originarie del TNP o di Villeurbanne; drammaturghi che «avevano sentito venire il '68» (Georges Michel, Guy Foissy, Jean-Claude Grumberg, Gabriel Cousin, Roland Dubillard, Ren, de Obaldia, Romain Weingarten, Rezvani, Benedetto, Kraemer) trovarono spazi e attenzione adeguati. Mentre autori delle ex-colonie e dell'Oltremare, come l'algerino Kateb Yacine e gli antillani Aim, Césaire e Édouard Glissant vennero finalmente accreditati alla pari con i francesi.

Furono tagliati molti rami secchi, il teatro fu nuovamente inquieto ed inquietante: come è bene che sia affinché nella cultura e nella società avanzi il nuovo. Tutto sommato, non agirono ingiuste ghigliottine: chi, nel teatro di prima del '68, aveva avuto qualcosa da dire conservò il diritto alla parola. Dopo avere rappresentato, da grande attore, la propria morte sul palcoscenico dell'Odéon occupato, scacciato dal suo teatro il vecchio Barrault allestiti in una sala di catch di Pigalle uno spettacolo Rabelais che era un inno alla gioia e alla vita, poi rappresentò il patafisico Jarry, infine inaugurò un nuovo teatro alla Gare d'Orsay con *Zarathustra* di Nietzsche. No, nel paese di Corneille, Racine e Marivaux il Maggio del '68 non fu un regicidio. ■

In questa pag., in basso a sin., in senso orario, Patrice Chereau, Jean-Pierre Vincent, Antoine Vitez, Jérôme Savary e Jorge Lavelli.



zialiste di Saint-Germain-des-Près, sorsero nella capitale

invitato da Barrault

BROOK nella Tempesta

di Carlotta Clerici

Nel maggio del '68 Peter Brook è a Parigi. Invitato da Jean-Louis Barrault a dirigere un atelier internazionale all'interno del Théâtre des Nations, organizza un gruppo di lavoro sulla *Tempesta* di Shakespeare. La situazione politica francese esplode e il governo, per motivi di sicurezza, decide di chiudere il Théâtre des Nations. È solo grazie alla testardaggine di Brook che il gruppo può continuare la propria ricerca, trasferendosi a Londra dove presenta, nel corso di una breve serie di rappresentazioni pubbliche, gli *Esercizi sulla Tempesta*. E questa ostinazione di Brook, che riesce a portare avanti il suo progetto passando indenne attraverso gli eventi dell'epoca, può considerarsi emblematica dell'atteggiamento di un artista che persegue la propria ricerca in modo coerente e personale, sensibile alle vicende del suo tempo ma attento a non lasciarsene condizionare. Due anni prima aveva messo in scena *US* (titolo da leggersi nella doppia accezione di *United States* e *noi*), lo spettacolo che più di ogni altro mostra una reazione teatrale immediata agli avvenimenti contemporanei: *US* suscita scalpore e scandalo: c'è chi lo considera un grande spettacolo inteso a rinnovare l'espressione teatrale, chi una presa di posizione tendenziosa. Parla del Vietnam ma siamo lontani dal teatro-documento dell'epoca. Brook, attraverso un testo costruito ricorrendo all'improvvisazione e all'approfondimento della materia nel corso delle prove (che comprendono, all'interno della logica di scambio e collaborazione che regge lo spettacolo, anche dieci giorni di lavoro con Grotowski) e completato sera dopo sera a contatto con gli spettatori, esamina la relazione tra gli inglesi e la guerra del Vietnam, la risonanza di quei tragici eventi sulla vita quotidiana londinese.

Reazione emotiva

Non per nulla, nonostante le numerose richieste, Brook rifiuta di portare all'estero uno spettacolo concepito per il pubblico inglese.

Da *Us* nel '66 sulla guerra del Vietnam agli arditi esperimenti shakespeariani, il percorso di un artista indipendente che all'attualità preferisce la ricerca sul mito

del maggio

I fatti non interessano a Brook che definisce *US* una «reazione innanzitutto emotiva e spontanea» rivendicando la funzione polemica e di «disturbo» del teatro ma negandone l'influenza sui fatti contemporanei perché «altrettanto inutile che le manifestazioni davanti alle ambasciate». E se assimila *US* a un «happening controllato», individua nella libertà incondizionata il limite dell'happening: «Fare ciecamente "tutto quello che si vuole"», scrive nei *Cahiers di Arrabal* nel '68, «non porta assolutamente a un'esplosione di energia vitale. Attualmente, constato una grande confusione tra la "Cerimonia", il nostro scopo reale, e l'imitazione di questa Cerimonia basata su elementi superficiali, esteriori».

Esercizi anarchici

Dopo aver toccato così da vicino l'attualità, in quel fatidico '68 Brook se ne allontana al massimo grado esplorando l'universo arcaico, l'antichità primordiale e rituale dell'*Edipo* di Seneca e tornando all'amato Shakespeare per l'atelier parigino. Immediatamente dopo aver messo in scena l'*Edipo* scrive nella prefazione al testo di *US*, pubblicato in quell'anno: «L'argomento contemporaneo scortica i nervi ma provoca un rifiuto all'ascolto. Il mito, il lavoro formalmente compiuto ha potenza ma è isolato dalla realtà immediata. Cos'è preferibile per lo spettatore? Voglio trovare la risposta».

Con l'*Edipo* e con *Gli esercizi sulla Tempesta* il lavoro sul corpo, l'improvvisazione e la voce si precisano, diventano centrali. Gli attori di *Edipo* ascoltano registrazioni sonore raccolte a contatto con tribù primitive e di monaci buddisti e tibetani per arrivare a estrarre dal corpo tutte le risonanze possibili. Le sonorità dello spettacolo - dalle voci del coro in sala al ritmo dei tamburi che accompagna, nel finale, una selvaggia danza dionisiaca - sono, all'epoca, una novità sconcertante e assoluta. Allo stesso modo, gli *Esercizi sulla Tempesta* presentano una sequenza di esperimenti dinamici, di orchestrazioni vocali, definiti dalla critica inglese «altrettanto lontani dallo Shakespeare ortodosso che il pianeta Nettuno dalla Terra» percepiti dal pubblico come «anarchici» e «inquietanti».

Linguaggio non verbale, fisico, esplosivo, interamente corporeo: l'accostamento alle avanguardie del momento, in particolare al Living Theatre, è immediato. La reazione di Brook anche: «Quello

che ho cercato di fare con *Edipo* si iscrive all'opposto del procedimento del Living», afferma in un'intervista. Se vedendo l'*Antigone* del Living dice di avere ammirato la «qualità plastica dell'insieme», critica la debolezza, la mancanza di forza di uno spettacolo che dimentica il «vero ruolo dell'attore» e propone dei «gesti stereotipati, senza impatto sullo spettatore».

Lavoro sull'attore e relazione con lo spettatore: sono i poli di concentrazione di un artista che sente la storia ma non si fonde con essa e che continua la sua ricerca all'interno del rinnovamento teatrale dell'epoca in maniera indipendente. Tappe fonda-

mentali di tale ricerca furono la pubblicazione, nel '68, di *The Empty Space*, prima grande formulazione teorica del suo lavoro e il capolavoro del '70 *Il Sogno di una notte di mezza estate*. ■

un aneddoto

Brook e Kott: riflessioni al... fresco

In quanto editore (Il Formichiere) di due suoi volumi, *Mangiare Dio* e *Arcadia amara*, ho avuto modo di frequentare Jan Kott ripetutamente alla fine degli anni Settanta.

L'aneddoto mi è stato raccontato da lui in risposta alla mia domanda se le sue pagine su *Re Lear* (in *Shakespeare nostro contemporaneo*) avessero ispirato la famosa regia londinese di Peter Brook. Spettacolo che peraltro il critico polacco non aveva visto, perché all'epoca (1963) non poteva andare all'estero.

Brook è in tournée in Polonia. Regista già noto, viene accolto con tutti gli onori dai delegati ufficiali. Fra questi c'è Kott: ha scritto saggi teatrali, è traduttore di Sartre in polacco, ha avuto incarichi governativi inerenti la cultura, è insomma un autorevole personaggio. Dopo lo spettacolo messo in scena da Brook, i due vanno a bere un bicchierino in un locale. Passa il tempo, i bicchierini vengono ripetuti a ritmo sostenuto e d'un tratto a Brook sfugge un complimento troppo esplicito nei confronti di una ragazza. Il fidanzato di lei s'inalbera. Dalle parole grosse si passa ai pugni. Il critico polacco si schiera d'istinto a fianco del regista inglese. Nel ricordo di Kott fu una scazzottatura degna di un western, ma lui adorava John Ford e può darsi che esagerasse nel descrivere lo sfascio del locale. Fatto sta che arriva la polizia e arresta tutti. Destino vuole che Brook e Kott siano chiusi nella stessa cella e, non sapendo come passare il tempo, comincino a parlare di Shakespeare, di letteratura contemporanea, di Samuel Beckett. Pian piano il discorso si focalizza su *Re Lear*, Kott accenna al teatro dell'assurdo e via di seguito. Quando i due escono di prigione, uno scrive il saggio su *Re Lear* letto attraverso Beckett, l'altro torna a Londra e mette in scena il *Lear* tenendo presenti gli stessi parametri. Stefano Jacini

In apertura, una scena della più recente *Tempesta* shakespeariana messa in scena da Peter Brook al Théâtre des Bouffes du Nord nel 1991.

un '68 anomalo



Per contestare gli INGLESI scelsero la scena

di Gabriella Giannachi

In un clima di generale apatia verso la politica, solo gli artisti, in particolare quelli di teatro, risentirono del vento di rinnovamento che attraversava l'Europa

È il 1968: l'Inghilterra è in lutto per gli orrendi assassini di Martin Luther King e di Robert Kennedy; è sconvolta per l'improvvisa e inaspettata occupazione della Cecoslovacchia da parte dei carri armati sovietici ed osserva con timore l'offensiva Viet Cong in Vietnam. Diversamente da altri paesi europei e non, l'Inghilterra non fu però sede di grandi dimostrazioni, occupazioni, dibattiti politici, o manifestazioni studentesche. Di fatto gli unici centri occupati furono Guildford, Hornsea e la London School of Economics. E gli unici a dimostrarsi interessati ad una risposta politica agli eventi di quest'anno turbolento furono gli intellettuali e un piccolo gruppo di artisti appartenenti per la maggior parte al settore teatrale. Le cause del carattere anomalo del '68 inglese vanno cercate negli eventi degli anni precedenti. La Seconda guerra mondiale aveva marcato la fine dell'Impero britannico, ovvero la fine di un'Inghilterra indipendente internazionalmente dal punto di vista finanziario, militare e politico. Dal 1945 in poi l'Inghilterra avrebbe infatti sempre più guardato agli Stati Uniti (e non al resto d'Europa) non solo come un alleato militare (gran parte dell'industria bellica britannica, soprattutto quella nucleare, è

tuttora dipendente da quella statunitense), ma anche e innanzitutto come un alleato finanziario e politico. Le conseguenze di questa nuova alleanza furono estremamente gravi per la sinistra laburista che, nonostante avesse a suo credito l'invenzione e l'edificazione di quel meraviglioso (e oggi assai rimpianto) gioiello sociale noto come Welfare State, venne clamorosamente sconfitta sia nelle elezioni del 1951, sia in quelle del 1955 e del 1959. Le conseguenze della dipendenza dagli Stati Uniti furono però anche gravi per il partito conservatore che avrebbe sempre più faticato a trovare un'immagine indipendente da quelle create dai suoi colleghi statunitensi. Di fatto, nel pieno della guerra fredda, sia i governi conservatori sia le opposizioni laburiste non riuscirono ad offrire all'Inghilterra quella che essa più desiderava: una nuova immagine della Gran Bretagna, politicamente, finanziariamente e militarmente indipendente e in grado, quindi, di svolgere un importante ruolo strategico all'interno delle pericolose politiche internazionali degli Stati Uniti e dell'Unione Sovietica.

AgitProp nel metro

L'incapacità della classe politica inglese di trovare una propria dimensione politica provocò all'interno dei ceti medi una vera e propria ondata di apatia verso il politico che nemmeno l'avvento della New Left e del Cdn (Campaign for Nuclear Disarmament) riuscì completamente a sconfiggere (non è un caso che il numero degli elettori avesse proprio in questi anni raggiunto il minimo storico). Nel 1964 l'Inghilterra votò finalmente laburista, per constatare, però, che quelle che pochi anni prima erano parse lungimiranti promesse elettorali non erano altro che vana retorica pre-elettorale: il tenore di vita si abbassò ulteriormente, aumentò l'inflazione e, conseguentemente, disoccupazione. Gli inglesi, persa ogni residua fiducia sia nel governo sia nell'opposizione, che nel frattempo avevano anche espresso il loro appoggio al genocidio Usa in Vietnam, divennero così sempre meno partecipi della vita politica del paese.

Fu però proprio nel 1968 che, in risposta all'apatia verso la politica partitica ufficia-

le e in alternativa sia alla cultura "middle class", sia a quella "underground", entrambe considerate apolitiche, un gruppo di artisti, influenzati dai situazionisti francesi, fondarono AgitProp con l'intento non tanto di presentare spettacoli teatrali, ma di eseguire azioni di mobilitazione sociale riguardanti i principali problemi della società inglese contemporanea (tipici furono ad esempio i numerosi "riadattamenti" di poster pubblicitari sulle linee metropolitane londinesi). Similmente altre compagnie quali The Other Company, Open Space, Inter-Action, Oats (Old Age Theatre Society) e Dogg's Troupe, tutte fondate nel 1968, si fecero portavoce di un nuovo tipo di teatro, anti-borghese e anti-conformista, opposto alle linee di politica dei conservatori, così come a quelle dei laburisti, impegnato nella ricerca di nuove forme teatrali che permettessero al pubblico di essere "creatore" più che "spettatore" dell'evento scenico. Il simbolo di questo nuovo modo di fare e concepire il teatro fu il Drury Lane Arts Lab, anch'esso fondato nel '68 dall'americano Jim Haynes. L'Arts Lab fu uno dei primi esempi di teatro-laboratorio che, oltre a organizzare mostre, concerti e spettacoli cinematografici, e oltre a funzionare da ristorante e luogo di pernottamento, mirò innanzitutto allo studio dello sviluppo di forme teatrali sperimentali politicamente impegnate, ospitando, ad esempio, compagnie quali il People's Show (che faceva teatro evocativo), la Pip Simmons Theatre Company (che faceva spettacoli a metà fra il teatro di varietà e il concerto rock), Freehold (dedicata al teatro gestuale di importazione statunitense), il Portable Theatre di David Hare (che letteralmente trasportava il suo teatro in zone a scarsa densità teatrale) e il London Theatre Group di Steven Berkoff.

Rabbia e impegno

In realtà il teatro inglese aveva già prodotto una rivoluzione linguistica negli anni successivi al 1956, anno in cui venne messo in scena il celebre *Look Back in Anger* di John Osborne (e, incidentalmente, anche l'anno in cui il Berliner Ensemble visitò l'Inghilterra per

la prima volta). Nonostante il fatto che la maggior parte dei testi teatrali post-osborniani fossero "arrabbiati" più che "impegnati", alcuni autori contemporanei a Osborne, quali John Arden e Margareta D'Arcy, Edward Bond e Arnold Wesker, David Mercer e Trevor Griffiths, si erano già da qualche anno dedicati alla scrittura di testi teatrali politicamente impegnati. Lo stesso vale per un ristretto ma formidabile gruppo di compagnie di teatro politico come ad esempio il Lunchtime Theatre dell'americano Ed Berman, il Cast (Cartoon Archetypal Slogan Theatre) che usava tecniche a metà tra il fumetto e il music hall e la compagnia agit prop Red Ladder, tutte fondate nel '65. Già prima del '68, dunque, lavorava in Inghilterra un certo numero di compagnie di teatro politico, ma solo dopo quell'anno questi gruppi volsero il loro interesse alla classe operaia e iniziarono a dedicare più attenzione alla fase di preparazione dello spettacolo, allungando i tempi di prova, caricando di valore il lavoro di ricerca collettivo e il rapporto di scambio "creativo" col pubblico, e relegando in secondo piano il cosiddetto "prodotto finito". Dopo il '68, inoltre, si assiste a una diffusione del teatro sperimentale: le compagnie "fringe" da una mezza dozzina passano nel '78 a oltre un centinaio, grazie anche alla diffusione di riviste alternative come la celebre *Time Out*, anch'essa fondata nel '68, e all'abolizione della censura.

Se, dunque, il '68 inglese ha rappresentato un fenomeno meno visibile di altri Paesi per quanto riguarda la contestazione politica, nel teatro trovò invece un terreno fertile, rivoluzionando non solo il modo di fare e concepire la creazione teatrale in Inghilterra, ma anche il modo di vivere e concepire l'Inghilterra stessa. Alle soglie degli anni Settanta, abbandonata ogni speranza di potersi rinnovare dal punto di vista politico, il Paese scelse infatti di rinnovarsi tramite il teatro e di offrire così al mondo l'immagine di una società cosmopolita, politicamente e socialmente impegnata, in grado di "rappresentarsi" in fiori o non solo materialisticamente come *product*. ■

In apertura, una scena di *Do it*, spettacolo "hippy" del Pip Simmons Theatre Group andato in scena nel 1970 a Holstebro per iniziativa di Eugenio Barba.

Germania



... e GOETHE salì sul palco della protesta

di Francesca Paci

1 968. Brema. Repubblica Federale Tedesca. Il programma di sala del Tasso di Goethe diretto da Peter Stein dichiara che la grande arte prodotta dal poeta italiano non è altro che "merce da pasticceria" e il busto del massimo scrittore tedesco, posto in bella vista sul davanti del palcoscenico, indica senza mezzi termini la necessità di mettere in discussione il rapporto con i classici.

1968. Berlino Est. Repubblica Democratica Tedesca. Alfred Dresen e Wolfgang Heinz mettono in scena al Deutschen Theater il *Faust* - ancora una volta un'opera di Goethe - sotto forma di grande divertimento teatrale. In una miscela di realismo, fantasia e autoironia, lo spettacolo infrange i tabù interni alla Rdt e, spoliti-

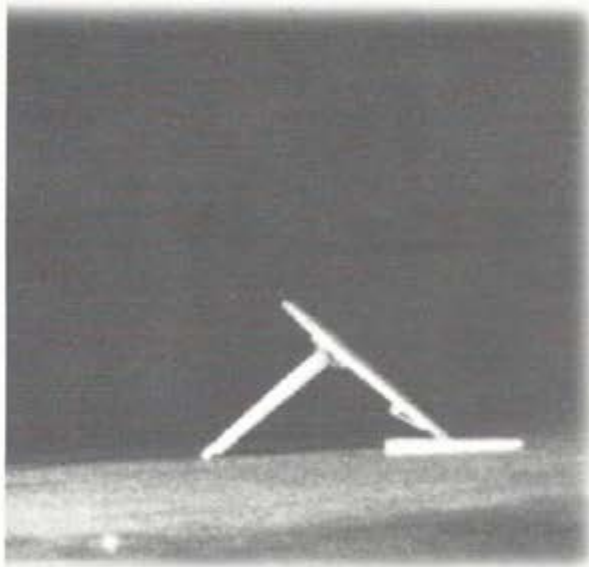
cizzando la materia, la politicizza.

È la doppia faccia della Germania divisa che congiuntamente si accende, nel 1968, della dilagante passione rivoluzionaria. Mentre nelle università - a ovest e in misura minore a est - ci si ribella alla muffa millenaria dell'assetto ideologico e culturale dominante, in teatro si cominciano a prendere di mira i classici.

Come per il resto d'Europa però, anche in Germania, le origini della protesta giovanile, ben al di là della primavera sessantottina, risalgono alla metà degli anni Sessanta, sia in ambito politico che teatrale. È allora, infatti, che gli studenti manifestano i primi segni di irrequietezza. Il teatro era considerato l'istituzione dell'establishment per eccellenza. E

quando, nel giugno del '68, la protesta contro lo scià di Persia venuto a Berlino per assistere alla rappresentazione del *Flauto Magico*, provoca tafferugli di fronte al teatro dell'Opera e la polizia uccide il giovane Benno Ohnesorg, la situazione precipita. Subito dopo viene ucciso anche il capo degli studenti, Rudi Dutschke. Immediati i sit-in e le occupazioni di moltissimi palcoscenici tedeschi. Sotto il control-

Il processo al "sistema" inizia proprio nel teatro, luogo simbolo del tempo libero borghese -
L'attualizzazione dei testi classici e la nascita di una nuova drammaturgia impegnata come *Toller* di Tankred Dorst e *Kaspar* di Peter Handke



lo del forze dell'ordine lo Schauspielhaus di Francoforte propone il *Discorso sul Vietnam* di Peter Weiss. Inizia il processo al "sistema" e proprio a partire dal luogo simbolo del tempo libero borghese: il teatro.

Nella Repubblica Federale il maggior contributo nazionale al teatro del secondo dopoguerra era venuto fino a quel momento dal dramma documentario. Nomi come Hochuth, Weiss e Kipphardt si erano dedicati, nel corso degli anni Cinquanta e Sessanta, all'esplorazione del senso di colpa per i crimini del nazismo, ma anche scrittori più giovani come Martin Walser e Tankred Dorst si erano ripetutamente interessati alla psicologia di un popolo sconfitto due volte nel giro di pochi anni e reo di crimini verso l'umanità. Alla vigilia del '68 comunque, il teatro tedesco aveva già cominciato a riprendersi dalle ferite materiali e morali della guerra e si accingeva ad entrare in una nuova stagione.

Dodici nuovi teatri

Nel 1966, in una fase particolarmente favorevole alla ricostruzione edilizia, erano stati inaugurati in Germania almeno una dozzina di teatri. La società aveva ormai raggiunto un discreto benessere e allo stesso tempo aveva riacquisito fiducia in se stessa. Si sentiva il bisogno di festeggiare e di costruire luoghi adatti

alla celebrazione solenne della rinascita: municipi, stadi, piazze, ma soprattutto chiese e teatri. La linea architettonica del momento privilegiava infatti per lo più lo sviluppo della monumentalità a scapito della dimensione umana degli edifici, una tendenza, questa, che avrebbe provocato gradualmente un allontanamento fisico del pubblico dall'attore. Nuovi problemi si imponevano all'attenzione degli intellettuali. La guerra fredda aveva pro-

dotto una radicalizzazione globale delle posizioni ideologiche. La divisione di Berlino, effettiva dall'agosto del 1961, era riuscita ad arginare l'emorragia di uomini dalla Rdt alla Rft ma era diventata il simbolo dell'insanabile conflitto politico. Le nuove generazioni di drammaturghi tedeschi dell'ovest - gli unici in grado di esprimere completamente il proprio pensiero - oscillavano fra il dissenso diretto, della militanza in prima linea, e quello più intimista dell'evasione fantastica e del ritorno al primitivo.

Martin Walser, che nel 1967 con *Soldaten* aveva suscitato forti polemiche suggerendo una responsabilità di Churchill nel complotto per l'assassinio del generale Sirorski, presidente del governo polacco in esilio, nel 1970 aveva già esaurito la vena documentaristica e fantapoliticizzava con *Guerrillas* di un fantomatico colpo di stato negli Stati Uniti. Stesso percorso per Heinar Kipphardt, autore di *In der Sache J. Robert Oppenheimer* e per Peter Weiss che, dopo le tappe fondamentali del *Marat/Sade* nel '64 e dell'*Istruttoria* nel '65, si era andato lentamente distaccando dal dramma documentario pur continuando a lavorare su precise fonti storiche, come nel testo del 1970 sull'esilio di Trockij.

Nel 1968 Tankred Dorst pubblicava il dramma *Toller-scene di una rivoluzione tedesca* che veniva messo in scena da Peter Palitzsch al Württembergisches

Landestheater di Stoccarda: la scena politica e culturale tedesca dopo due decenni di relativo torpore era finalmente in ebollizione. Il teatro dopo un lungo periodo postbellico di evanescenza e di generico simbolismo esplose in una visione realistica, critica e polemica della realtà storica contemporanea. Il nodo dell'opera di Dorst, e cioè il problema dell'uso o meno della violenza nel conflitto rivoluzionario, si imponeva all'attenzione pubblica come il frutto e il seme di quell'anno rovente. Molti autori arrivarono alla "stagione dell'impegno" attraverso scelte teatrali e culturali più che politiche. E infatti il teatro di Dorst appariva più un "teatro sulla rivoluzione" che non un "teatro rivoluzionario" come le piazze avrebbero voluto che fosse. Piuttosto che la realizzazione dell'utopia del teatro politico, emergeva l'immagine di una rivoluzione-spettacolo, in cui la cruenta sconfitta finale risultava il conseguenziale disperato epilogo.

La protesta si estendeva anche alla gestione organizzativa dei teatri. Uno degli oggetti principali della contestazione era, ad esempio, il potere assoluto dell'Intendant che fino a quel momento aveva dominato le scelte estetiche e finanziarie del sistema degli Stabill. Nel corso del 1969 in diverse grandi città si diffuse la pratica di interrompere le rappresentazioni per discutere la realtà sociale riflessa nelle condizioni dei lavoratori del teatro, costretti in una struttura rigidamente gerarchica. In alternativa alla figura unica dell'Intendant si tentò a Colonia la direzione di un triumvirato, a Wuppertal quella di un direttorio, a Francoforte quella di un collettivo misto ed a Berlino ovest quella di una di Comune sotto la guida spirituale di Peter Stein.

In apertura, una scena di Kaspar, di Peter Handke; in questa pag., in basso, da sin. a ds., Hermann Kieselbeck, Heinar Kipphardt e Hans-Ulrich Schmücker.



Gli operai di Kroetz

In questo intenso periodo di ricerca in campo formale e contenutistico si colloca anche la prima comparsa di Peter Handke che, interessato al rapporto fra linguaggio e comportamento, pubblicava nel 1968 *Kaspar*, una sorta di *J'accuse* sul modo in cui gli esseri umani vengono disumanizzati dalle convenzioni sociali e ridotti a un piatto conformismo.

Sul versante del ritorno al primitivismo, le correnti principali erano quella che ispirava all'esperienza del "teatro contadino", diretta discendenza di quello "campesino" sudamericano, praticato tra gli altri dal gruppo bairiese Ludwig Thoma di Rottach-Egern, e quella invece più urbana e più socialmente critica del genere neorealista-quotidiano, caratterizzata dal frequente utilizzo del dialetto e dall'attenzione per il mondo operaio. A questo secondo gruppo appartiene l'opera di Franz Xaver Kroetz, quella di Martin Sperr (suo compagno di teatro nel corso-seminario di Max Reinhardt del 1964), quella popolare-critico-realistica di Marie-Luise Fleisser (è di questi anni *Pionieri a Ingolstadt*) e quella di Wolfgang Bauer. Esempio dell'atteggiamento spesso prevalentemente estetico nei confronti della contestazione tenuto da alcuni intellettuali dell'epoca, è la biografia di Kroetz. Giovannissimo, tra il '67 e il '68, aveva frequentato il Bühner Theater di Monaco, una cantina di 350 posti diretta dal pittore Helmut Berninger dove si respirava l'aria di quella "borghesia rivoluzionaria" dei Kagel, dei Cage, degli Schönberg, dei Joyce e dei Musil che, come lui, vivevano sostanzialmente fuori dalla politica. Nel 1971 «per protesta contro la casa paterna» era uscito allo scoperto iscrivendosi al partito comunista tedesco salvo poi uscirne, nel 1980, con la motivazione di sentirsi "dirigente ma impotente". Intanto, con l'inizio degli anni Settanta il clima surriscaldato dell'immediato post-sessantotto, ben lungi dall'affievolirsi, aveva però mutato caratteristiche. L'occupazione violenta della Cecoslovacchia nel 1969 ad opera delle truppe sovietiche e la soppressione nel sangue della Primavera di Praga, avevano allontanato i giovani dall'area

dell'ideologia comunista.

Duramente critici verso la società contemporanea ma distanti da una posizione puramente ideologica sono ad esempio i lavori di Botho Strauss, con i caratteristici personaggi ipersensibili, nevrotici e consapevoli dell'inutilità della vita e quelli ancora più autoreferenziali dell'austriaco Thomas Bernhard, incentrati sull'inutilità degli sforzi umani di fronte all'inevitabilità della decadenza.

Brecht e ancora Brecht

A generare la fuga nichillista del teatro, in una sorta di resistenza passiva alla controffensiva della società dei consumi, così come a sostenerne la "militanza epica" era stata comunque l'influenza diretta ed indiretta dell'opera di Bertolt Brecht. Un Brecht riscoperto dopo il '68 sull'onda del bisogno di raccontare processi sociali complessivi e di sviluppare personaggi illuminandone aspetti fino ad allora ignorati. Un Brecht utilizzato per varcare il confine fra la piccola forma teatrale e la grande forma sociale. Negli anni Settanta il numero delle rappresentazioni dei drammi brechtiani in Germania arrivò a superare quello delle messe in scena di Shakespeare.

Ed è soprattutto Brecht il filtro attraverso cui leggere la produzione culturale "contestataria" della Repubblica Democratica degli anni immediatamente prima e immediatamente dopo il '68. Il Berliner

Ensemble, accogliendo gli ultimi echi e le ultime luci di Berlino ovest, costituiva l'avamposto di tutta la ricerca teatrale della città orientale.

Il teatro, la cui gestione dopo la morte del poeta di Augusta, nel 1956, era passata alla compagna Helene Weigel, si muoveva in direzione della più rigorosa fedeltà al brechtismo ortodosso. In questo clima, sospeso fra la memoria e la storia, crebbe la grande personalità del più famoso forse tra i drammaturghi tedeschi contemporanei: Heiner Müller.

Nel 1971 però con la morte della Weigel il Berliner precipitò in una fase ondivaga di sbandamento e di vacanza direttiva fino ad assumere quella rigidità museale rispetto ai canoni brechtiani che ne avrebbe presto decretato la crisi. Il riflusso culturale iniziava a coinvolgere un po' tutta la Germania in una sorta di democraticizzazione funzionale e le prime avvisaglie del ritorno alla sfera poetica del privato si cominciavano già ad avvertire mentre ancora il Living Theater andava predicando, nelle fabbriche e nei sobborghi delle città tedesche, il verbo del teatro come liberazione dagli egoismi. Ma forse la parentesi di chiusura del '68 teatrale tedesco può essere collocata in posizione simmetrica rispetto a quella che ne era stata indicata come l'apertura. Da un lato la rappresentazione del *Tasso* di Goethe a Bochum ad opera di Klaus Peymann nel 1980 metteva in scena i protagonisti di quella rivoluzione: una parte degli studenti, la maggiore, confluiti nelle fila della media borghesia e costituita da impiegati statali e l'altra, la più fragile, assorbita dal vortice del terrorismo. Erano gli anni in cui i fondatori della Raf - Ulrike Meinhof, Andreas Baader e Gudrun Enslin - si trovavano rinchiusi nella sezione di massima sicurezza del carcere di Stammheim. Lo spettacolo suonava il requiem per una generazione. Dall'altro lato, invece, la contemporanea rappresentazione goethiana curata a Parigi da Klaus Maria Grüber del *Faust Salpetrière* - un lungo viaggio fantastico e metaforico verso il Paradiso perduto - riproponeva la dimensione dell'interiorità. Era il requiem per un individuo. ■

In questa pag., un'immagine giovanile dello scrittore Peter Handke.



'67

I GIGANTI DELLA MONTAGNA
Giorgio Strehler

ANTIGONE
Living Theatre



IL PRINCIPE
COSTANTE
Jerzy Grotowski

la FATICOSA MESSINASCENA dell'AMLETO
Leo e Petta



FIRE

Bread and Puppet



TITO ANDRONICO
Aldo Trionfo

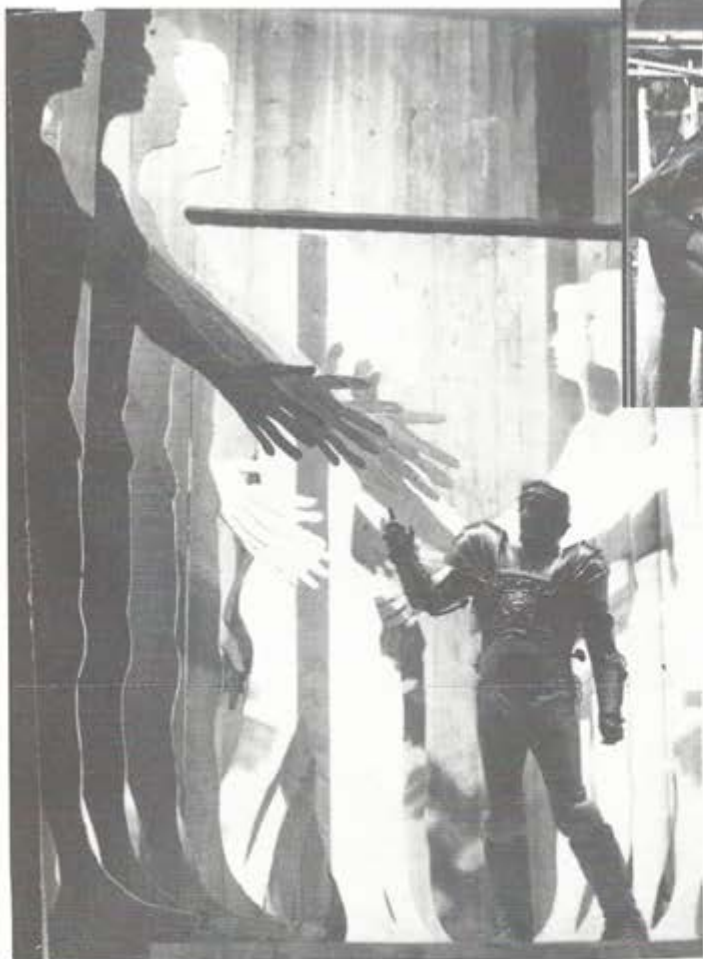


GRANDE PANTOMIMA
con BANDIERE e
PUPAZZI piccoli e MEDI
Dario Fo e Nuova Scena



'68

RICCARDO III
Luca Ronconi
con Vittorio Gassman

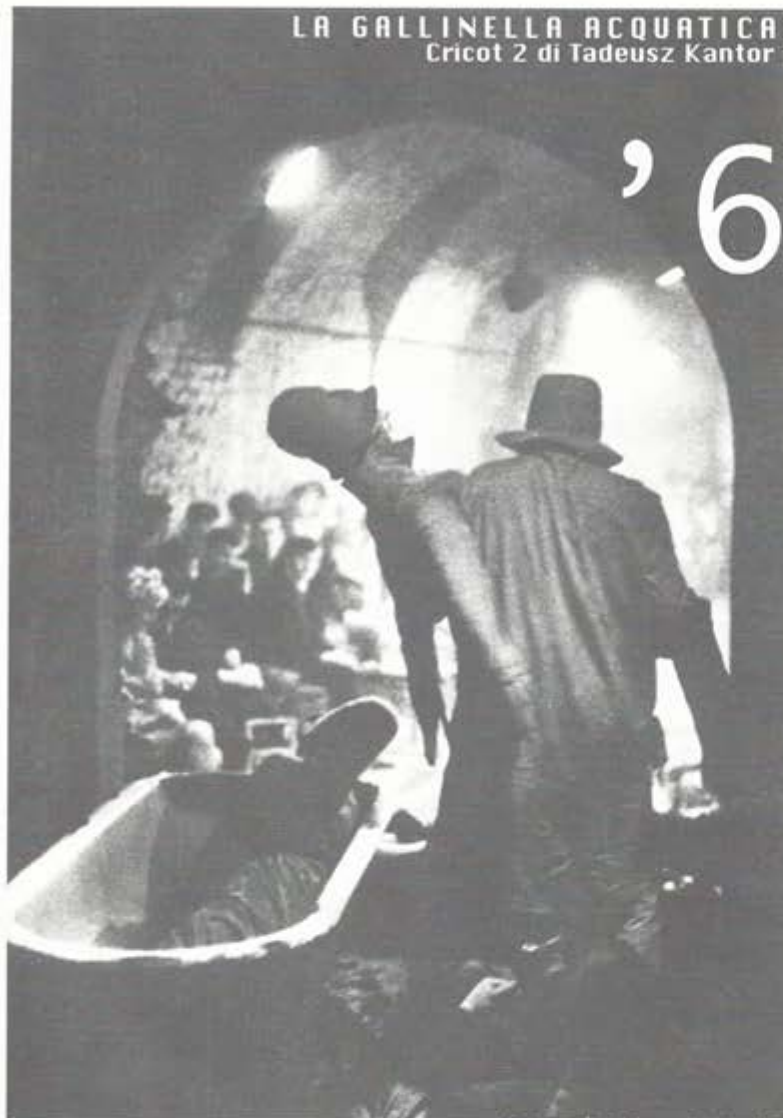


TOLLER
Patrice Chéreau



UBU RE
Cut di Genova
Tonino Conte ed Emanuele Luzzati

LA GALLINELLA ACQUATICA
Cricot 2 di Tadeusz Kantor



'69

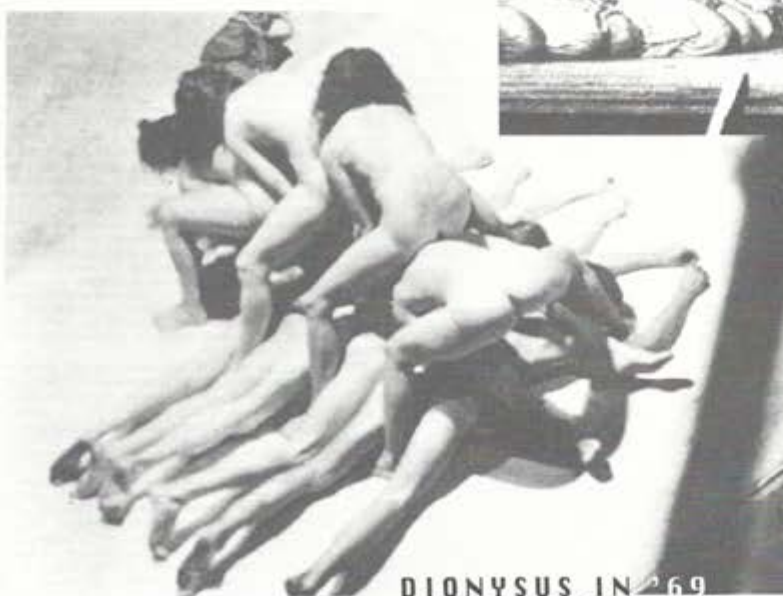
LA PRINCIPESSA ROY
NohGaku Dan



LA TENDA DEI DISEREDATI
El Teatro Campesino



TURANDOT di Brecht
Benno Besson



DIONYSUS IN '69
Performance Group di Richard Schechner



1789
Ariane Mnouchkine

Théâtre du Soleil



L'ODIN nelle piazze d'Italia

'70

IL SOGNO di Strindberg
di Ingmar Bergman



La PROBLEMATIC
ASCESA del POPOLO
di OR durante la
LOTTA contro i CUR
Cut di Parma



IL CAMION

di Carlo Quartucci



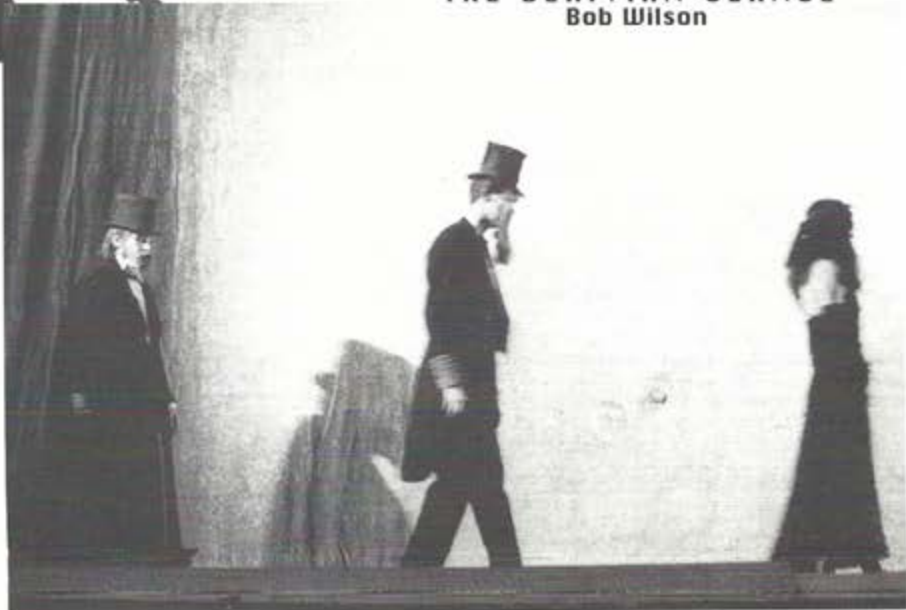
RISVEGLIO DI PRIMAVERA

Giancarlo Nanni
con Manuela Kustermann



MOBY DICK
Mario Ricci

THE DEAFMAN GLANCE
Bob Wilson



'71

'68 in sordina



dalla Scala con torpore

di Stefano Jacini

Arileggere le cronache e a spremere la memoria, par proprio che il teatro lirico istituzionale e il suo pubblico abbiano avuto contatti col Sessantotto unicamente per ragioni di calendario. Emblemativo quello del 7 dicembre '68 in piazza della Scala a Milano.

Cinque giorni prima, ad Avola nel siracusano, c'era stato uno scontro fra braccianti in sciopero e polizia. Blocco stradale, macchine incendiate, sassaiola, gas lacrimogeni che il vento rimandava ai mittenti. Risultato: la polizia spara, due morti fra i manifestanti. È un caso da lutto nazionale, non c'è che dire. Per questo motivo la Scala - sovrintendente Paolo Grassi, direttore artistico Luciano Chailly, direttore musicale Claudio Abbado (gli ultimi due di fre-

sca nomina) - annuncia che l'inaugurazione della stagione avverrà in tono minore, niente pompa magna. Decisione sì dettata da coscienza civile, ma anche dalla paura di trovarsi tra i piedi gli studenti la sera di Sant'Ambrogio. È un po' che parlano di guastare la festa a damazze e notabili smaniosi di apparire all'inaugurazione della stagione. Ad ogni buon conto quella sera alle 20 la polizia è davanti al teatro. Dopo pochi minuti arrivano i gruppetti dei ragazzi che cominciano a gridare gli slogan rituali contro la borghesia, la Nato, ecc. Seguono lanci di uova e di sacchetti di vernice rossa che vanno a colpire chiunque tenti di entrare in teatro attraversando il corridoio largo una ventina di metri fra i due schieramenti. Visoni imbrattati, cavalieri più preoccupati per i loro sparati all'uovo che per le dame colanti. In tutto questo bailamme non un grido di condanna per il fatto di Avola da parte dei dimostranti, né un cartello (il paese è lontano quasi quanto l'opera lirica), mentre il megafono di Capanna, stravolgendo le argomentazioni di Pasolini, invita i poliziotti («siete dei nostri») alla disobbedienza. Comunque il *Don Carlos* diretto da Abbado, regia di

Ponnelle, direzione scenica di Nicola Benois, viene eseguito egregiamente.

Il contatto fra le parti si è insomma risolto in un rifiuto reciproco e definitivo, per l'istintiva idiosincrasia dei giovani verso una forma di spettacolo e un pubblico d'altri tempi, per l'assoluta impermeabilità di quel pubblico all'agitarsi del cambiamento. Neanche i proclami sulla libertà sessuale gli interessavano! Se mai una flebile eco di quella spontanea sollevazione mondiale si è infiltrata in un foyer, è stato unicamente perché fuori del teatro lo spirito del tempo faceva parecchio rumore, non perché all'interno vi fosse un briciolo di curiosità.

Tra le chiacchiere durante gli intervalli talvolta passava qualche accenno ai carri armati sovietici a Praga, ma solo come pretesto per una battuta anticomunista che servisse da stimolo alla nostra politica interna. Il clima era quello e lo era da tempo. È rimasto leggendario l'insulto gridato in sala alla prima di *Passaggio* di Luciano Berio alla Piccola Scala (1962): qualche com-

Neppure la contestazione scuote il sonno della Scala sotto Ghiringhelli - I soliti visoni, le solite uova - Tono minore e perbenismo, in attesa della gestione Grassi - Avanguardia? Poca, grazie

mentatore infuriato scelse quanto di più sanguinoso gli offrì il vocabolario: «Centrosinistra!».

Un'accusa che, con segno opposto, qualche anno dopo avrebbe anche potuto uscire di bocca a uno studente ideologicamente agguerrito, nel caso avesse speso il suo denaro per assistere a un'opera sperimentale. Fuor d'ironia, motivi di accordo fra spettacolo lirico d'avanguardia e Sessantotto ce ne sono stati, ma riguardavano vagamente contenuti di utopia, di cultura di sinistra, di contrappunto della destra storica, il compositore "contemporaneo" usava per scelta mezzi a comunicazione ridotta, inadatti a strizzare l'occhio al movimento studentesco per riempire la sala. C'è da dubitare per esempio che potessero arrivare frotte di giovani ad assistere a *Rappresentazione et esercizio* di Guacero (1968). Bob Dylan a loro aveva più cose da dire.

Attenzione comunque a non confondere le carte. Sarebbe sbagliato far risalire agli entusiasmi di quel Maggio gli sforzi di rinnovamento, l'impegno politico, lo sperimentare di autori e registi nel campo della lirica. Semmai sono stati frutto di un'età dell'oro (per usare la definizione di Hobsbawm) che arriva fino al '73, anno della crisi petrolifera, quando i fermenti culturali erano vivacissimi e, guarda caso, l'economia andava a gonfie vele. La ricerca di altri linguaggi per il teatro lirico o le riflessioni sulla sua morte in forma di spettacolo sono precedenti al Sessantotto. *Le sue ragioni* di Paccagnini è del '59, del '61 *Don Perlimpinco ovvero Il trionfo dell'amore e dell'immaginazione* di Maderna e *Intolleranza* di Nono, *La Passion selon Sade* di Bussotti e *Atomtod* di Manzoni del '65.

Tutte opere tremendamente elitarie, ad alto grado di autocensura, senza un cedimento, una deroga dal progetto per accattivarsi un ascoltatore in più. Sarebbe arduo dimostrare che abbiano profeticamente anticipato "l'immaginazione al potere". ■

La Cenerentola ronconiana portata in volo dalla cicogna

LA CENERENTOLA, dramma giocoso in due atti di Giacomo Puccini. Musica di Gioachino Rossini. Edizione critica della Fondazione Rossini, in collaborazione con Casa Ricordi, a cura di Alberto Zedda. Regia di Luca Ronconi. Scene di Margherita Palli. Costumi di Carlo Diappi. Luci di Guido Levi. Con Vesselina Kasarova, Bruno Praticò. Prod. Rossini Opera Festival.

Quando Luca Ronconi incrocia le sue capacità artistiche con quella perla che è il teatro musicale di Gioachino Rossini il divertimento è assicurato. Sembra quasi che il regista riservi, per gli incontri con il compositore pesarese, una singolare, prepotente, raffinata carica ironica, una giocosità elegante che ben si accorda con lo spirito rossiniano. Il "prodigio" si è ripetuto quest'estate con la versione ronconiana de *La Cenerentola*, prodotta dal Rof e replicata cinque volte, con straordinario e meritato successo, al Palafestival. Determinanti per la riuscita dello spettacolo sono stati la scenografia di Margherita Palli ed i costumi, di una bellezza senza tempo, di Carlo Diappi.

La vicenda si svolge in due ambienti: il vecchio palazzo di Don Magnifico e la casa del Principe. Il primo ha già visto passare i suoi anni migliori ed ora è rappresentato con una serie di mobili, anche

preziosi, accatastati alla rinfusa. E da una parte, sulla sinistra, c'è il camino dove conduce la sua esistenza Cenerentola. Il casino di delizie del Principe è invece il luogo della ricchezza, con marmi ed ori in evidenza. Il passaggio dall'uno all'altro ambiente ha entusiasmato il pubblico, che ha risposto con un lungo applauso quando ha visto i mobili di Don Magnifico sollevarsi e scomparire ed i muri anonimi della casa ruotare su se stessi e trasformarsi nel simbolo dell'opulenza. Mentre poco prima una berlina era entrata in scena catapultando sul palcoscenico, in maniera esilarante, decine di coristi.

La lunga rappresentazione è stata tutta una serie di trovate da opera buffa, di colpi di teatro di ottimo gusto (uno su tutti: Cenerentola va a casa del principe trasportata a volo da una cicogna). Ronconi ha potuto lavorare con un gruppo di splendidi cantanti che sono anche bravi attori, a cominciare dalla dolce ed insieme peperina Cenerentola della bulgara Vesselina Kasarova e dal paradossale, mai oltre i limiti, Don Magnifico di Bruno Praticò. Ma tutti meritano la citazione: Juan Diego Florez (Don Ramiro), Alessandro Corbelli (Dandini), Rosanna Savoia (Clorinda), Marina Comparato (Tisbe), Lorenzo Regazzo (Alidoro). *Pierfrancesco Giannangeli*

Turandot, sospesa nell'aria al centro di un'immensa sfera

TURANDOT, dramma lirico in tre atti e cinque quadri di Giuseppe Adami e Renato Simoni. Musica di Giacomo Puccini. Regia, scene e costumi di Hugo De Ana. Direttore Lu Jia. Movimenti coreografici di Leda Lojodice. Luci di Vinicio Cheli. Con Alessandra Marc, Francesca Patanè, Nicola Martinucci, Carla Maria Izzo, Armando Ariostini, Paolo Barbacini e Sergio Bertocchi. Prod. Associazione Arena Sferisterio.

Riempire l'immenso palcoscenico dell'Arena Sferisterio di Macerata non è impresa facile. I suoi novanta metri di lunghezza pongono una serie notevole di problemi a chi è chiamato ad allestire uno spettacolo lirico in questo luogo suggestivo, a cielo aperto ed insieme delimitato da mura. Nato per il gioco della palla al bracciale, ha scoperto con il tempo la sua vocazione lirica. Tra quelli che negli ultimi tempi hanno saputo domarlo meglio c'è il regista Hugo De Ana, chiamato un paio d'anni fa a pensare l'allestimento di una *Turandot* che, visto il successo ottenuto, è tornata quest'anno allo Sferisterio.

La soluzione di De Ana è semplice e geniale allo stesso tempo. Sul grande palcoscenico c'è solo, al centro, un'immensa sfera. È lei la primattrice, la custode di tutte i segreti dello spettacolo. Incombe sul popolo di Pechino, nasconde i protagonisti, cambia colore, si scompone in tre parti, sembra guardare attenta ai personaggi che le si muovono attorno. Al suo interno, quasi a formare un corpo unico, sospesa nell'aria, c'è la terribile Turandot, che da lì decide il destino dei suoi interlocutori e, alla fine, anche il proprio.

La regia regala poi tutta una serie di piccole sorprese che, in un'impostazione di forte lirismo, cooperano alla riuscita dell'operazione. Risaltano le presenze di Alessandra Marc e Francesca Patanè (che si sono divise il ruolo di Turandot), Nicola Martinucci (Calaf), Carla Maria Izzo (Liù), Armando Ariostini (Ping), Paolo Barbacini (Pang) e Sergio Bertocchi (Pong). *Pierfrancesco Giannangeli*

A pag. 56, "Duchessa a un ricevimento", foto di Thomas Höpker del 1966 (Gruppo Editoriale Fabbri).

Ruggiero Cappuccio

La mafia anni Quaranta nell'universo di SENECA

di Simona Morgantini

Ruggiero Cappuccio ha portato in scena al Teatro di Roma una personale rivisitazione di due testi classici: il *Tieste* di Seneca e *Le Bacchidi* di Plauto, di cui ha curato anche la regia. In merito al significato di questo lavoro drammaturgico *Hystrio* gli ha posto alcune domande.

HYSTRIO - *Che senso può avere oggi rappresentare due testi classici, tra l'altro "ostici", come il Tieste e Le Bacchidi?*

CAPPUCCIO - La riscrittura di un classico ha un senso se l'autore trova in esso forti stimoli che lo leghino al presente, altrimenti si tratta di un'opera di restauro o di *maquillage*. Rappresentare un classico e renderlo attuale non significa attenersi filologicamente a una presunta volontà dell'autore e alla civiltà per cui era stata concepita in origine; concezione che riduce la messa in scena al valore di presepe. Si tratta invece di esplorare i testi classici in una prospettiva libera, onirica, poetica. Si deve capire quali tratti classici, quali "costanti culturali", esistano ancora nella contemporaneità. Nel *Tieste* il rapporto fra il potere e la crudeltà è stato il soggetto di una riflessione su una costante culturale che affonda le proprie radici nella mitologia e che si è venuto

sviluppando nel corso dei secoli in forme sempre nuove. Mi sono posto il problema di individuare un ambito culturale entro il quale il rapporto fra potere e crudeltà fosse vissuto con la stessa intensità con la quale esso è rappresentato da Seneca. Il mondo della mafia

siciliana degli anni Quaranta è il più immediato equivalente dell'universo estremo seneciano. La mafia sicula è una forma culturale caratterizzata da un rapporto ritualistico fra il potere e la crudeltà, un vero e proprio codice liturgico. Per quel che riguarda *Le*



Bacchidi, invece, la commedia di Plauto mi è apparsa come un labirinto drammaturgico da vagliare e come un pretesto per cercare di esaminare quali forme nel teatro comico siano sopravvissute fino ad oggi.

H. - *Non crede che ci siano oggi dei problemi come la disoccupazione, la droga, l'inquinamento che meritano maggiore attenzione e hanno una maggiore urgenza rispetto a quelle che lei individua come costanti culturali?*

C. - Senz'altro, ma personalmente sono più interessato al passato, a ciò che rimane eterno, a ciò che suscita emozione, alla poesia... Ogni rinascimento o rivoluzione deve fondarsi su una classicità intesa come piena consapevolezza critica della tradizione. Ho inoltre la triste impressione che spesso alla base della retorica presente nelle scelte prevedibili di certa drammaturgia contemporanea - come droga, omosessualità, anoressia - ci siano forti esigenze commerciali più che impegno sociale o ideologico.

H. - *A questo proposito la invito ad una riflessione. Raccogliendo molti pareri, anche di non addetti ai lavori, mi è sembrato che il Tieste sia stato di gran lunga più apprezzato delle Bacchidi. Non crede forse che il motivo risieda proprio nella forte suggestione che il problema mafia, attualissimo e scottante, esercita sul pubblico, sollecitato quindi su un problema "vivo", mentre Le Bacchidi, operazione intellettuale, zibaldone di interesse culturale molto "erudi-*

to" ma sganciato dalla realtà, è stato recepito con freddezza proprio per la sua astrattezza?

C. - Non è mai mio scopo essere didattico o didascalico: il processo di ricezione da parte del pubblico può e deve essere di conseguenza libero e imprevedibile. L'interesse che mi ha stimolato, ripeto, era quello di rappresentare l'evoluzione della comicità attraverso il raffinamento di una serie di strutture linguistiche, codificatesi poi in una grammatica espressiva non solo verbale ma anche gestuale e visiva: di qui l'importanza data a certi meccanismi fissi e al dialetto come lingua principe ed elemento onnipresente nel teatro comico nel corso della storia.

H. - *Nella sua traduzione-riscrittura dei due classici ha utilizzato il dialetto. Perché?*

C. - Sento il linguaggio di Seneca come un linguaggio implicito e indiretto mentre quello di Plauto è esplicito e diretto. Nel caso del Tieste mi è sembrato che il siciliano fosse l'unica lingua in grado di restituire il sapore del latino di Seneca. La lingua siciliana è una lingua che allude, che evoca sempre altre cose non dette. La lingua di Plauto invece è barocca, ridondante, musicale. Nella storia del teatro comico dai classici fino ai nostri giorni le esperienze di Goldoni, Scarpetta, fino ad arrivare al contemporaneo Totò, Troisi e Benigni ci insegnano che da sempre la comicità si basa sul dialetto, lingua per eccellenza teatrale perché ha duttilità espressiva e ricchezza di risorse musicali.

H. - *A proposito di musica, in questi allestimenti le musiche originali di Paolo Vivaldi rivestono un ruolo fondamentale. Qual è la loro funzione?*

C. - La musica è espressione dell'universo ineffabile dell'attore, è legata al ritmo narrativo del testo e, come l'illuminazione, deve anche "suggestionare" l'attore. Ho concepito questi spettacoli dunque come strutture teatrali sinfoniche in cui il ricorso alla musica è essenziale per superare il limite monologico dell'esperienza scenica.

H. - *Nel corso della storia il teatro comico ha sempre avuto una certa connotazione sociale e una precisa funzione spesso di satira dissacrante nei confronti del potere costituito o di servile e oppiacea sudditanza. Questo aspetto mi sembra assente nella sua rielaborazione delle Bacchidi.*

C. - L'indagine sociale sul mondo del teatro comico e delle sue compagnie viene affrontata in modo implicito: il capocomico protagonista delle Bacchidi è metaforicamente ammalato di una grave forma di demenza; in lui si riflette l'estinzione di un mondo e cioè di una tradizione teatrale che sta perdendo se stessa e si sta deformando. ■

Plauto e Seneca in dialetto nell'Italia anni Quaranta

TIESTE di Seneca, LE BACCHIDI di Plauto. Regia di Ruggiero Cappuccio. Scene di Carlo Poggioli. Musiche di Paolo Vivaldi. Con Massimo De Francovich, Giovanni Crippa, Claudio Di Palma, Ciro Damiano, Roberto Nobile, Giovanni Carta, Gea Martire. Prod. Teatro di Roma.

I decenni della "sperimentazione" ci hanno abituati al recupero dei classici, spesso riproposti alla luce di una spinta ideologica pronta a stravolgerne forme e contenuti. Nel caso di Ruggiero Cappuccio, l'impresa appare particolarmente ardimentosa per l'uso ricorrente del dialetto, dalla cui potenzialità egli è fortemente attratto e che peraltro la sua penna "di poeta" riesce a rendere particolarmente malleabile con un esito rigenerante di lucente leggerezza o di umorale carnalità. Sorprende ogni volta la lucida profondità con cui questo giovane autore, doppiando il rischio di una gratuità fastidiosa e ingombrante, riesce a trasformare la commistione della materia classica e dell'espressività dialettale in strumento necessario di un linguaggio creativamente rinnovato e ricco di sfaccettature e di rimandi critici. Forse anche perché all'antica drammaturgia

egli dichiaratamente si accosta non tanto per attualizzarne la classicità quanto piuttosto per classicizzare l'attualità, alla ricerca di quanto del passato permane nel nostro presente. È accaduto con *l'Edipo a Colono* e si ripete oggi col *Tieste* di Seneca e *Le Bacchidi* di Plauto, ambientati entrambi nei nostri anni Quaranta e messi in scena dallo stesso Cappuccio per il Teatro di Roma. Il risultato è alto e avvincente, soprattutto nella tragedia, pervaso com'è dalla corallità sacrale e notturna di una ritualità ancestrale che si protende, senza soluzione di continuità, dall'efferrata vendetta di Atreo alla ferocia di un mondo mafioso tristemente vicino. Né si coglie alcun segno di forzatura in questo allestimento, condotto con raffinatezza sorvegliata di dettagli e sfumature e che, sulla rarefatta sapienza delle proiezioni usate da Carlo Poggioli per disegnare la scena, si addentra nella potenza suggestiva di un'atmosfera oniricamente cupa e iridescente, portando allo scoperto, da un mondo orrifico di banchetti cannibaleschi, le radici di una

cultura viva di odi e vendette mafiose. Mentre il dialetto siciliano, visceralmente secco, perentorio, allusivo, segna i passi di un duello silenzioso: la simulazione, le minacce, gli inganni si combattono all'interno di una maestosità tragica che si espande per onde larghe nella sontuosità greve di un incubo. Una realizzazione elegante, sorvegliata e incisiva che, sui passi guardinghi, esaltati e insinuanti dei due fratelli, interpretati da Massimo De Francovich e Giovanni Crippa, va squarciando un velo di orrore, tessuto dalle voci del coro e intriso di passato e presente, di premonizioni luttuose e carnali. Quell'esplosione di luci, colori e movimento che con la commedia plautina si sovrappone in sequenza al sospeso sgomento indotto dalla tragedia, nuoce in qualche modo al nuovo allestimento, peraltro assai ricco di inventiva e sostenuto dagli attori con generosità estrema di vivacità, bravura e acrobazie fisiche e vocali. Non manca fra le due opere - concepite organicamente in un dittico - un filo di continuità che l'autore individua

nell'elemento comune del corpo, strumento di vendetta nel *Tieste* e oggetto di piacere nelle *Bacchidi*, ma anche un filo di erotismo che le attraversa entrambe, con diverse connotazioni. Comune ai due allestimenti è anche la presenza in scena di un piccolo complesso strumentale che accompagna la narrazione con musiche colorate e frizzanti, firmate da Paolo Vivaldi e variamente ispirate all'operetta e al *Café Chantant*. Mentre i personaggi, appartenenti a una scalcinata compagnia di guitti alle prese con le prove della commedia, si esprimono questa volta in una varietà lussureggiante di dialetto napoletano, veneziano, siciliano, fiorentino, più consoni alla gustosità colorita della comicità plautina. E tuttavia, a dispetto di ogni teorizzazione, il divario fra i due lavori è tale da far pesare sul secondo allestimento l'effetto di un passaggio troppo brusco e ravvicinato e da mortificare la brillantezza pirotecnica, a tratti ridontante che, a nostro giudizio, trarrebbe invece risalto da un'autonoma rappresentazione. *Antonella Melilli*

BPV formula

Base £. 9.000

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

Plus £. 14.000

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

Valor £. 30.000

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

Il conto
a canone fisso
mensile



A SCELTA DEL CLIENTE IN BASE AI MODELLI DISPONIBILI

Per maggiori informazioni: BPVoice 167-032.024
Internet www.bpv.it - Sportelli della Banca

Ricetta e rivoluzione prima di 6 mesi dalla data di adesione a BPV formula
Base £. 45.000, a BPV formula Plus £. 70.000, a BPV formula Valor £. 170.000.
Commissioni carte di credito a discrezione della Banca.

BPV BANCA POPOLARE DI VERONA -
BANCO S. GEMINIANO E S. PROSPERO



Festival Cechov

A MOSCA
è il pubblico
a dare spettacolo



di Annalisa Bianco

Due Platonov

Alle ospitalità prestigiose si sono alternati spettacoli di livello decisamente inferiore, la maggior parte dei quali proveniente dai teatri nazionali della sterminata ex-provincia sovietica. In molti casi il modello teatrale russo, arrivato ovunque anche forse per motivi di omologazione culturale, è parso mal digerito ed inconsapevolmente

parodiato in produzioni decisamente scadenti. È il caso, ad esempio, del *Dramma senza titolo* del Dramaticheskij Teatr di Kaliningrad, debole regia di Evgenij Marcelli che, con clichés naturalistici interpretati senza convinzione dagli attori, risolve il microcosmo cecoviano nel quale si dibatte l'anti-eroe Platonov. Abbiamo assistito allo spettacolo dopo essere intervenuti alla rappresentazione di un altro *Dramma senza titolo*, per la regia di Lev Dodin: nonostante non lo si possa considerare uno dei più riusciti allestimenti del regista, per qualità ed originalità non è neppure lontanamente paragonabile al

È giunto alla sua terza edizione il Festival internazionale di teatro "A. Cechov" di Mosca, cresciuto in maniera sorprendente per ricchezza e qualità dell'offerta di spettacoli. Le ardue difficoltà economiche del Paese non sembrano affatto riguardare questa manifestazione che, oltre all'apporto di tutte le istituzioni preposte della Confederazione Russa, si avvale del contributo di numerose organizzazioni straniere ed internazionali come il Consiglio

d'Europa, la fondazione Soros o il comitato del Festival di Avignone, tanto per citarne alcune. Già la durata della manifestazione basterebbe di per sé a renderla eccezionale, il festival è infatti iniziato il 26 marzo con i *Sei personaggi in cerca di autore* dell'American Repertory Theatre, regia di Robert Brustein, e si è concluso il 9 giugno con *Tre sorelle* di Oleg Efremov, prodotto dal Teatro d'Arte di Mosca. Tra queste due date si è articolato un fitto calendario di appuntamenti alcuni dei quali veramente prestigiosi, come le *Tre sorelle* della Volksbühne di Berlino con la regia di Christof Marthaler, il *Dioniso* della Scot, la compagnia giapponese del regista Tadashi Suzuki, *E improvvisamente le notti sono divenute insonni* del Théâtre du Soleil di Arianne Mnouchkine, *Persefone* di Bob Wilson, presentata come produzione italiana del Change Performing Art di Milano, la cecoviana *Commedia senza titolo* del Malyj Teatr di San Pietroburgo con la regia di Lev Dodin, due spettacoli, *Lamara* (da una pièce di Grigor Robakidze) e *La donna serpente* di Carlo Gozzi, per la regia di Robert Sturua, il *Re cervo* di Andrei Serban, la *Medea* di Hans-Ulrich Beeker per il Teatro di Stuttgard, *Emmanuel Kant* di Thomas Bernhard con la regia del polacco Kristian Lupa prodotta dal Teatro di Wroclaw, *Il volto di Orfeo* del francese Olivier Py, *Prometeo incatenato* del greco Theodoros Terzopoulos. Il festival ha avuto inoltre un'appendice in ottobre quando è stato presentato l'*Amleto* di Shakespeare, per la regia di Peter Stein, una produzione del festival stesso con attori russi.

Wilson, Stein,
la Mnouchkine, Dodin
presenti alla manifestazione teatrale che
per oltre due mesi ha
animato la capitale russa
- Ma la vera sorpresa è
lo spettatore con
la sua straordinaria
partecipazione

lavoro di Marcelli.

E più si ripensa alle manifestazioni in programma più lo sconcerto aumenta. Come è possibile che all'interno di una stessa manifestazione stiano l'esoterico *Convitato di pietra ed altri versi pushkiniani* di Anatolij Vasil'ev ed il triviale *Romeo e Giulietta* della Shepkin Dramaticheskij Teatr di Belgorod, per la regia di Michail Mokeev (brutta copia dello spettacolo di qualche anno fa di Karin Baier con suggestioni dal film di Lurhmann)?

Si potrebbe con agio dare risposte tranquillizzanti quanto superficiali ipotizzando che il festival abbia obblighi di varia natura nei confronti dei teatri della Confederazione Russa e delle Repubbliche dell'Ex-Unione Sovietica, tali da impedire una maggiore omogeneità. E forse questa risposta ha una sua pragmatica verità. Ma non è questo il punto. Il punto è che bisogna prendere in considerazione un dato senza l'intelligenza del quale è impossibile capire sia la natura che l'esistenza stessa del festival "A. Cechov". Questo quid, ciò che lo rende così eccezionale, è la presenza di un pubblico, un vero, folto, appassionato pubblico teatrale, forse il più bello del mondo.

E mentre qui da noi i teatri, come diceva Karl Valentin, «sono vuoti perché la gente non ci va», a Mosca c'è un pubblico teatrale che riempie quotidianamente i più di trecento teatri cittadini. Come se non bastasse, questo pubblico va a teatro perché gli piace, perché si diverte, si appassiona e si commuove quasi come se ancora non avessero inventato la televi-



sione. Perché questo pubblico, nella sua rozzezza che gli fa digerire con la stessa facilità la raffinata *nouvelle cuisine* di Vasil'ev e gli hamburger di Mokeev, ha un suo spirito di partecipazione tale da diventare, ai nostri occhi, un altro spettacolo da osservare e un fenomeno sul quale riflettere.

Lo spettatore teatrale russo è avido quanto generoso: è disposto ad assistere a qualunque rappresentazione perché tutto ciò che avviene all'interno dell'edificio teatrale è teatro cui rendere omaggio con la sua partecipazione rumorosa, fatta di risate eccessive o fuori luogo, di frequenti applausi a scena aperta, di commenti con i vicini, di silenzi tesi e di applausi, applausi, applausi...

Avido e generoso

Vedere lo spettacolo di Bob Wilson a Mosca significa anche vedere il pubblico russo che assiste allo spettacolo di Bob Wilson. Questo genere di teatro è per loro davvero inusuale: sembrano perplessi, cercano con i vicini di poltrona di ricostruire un senso narrativo, o forse solamente un senso, traducendosi a vicenda l'inglese del testo. Ma l'unica scena che Wilson lascia sfuggire dalle maglie del suo rigido processo di categorizzazione aristotelica, l'unica nella quale i russi (e forse solo loro) possono riconoscere un'attitudine ironica, ecco, questa scena li scatena, fa loro superare la sensazione di inadeguatezza e l'imbarazzo e li fa sentire di nuovo a teatro, di nuovo a casa. E la reazione è così calorosa da lasciare di stucco gli attori stessi (come ci riveleranno dopo).

Il pubblico russo ama il teatro, quello bello e quello brutto, quello tradizionale e quello d'avanguardia, quello di qualità e quello di cassetta, esattamente come i più raffinati cinofili occidentali fanno con i film. Per questo motivo a Mosca ha senso un festival teatrale tanto imponente e lo ha proprio nella sua forma disomogenea e confusa, sicuramente vitale. Ed è per questo motivo che lascia perplessi l'iniziativa del più occidentale dei registi russi, Anatolij Vasil'ev, di costruire un teatro che sia sì una casa, ma esclusivamente sua, una casa privata nella quale si è ammessi con grande difficoltà e dove, una volta dentro, si è preda della costante sensazione di non essere poi tanto graditi. Questo teatro che è, prima di tutto, scuola e laboratorio, non è effettivamente un teatro, bensì una serie di stanze di varie dimensioni, una delle quali destinata ad accogliere una cinquantina di spettatori: più simile ad un appartamento alto-borghese dove stare attenti a non sporcare i tappeti e a non urtare i soprammobili che a uno di quei "teatri-case comuni" ai quali il pubblico russo è avvezzo. Ovviamente il contenitore si uniforma al contenuto e ciò che Vasil'ev ci mostra sono "non-spettacoli", fasi di un lavoro *in fieri* che si

immagina ben più complesso e vasto. In questo *Don Juan ovvero Il convitato di pietra ed altri versi pushkiniani*, come già nei *Dialoghi Platonic* e nell'*Anfitrione* di Molière, Vasil'ev prosegue il suo esperimento ardito di cancellazione del personaggio in quanto psicologia e del testo verbale in quanto narrazione.

Cinque attori giganteggiano in uno spazio in cui la scenografia è costituita da trovarobato teatrale sparso secondo un ordine evidente, ma incomprensibile. Uomini-statua, scomodamente appoggiati a sedie-piedistallo. Sullo sfondo, pannelli che riproducono forme architettoniche classicheggianti. Tutto è di un bianco e di una luminosità accecante. Gli attori sono statue, solo la parola faticosamente scandita scolpisce il viso-maschera in una mimica artificiale: sembrano sorrisi ma sono smorfie che accaniscono il gioco di società dello scambiarsi versi pushkiniani come civettuole battute di convenienza. Lo sforzo è immenso: la parola si forma in un qualche luogo interno ma per uscire è costretta a scavare e a rompere, fracassando i corpi o deformandoli. Ma la parola scalda, conquista la materia ottusa che la genera, opera su di essa una miracolosa metamorfosi, le dona la vita nel suo significato più terribile. Non la vita psicologica, ovviamente, non quella che riflette su di sé, ma quella che è forza primigenia, che è violenza, sconvolgimento tellurico dei corpi e dello spazio che li ospita. La parola trasforma le statue dell'inizio in esseri urlanti, rantolanti, sofferenti. Ma superata anche questa fase di lacerazione, assistiamo in fine alla ricomposizione del Teatro-Mondo, con i suoi personaggi finalmente distinti e riconoscibili (Leporello è un vero Leporello d'Opera).

La vicenda si ricomponde per essere reinterpretata e sovvertita ed il Convitato di Pietra compare in scena come un innocuo busto di Cesare Augusto, trasportato su di un carrettino di legno.

L'operazione ha un aspetto ambizioso ma è in effetti assai schematica: si procede per opposizioni binarie (corpo-voce, suono-significato, materia-spirito, attore-uomo, scena-platea...) che generano altre opposizioni binarie, più complesse ma parimenti insolubili, fino a determinare una situazione di conflitto permanente nel quale bisogna per forza ristabilire priorità artificiali ovvero riassegnare un ruolo all'attore, distinguerlo dal pubblico, trovare una funzione convenzionale agli oggetti di scena.

Non si sperimenta nulla ma si mostra pubblicamente una formula (l'esperimento è forse già avvenuto nel laboratorio privato?) che avendo un forte assunto di partenza arriva a risultati prevedibili, al

punto morto in cui il teatro occidentale si dibatte da anni e che ha come causa/conseguenza l'opposizione finale: l'estraneità del pubblico all'arte teatrale. Ma con buona pace di Vasil'ev il pubblico russo non è ancora morto. Si potrà dire che ha precorso i tempi ma per ora l'impressione generale resta quella di un'autopsia su di un corpo vivo. ■

In apertura, una scena di *Commedia senza titolo* di Cechov, per la regia di Lev Dodin; a pag. 62, il *Don Juan*, o il *Convitato di Pietra* di Puskin, per la regia di Anatolij Vasil'ev; in questa pag., una scena di *Romeo e Giulietta* di Shakespeare, regia di Michail Mokeev.





Green profeta inattuale di questo secolo

di Ugo Ronfani

Julien Green - il cui decesso a Parigi, avvenuto alle soglie dei novantotto anni, è stato annunciato in ritardo per evitare il fastidio dell'ufficialità, era un "immortale". Lo era in quanto accademico di Francia, unico americano chiamato nel '71 a far parte della compagnia dei quaranta "Immortels" voluta da Richelieu, al seggio ch'era stato di un altro scrittore cattolico, François Mauriac; e nonostante si fosse dimesso nel '96 in polemica con l'istituzione, ma anche con una Francia in cui non si riconosceva più, il carisma culturale dell'"immortalità" era rimasto. Ma "immortale" Green lo era nell'immagine che di lui ci eravamo fatta: vittorioso sul tempo, di una laboriosa tenacia nel ruminare storie dell'altro mondo (della sua America, di un Aldilà ossessivamente presente) e nello scandagliare, lui ostile per principio alla psicanalisi, le profondità del subconscio. Di questa "immortalità" era pietra di paragone il suo *Diario*, cominciato all'età di diciannove anni, in parte pubblicato in quel Panthéon editoriale che è la Pléiade ma che nelle sue parti più segrete, più attuali e brucianti è ancora un inesplorato giacimento della spiritualità del secolo. «Ho cominciato il *Journal* per il piacere di raccontare cose vedute e pensieri, - mi disse Green nel primo dei nostri poi numerosi incontri, avvenuto in rue de Varenne, a due passi dalla nostra amba-

sciata a Parigi - mi sembrava così di avvicinarmi un po' alla verità; e quando mi sentii come il viaggiatore che nella notte cerca la luce (ndr: era intervenuta, 1927, la sua conversione al cattolicesimo, non senza residui rigori protestanti che manifestò nel famoso *Phanxiote contre les catholiques*), quando ogni mia giornata di credente fu, sempre più chiaramente, una lotta fra la vertigine del male e la speranza di redenzione, allora mi resi conto che il *Journal* era la mia preghiera». Di quel nostro primo incontro - che avevo sollecitato dopo essere stato colpito dalla forza di verità di un suo nuovo romanzo, *L'Autre*, purtroppo poco noto in Italia - ricordo le cose terribili e profonde che, con l'aria mite di un parroco di campagna (ma dentro gli bruciava il fuoco dei preti di Bermanos, uno dei suoi primi estimatori), mi diceva della sua battaglia, attraverso i suoi personaggi, «contro l'Angelo delle tenebre»: che era poi il senso e il rovello di tutta la sua narrativa, da *Mont-Cinère*, il primo romanzo già sospeso fra cielo e inferno, ad *Adrienne Mesurat*, a *Léviathan*, tutti scritti alla fine degli anni Venti, tutti tesi a descrivere passioni tormentate, amori proibiti, colpe riscattate dai rimorsi; e poi le successive opere, più segnate dall'approfondimento di un autobiografismo interiore segnato dall'assillo della diversità, dalle fantasie visionarie di un destino di scrittore diviso fra Nuovo e Vecchio Mondo: *Minuit*, *Moira*, *Terre lointaine*, *Partir avant le jour*.

Il suo "catechismo" di convertito era di una rigida semplicità («Viviamo

nel regno del principe delle tenebre, poi è venuto il Cristo e l'ha sconfitto»), ma attingeva a Dostoevskij, a Baudelaire. Del quale - mi disse - condivideva la famosa frase: «Io credo che il peggior tiro che ci abbia fatto il diavolo sia stato quello di farci credere che non esiste». Allora: una letteratura edificante, della salvezza? No, al contrario; sopprimete il peccato e lo scrittore tace, l'uomo perde la nozione della redenzione; «i libri santi sono dettati dal diavolo». C'era in questa frase di Green tutto il suo percorso umano, spirituale, letterario.

Seguirono altri incontri; rividi lo scrittore - presente anche il figlio adottivo, romanziere a sua volta - nel nuovo appartamento in rue Vaneau. Citava Dickens come maestro, il "profeta inattuale" Green: *Il fanciullo detto e l'uomo scrive*: e a me sembrava che parlasse Pascoli, perché - ribadiva - gli eventi dell'infanzia, la morte della madre, i primi turbamenti, la perdita della patria americana, avevano fatto di lui uno scrittore.

I nostri incontri mi consentirono di sapere di Green episodi trascurati dalle biografie: la sua indecisione giovanile fra pittura e narrativa; la sua partecipazione alla guerra '14-'18 sul fronte italiano, barelliere nel Veneto; le due amate sorelle vissute nel nostro paese, una a Roma e l'altra a Genova; i suoi soggiorni da noi per studiare Giotto e Raffaello, la sua passione per la fotografia, certi suoi testi di teatro non rappresentati nonostante i successi di *Sud*, *Il Nemico*, *L'ombra*. Ebbi l'onore di partecipare all'assegnazione a Green del Premio Fabbri: conferitogli da una giuria presieduta da Carlo Bo dopo il successo di un suo dramma di ambiente italiano, *Non c'è domani*, ispiratogli dal terremoto di Messina, da me tradotto per la regia del compianto Sandro Sequi. Green amava l'Italia, mentre nell'atteggiamento della Francia avvertiva, in questi anni, dell'indifferenza. È la ragione per cui ha scelto di essere sepolto in Germania. Avrebbe voluto trascorrere gli ultimi anni nel nostro paese: partecipammo, alcuni di noi, alla ricerca di una dimora dove potesse ritirarsi, l'avevamo trovata a Forlì, la sua morte ha chiuso il discorso. ■

addio a Umberto Simonetta

L'umorista dissacrante dal candore di fanciullo

Quando ho saputo della morte di Umberto Simonetta ho cercato fra i miei libri i volumi della Baldini e Castoldi con i suoi romanzi e i racconti "tutti da ridere". Quando muore uno scrittore umoristico, e amico, lo si onora così: ridendo con lui ancora una volta, con struggimento ma sapendo che in fondo lui avrebbe preteso un ultimo saluto in allegria. «Raccontami ancora, - dirò a Umberto sfogliando i suoi libri - le avventure dei tuoi "sbarbati" sfaticati e nottambuli fra le nebbie di una Milano che non c'è più, degli spaccioni dei baretti di Brera che vantavano immaginarie conquiste, dei tifosi dell'Inter che mescolavano sconfitte e miserie di impiegatucci, degli spiantati della Bovisa con i loro poveri sogni di gloria».

Simonetta ci ha lasciati a 72 anni in una clinica di Milano, dopo l'ultima

lotta condotta ad Arenzano, in Liguria, contro il male che lo tormentava da mesi e che lui, così fragile nella vita, aveva affrontato stoicamente, chiedendo soltanto di avere ancora il tempo di scrivere l'ultimo pezzo per il *Giornale*, di cui era critico teatrale: un articolo uscito giorni fa, nel suo stile malizioso e garbato, sull'estate teatrale milanese, invero modesta. Non posso impedirmi di rivederlo, adesso, come mi era apparso un mese fa, nel viaggio fatto insieme sull'auto dell'attore Luca Sandri, suo figlio adottivo, fino a Verona, per l'*Amleto* di Tato Russo. Già sofferente, ma ancora aggrappato al suo lavoro (lui che si definiva "un pigro"), durante il tragitto era stato laconico sul suo stato ma - quasi un presagio - si era messo a raccontarsi: il padre "asburgico" e assente, la madre adorata antesignana di rubriche femminili sulla *Domenica del Corriere*, la sua infanzia di Tom Sawyer dei Navigli, il sodalizio "surreale" con Livia Cerini all'epoca in cui, a Milano, aveva diretto il teatro-bomboniera del Gerolamo, la sua scapigliatura letteraria con Gaber, Celentano, Fo, Parenti e Durano fatta di canzoni, *sketches* per la radio e la televisione (dal periodo dell'arcifamoso *Dito nell'occhio* al *Fracchia* per Paolo Villaggio); e ancora la collaborazione in Rai con Guglielmo Zucconi, che sul *Giorno* gli affidò una esilarante controcronaca della domenica sportiva.

Il nostro successivo appuntamento sarebbe stato a fine agosto a Taranto, per la riunione della giuria del Premio di drammaturgia Magna Grecia, di cui con me faceva parte. Ed ora, nel riaprire i suoi libri "tutti da ridere", nel riandare alle sue commedie che aspettano di essere raccolte in volume (alcuni franchi successi: *C'era un sacco di gente*, soprattutto *giovani* per Ombretta Colli; *Mi voleva Strehler* per Maurizio Micheli; altri scritti per e in collaborazione con Luca Sandri: *Il figlio sorridente* tutto intriso di *humour noir*, *Ne ho mangiata troppa*, che prendeva di mira l'italico malcostume) mi sembra giusto e doveroso ammettere che, forse, a Simonetta non abbiamo saputo assegnare il posto che si meritava fra gli umoristi del nostro Novecento, da Campanile a Zavattini. Umberto è stato, in un certo senso, un "dissipatore" del proprio ingegno; le mode della comicità all'italiana - quella della rivista, del cabaret, dei programmi di intrattenimento per la radio e la tivù - lo indicavano come l'autore della *Ballata del Cerutti* e delle canzoni del primo Gaber, dei monologhi di Anacleto il Gasista per Parenti, degli *sketches* levapelle del *Dito nell'occhio* e, dopo essere stato il "negro" più o meno clandestino o il firmatario di varietà alla Galdieri o alla Terzoli e Vaime, quelli delle Nava e di Bramieri, il giornalista pungente e ameno di una Milano un po' proustiana, ormai assediata dal "barban" della nuova comicità.

Ma il dissipatore Simonetta ci ha lasciato, anche, una bella saga milanese, quella dei tre romanzi giovanili, *Tirar mattina*, *Lo sbarbato*, *Il giovane normale*, e dei romanzi più maturi come *Lo svergognato*, *Virgo*, *I viaggiatori della sera* (per i quali fu candidato allo Strega, prescelto al Salone dell'Umorismo di Bordighera ma posposto *in extremis* ad Andreotti). E allora ti accorgi che Simonetta, se da un lato si rifaceva su per li rami al Porta o al Bertolazzi della più schietta lombardità, dall'altro cercava i suoi maestri in Mark Twain, Ambrose Bierce, John Fante, Dürrenmatt, Ionesco. Senti che il taglio del suo umorismo era tenero sotto la scorza dell'irrisione, che nel mulinello delle dissacrazioni restavano tracce di ideali di gioventù, di non perdute speranze, di un candore fanciullesco. Perché Simonetta - "comico malgrè lui", come amava definirsi - era sotto sotto un romantico. E un uomo buono. Ugo Ronfani

bilancio d'autunno



Arrivederci festival!

Da Cividale a Palermo, da Asti a Taranto passando per Santarcangelo, Volterra e Polverigi - Un viaggio lungo due mesi nell'Italia dei festival per raccontare cosa rimane dei mille spettacoli dell'estate

La quantità di spettacoli che l'estate offre è simile a quella prodotta in un'intera stagione teatrale.

Eventi (parola abusata dagli organizzatori), commedie, tragedie, teatro musicale, danza e teatro danza, operetta, sperimentazione, giovani gruppi, teatro carcere e tanti altri generi e sottogeneri affollano i cartelloni dei due mesi più caldi dell'anno.

Nella maggior parte dei casi si tratta di apparizioni rapidissime, spesso legate all'habitat naturale in cui si inseriscono, non di rado fatte nascere e morire ad uso e consumo della rassegna di cui fanno parte.

Nell'immenso pulviscolo di questa galassia, alcuni allestimenti riescono a rimanere in vita e ad affrontare l'inverno al chiuso delle sale teatrali.

A volte si tratta di spettacoli già destinati alla stagione ventura e che verificano sulle scene dei festival la loro tenuta facendo un po' di rodaggio, in altri casi è proprio il festival a farsi vetrina e trampolino di lancio per una futura e sempre gradita promozione.

Hystrio si è sempre occupata di rendere conto dell'estate teatrale, ma quest'anno abbiamo pensato di privilegiare quel che potremo vedere, o rivedere, nel corso della stagione che va ad incominciare, concedendo soltanto qualche spazio a manifestazioni e spettacoli che riteniamo comunque particolarmente significativi, a prescindere dalla loro durata nel tempo.

Naturalmente, per la tirannia dello spazio, non saremo esaustivi neanche sulle produzioni "non effimere", ma proprio in quanto tali non perderemo occasione di segnalarle sui prossimi numeri della rivista. Hy

Cividale del Friuli

Canetti protagonista
a Mittelfest 1998

LA COMMEDIA DELLA VANITÀ, di Elias Canetti. Direzione artistica e regia radiofonica di Giorgio Pressburger. Musica di Luigi Ceccarelli. Voci di F. Angeli, O. Antonutti, D. Aslanidis, G. Benedetti, V. Bianco, P. Bonacelli, A. Bonaiuto, P. Calabresi, M. Confalone, L. Costovich, E. Fantastichini, F. Gifuni, A. Haber, M. Machiavelli, M. Martini, V. Millilo, G. Poddighe, J. Salvetti, C. Spina, R. Tavolucci, E. Valente, L. Virgilio. Regia teatrale di Sabrina Morena. Coreografia di Marta Ferri. Scene di Andrea Stanisci. Costumi di Igor Pahor. Luci di Stefano Laudato. Con gli allievi della scuola d'arte drammatica "Paolo Grassi" di Milano, della civica accademia d'arte drammatica "Nico Pepe" di Udine e della facoltà d'arte drammatica di Skopje (Macedonia). Prod. Mittelfest e RadioRai Italia.

AUTO DA FÉ, tratto dall'omonimo romanzo di Elias Canetti. Studio di Giorgio Pressburger con la collaborazione di Claudio Magris. Con Paolo Bonacelli, Anna Bonaiuto, Isella Orchis, Lia Careddu, Cesare Saliu, Paolo Meloni, Simeone Latini, Rocco Ciarmoli. Prod. Mittelfest e Teatro di Sardegna.

IL GIOCO DEGLI OCCHI, da opere di Elias Canetti. Coordinamento di Sabrina Morena. Con Ottavia Piccolo e Giorgio Lanza. Prod. Mittelfest.

Elias Canetti, bulgaro di nascita, cosmopolita d'adozione, una sterminata produzione letteraria che gli valse il Nobel nell'81, è stato uno dei grandi protagonisti di Mittelfest '98. Nel 1933 compone *La commedia della vanità* raccomandandola un "concerto per voci". L'indicazione dell'autore colta da Giorgio Pressburger che ne ha curato la regia radiofonica per RadioRai si è poi evoluta in una coreografia su parole agita dai giovani allievi delle scuole d'arte drammatica "Paolo Grassi" di Milano, "Nico

Viaggio nell'hortus conclusus dell'avanguardia senza idee

L'estate dei festival è alle spalle. Finalmente. Eccoci dunque alle prese con le solite domande, quelle che da qualche anno non si possono non rivolgere ai responsabili di tali rassegne - soprattutto a quelli impegnati nel mondo della cosiddetta ricerca - tanto evidenti sono alcuni segnali. «Ci vorrebbe un'idea», scriveva all'inizio di luglio Renato Palazzi, argomentando circa la debolezza dei nostri festival sull'inserito domenicale del *Sole 24 Ore*. L'esperienza dei caldi mesi successivi ha confermato che le idee sono poche e spesso confuse, malinconicamente ripetitive. Insomma, niente di nuovo, o, se volete, poco di buono, sotto il sole. Una mancanza di novità che sta diventando cronica. Ovviamente questa è una riflessione di carattere generale: va riconosciuto che qualche eccezione esiste, ma è talmente isolata che si finisce, invece di prenderla a modello, per dimenticarla.

Tra queste bisogna segnalare l'Incontro nazionale dei Teatri Invisibili, organizzato per il quarto anno consecutivo con la formula dell'autoconvocazione (chi prima si iscrive ha diritto di partecipare) a San Benedetto del Tronto. Che cosa ha di buono la rassegna? Una doppia faccia. La prima, più consistente, ha il merito ed il coraggio di sbattere sul palcoscenico quanto di veramente brutto, e ce n'è tanto, produce una certa area del teatro e quanto il pensiero dei maestri riconosciuti (i Grotowski, i Barba e via di questo passo) venga stravolto nel tentativo di imitarlo. La seconda faccia, invece, rivendica il diritto di dare una voce a quei piccoli segnali di novità che percorrono la scena italiana periferica. Se non esaltante, almeno questa vetrina sembra incoraggiante, anche da un punto di vista sociologico.

I problemi sono altri. Chi organizza un festival ha comunque dei soldi a disposizione per mandare avanti la sua manifestazione. Pochi, abbastanza, molti: non ha importanza. A fare la differenza non è semplicemente il denaro, bensì la capacità di essere originali e propositivi. Perché allora, tanto per fare un esempio, gli organizzatori di Santarcangelo e Volterra, due appuntamenti ormai storici dell'avanguardia, hanno sentito il bisogno di invitare lo stesso gruppo, i Motus? Certo la formazione riminese avrà pure, al di là di ogni valutazione, il suo successo, comunque si è esibita a distanza di pochi giorni, sempre in Italia centrale e per un bacino d'utenza simile, se non proprio identico (i volti degli appassionati che si incontrano per strada sono quasi sempre gli stessi). A chi giova avere a Santarcangelo e a San Benedetto due *Giulio Cesare* di Claudio Morganti, spettacolo pur interessante? Allora, se questo va interpretato come un segnale di tendenza, dove sta oggi la differenza tra le rassegne estive, che sembrano aver perso la loro specificità di laboratori per linguaggi e tendenze nuove, e i placidi e soporiferi circuiti istituzionali dell'inverno? Forse anche questi festival devono diventare appuntamenti istituzionali? Perché si va sul sicuro, senza cercare nomi e volti nuovi (non si intoni, per favore, la cantilena che il teatro è in crisi e non esistono artisti emergenti che garantiscono produzioni dignitose)? Perché si assiste al fenomeno dell'attenzione esclusiva al proprio orto, senza un respiro più ampio, senza una collaborazione in nome della Cultura? Perché, altro esempio, si deve essere spettatori del doloroso scontro di Volterra tra due organizzazioni, quella di Roberto Bacci (non mi pare che le discese di *Volterra all'Inferno* siano qualcosa di sostanzialmente dirompente) e quella di Armando Punzo? E perché a Polverigi, altra casa della ricerca dove pure si trova qualcosa di interessante, si va a guardare un festival dalla vita breve, mordi e fuggi, con veri eventi di una sola replica, sostanzialmente finiti a se stessi? Un coordinamento con altre realtà, organizzativo ed anche tematico, non sarebbe male, per Polverigi e per tutti gli altri. Si deve per forza dimostrare di essere più bravi? E su quale base?

E poi, - e questo è un discorso generale che tocca tutti, Invisibili, Più o Meno Visibili e Visibilissimi - per chi si organizzano i festival, dal momento che gli spettatori sono in maggioranza schiacciante solo addetti ai lavori (salvo le eccezioni relative agli spettacoli "di moda")? Perché l'avanguardia, se è tale, non muove i suoi passi concretamente verso lo spettatore addormentato, con l'intenzione - correzione di svegliarlo? Solo perché si ritiene tale teatro destinato ad una élite culturale, e quindi ci si presenta, rassegnati ma anche un po' soddisfatti, davanti a una platea mezza vuota? Insomma, siamo proprio convinti che il pubblico, adeguatamente preparato, non capisca? Perché la lettura scenica, la grammatica teatrale degli stranieri - i vari Nordey, Nekrosius, Dodin, tanto per citarne alcuni - comunque affascinano? O forse quella non è ricerca seria? Sì, ci vorrebbe un'idea. C'è un anno di tempo per elaborarla tutti insieme, organizzatori, teatranti e, perché no?, critici e pubblico. Pierfrancesco Giannangeli

In apertura, un'immagine di *Tempesta* del Teatro Nucleo (foto: Marco Caselli).

Pepe" di Udine e di Skopje (Macedonia). Negli anni in cui l'ascendente follia hitleriana intimava divieti di lucida assurdità, Canetti immagina che il potere imponga il rogo degli specchi e dei ritratti fotografici. Ecco che privare il popolo degli attimi di compiacimento sulla propria immagine occulta il trionfo della virilità sulla vanità - femminile per definizione ma anche il sacrificio della propria identità, della propria unicità sull'altare del regime. Domina la scena, ambientata nel celebre parco dei divertimenti viennesi del Prater, un banditore che nel suo gesticolare sovraeccitato rimanda a mezzobusti paladini di servile propaganda (ed è storia recentissima), come pure il signor dottore, nell'ultimo atto vittima dell'applausometro, reca gli accenti cantilenanti di abili conquistatori a colpi di *audience*. Si contrappone all'intercalare - quasi una costante - del "noi" del banditore l'"io" del direttore, l'architetto del rogo che osserva in disparte il compiersi del rito collettivo, la sfida di arcaiche superstizioni, tenendosi ben stretti uno specchio e le sue foto. Trascorrono gli anni e nuovamente è lecito specchiarsi; riecco il direttore, affidato a una dottoressa con il compito di rieducarlo alla sua immagine; un prudente e inevitabile riferimento al prender piede della psicanalisi nella Vienna che in quei periodi fu anche casa di Freud.

La regista Sabrina Morena e la coreografa Marta Ferri hanno saputo ottenere - da un cast di oltre trenta attori - un andamento scenico di prezioso ordine dove i movimenti, individuali e di massa, si arrestano in quadri di emozionante potenza visiva e, specie eloquente, è il moltiplicarsi dei personaggi, identici, che appaiono contemporaneamente in scena, cloni espropriati di personalità. La direzione di Pressburger, che si è avvalsa di uno stuolo di interpreti di straordinaria bravura (tra cui

Antonutti, Aslanidis, Bonacelli, Bonaiuto, Fantastichini, Haber), senza discriminare tra battute e didascalie - anch'esse recitate dal personaggio cui si riferiscono - pare suffragare un'idea unitaria dell'opera, una valorizzazione significativa della parola, raggiungendo un intenso coinvolgimento dell'ascoltatore.

Pressburger, in collaborazione con Claudio Magris ha presentato anche uno studio su *Auto da fé*, unico romanzo di Canetti pubblicato nel 1935. Durante la lettura degli eccellenti Paolo Bonacelli e Anna Bonaiuto, Pressburger stesso si è insinuato con naturalezza per spiegare e riassumere alcune parti del romanzo. Una scelta apprezzabile di avvicinamento e attenzione all'uditorio. Infine il "Progetto Canetti" si è concluso con Ottavia Piccolo e Giorgio Lanza che hanno letto brani dalle opere di Canetti: *Il gioco degli occhi*, *Massa e potere*, *La lingua salvata*, *Il frutto del fuoco*. Anna Ceravolo

LA GIGIA, di Romano Pascutto. Ideazione di Sandro Buzzatti. Musiche originali di Stefano Maria Ricatti. Musiche eseguite in scena da Giuliano Basso, Enrico Pini, Oreste Sabadin. Con Sandro Buzatti. Festival Il filo d'Arianna (BL).

TEMPESTA, ispirato a Il ghetto di Varsavia di Mary Berg. Drammaturgia, regia e scene di Cora Herrendorf. Con gli attori del Teatro Nucleo. Prod. Teatro Nucleo. Festival Il filo d'Arianna (BL), Festival di Asti, Festival delle Ville di Mira.

A certo teatro bisogna riconoscere il merito di saper riandare a temi che importa non vengano dimenticati e la capacità di assumersi la responsabilità della memoria. Al festival Il filo d'Arianna *La Gigia* e *Tempesta* ne sono stati due esempi. Con ulteriori denominatori comuni: la ricerca musicale e il linguaggio. Se ne *La Gigia* la musica dai richiami popolari di Stefano Maria Ricatti contrappunta la drammaturgia per meglio sedimentarla, al contrario in *Tempesta* le canzoni in yiddish, tedesco, sefardita, ebraico e italiano sono le artefici prime della composizione drammaturgica. Il multilinguismo di *Tempesta*, proprio di un

popolo disperso per il mondo intero, incontra una ibrida parentela nel dialetto veneto de *La Gegia* a cui Buzzatti dà un carattere che dal folclorico si stacca per assumere una valenza universale. Entrambi gli spettacoli sono dedicati alla storia, alla guerra, ma mentre il primo affonda nella Shoah, il secondo si inoltra nel microcosmo della Gegia, una figura di donna nata dalla penna benedetta di Romano Pascutto, poeta scomparso nel 1982 e di cui Marsilio sta pubblicando l'opera completa; Buzzatti aveva già rappresentato, del poeta, *Storia di Nane*. La Gegia è una donna a cui la Grande Guerra sottrae il marito e i figli, costretta alla vita in un deserto di morte, credata una sorta di strega, invecchia incurante della propria sorte. Dato il tema, sarebbe stato pericolosamente facile scivolare nel patetico, ma l'interpretazione di Buzzatti, sentita ma dominata, non l'ha permesso.

Spettacolo ricco di immagini di impatto e sonorità evocative *Tempesta*, replicato nella piazza del Duomo di Belluno, ha suscitato profonda suggestione nel pubblico. Il ricorso a simbologia esageratamente dichiarata, la recitazione concitata e carica di pathos, la ristrettezza di sfumature, il risultato globale di saturazione dei significati, se potevano scuotere dieci, o meglio quindici anni fa, ai nostri tempi ne fanno una performance, comunque interessante per la portata e l'impegno, ma datata. Paradossalmente *La Gegia*, che Sandro Buzzatti ci porge in punta di labbra fa più rumore nell'animo del tumulto della *Tempesta*. Anna Ceravolo

COME UN USIGNOLO COL MAL DI DENTI - Omaggio a Erik Satie, di e con Elisabetta Pagliani e Paola Zecca. Prod. La Fionda. Festival Il filo d'Arianna (BL), Festival di Calamandrana, Festival di Villa Faraldi.

Debutto festivaliero per questo spettacolo della Fionda che proseguirà in stagione a Milano e altre piazze. Al festival Il filo d'Arianna, incornicato in uno scenario architettonico, villa Fontanelle di Palane, e naturale, le incombenti cime dolomitiche, è stato accolto dal pubblico con favore. Della musica di Erik Satie che accompagna e sottolinea con garbo, senza invasioni aggressive, lo snodarsi delle scene, e dai suoi *Quaderni di un mammifero*, prende le mosse questo lavoro che



ben si allontana da tali premesse. Piuttosto che ispirato, sembra meglio dedicato al musicista. Elisabetta Pogliani e Paola Zecca, le autrici, registe e attrici raccontano la storia di due sorelle. Diverse: l'una timida, alla continua ricerca di attenzioni, con un vissuto compreso dalla personalità della sorella; l'altra possessiva, smaniosa di primeggiare, tesa a non deludere le aspettative dei genitori e dell'ambiente. Ma ugualmente succubi di un ordine borghese opprimente. Con l'età adulta l'apparente equilibrio familiare si incrina e sembra giunto il momento per ognuna di imboccare la propria strada. Ma il buio scende sulle discussioni sospese e sull'impegno di continuarle oltre la percezione del pubblico. Così ci è dubbio l'esito di una conquista veramente autonoma. Il testo procede per battute brevi, scandite, incalzanti – nonostante alcune reiterazioni gli nuocciano – che suggeriscono una partitura mimica altrettanto rigorosa e ritmata. L'interpretazione, improntata a una raggiunta pulizia formale, asseconda completamente parola e gesto con in più il pregio di mantenere sempre la spontaneità attoriale, senza forzature. *Anna Ceravolo*

AMLETO, di William Shakespeare. Traduzione ed elaborazione di Zeno Craig e Tato Russo. Regia di Tato Russo. Scene di Tonino Di Ronza. Costumi di Giusi Giustino. Musiche di Patrizio Marrone. Con Tato Russo, Sandra Milo, Claudio Angelini, Silvia Giuliano, Aldo Bufi Landi, Francesco Ruotolo, Ernesto Mahieux. Prod. Teatro Bellini, Napoli. Estate teatrale veronese 50° Festival Shakespeariano, Magna Grecia Festival, Taranto.

L'Amleto di Tato Russo? Un intellettuale obolomovista, con furori dostoevskijani, che usa la penna come il pugnale per battersi contro il regicida. La Gertrude di Sandra Milo? Un' *allumeuse* in disarmo tutta sesso e vanità, che proietta sul figlio un fascino incestuoso e alla fine trova la forza di disprezzarsi. L'usurpatore Claudio dell'Angelini? Un gesuita della politica che ha un crollo psichico quando gli attori mimano il suo delitto in un *masque* di scheletri ma che poi torna alle sue trame catastrofiche. Mentre Amleto, solo alla scrivania, chiude il suo diario sullo sfacelo del regno, e l'arrivo degli armati di Fortebraccio, è reso con i ritmi convulsi di spezzoni dai film di Zeffirelli e Olivier. L'Ofelia dell'e-

sordiente (ancora un po' acerba) Silvia Giuliano è una madre bambina travolta dal crollo del suo sogno d'amore; il Polonio di Aldo Bufi Landi è un cortigiano con tenebrumi da Rasputin; l'impronabile fantasma gotico del re assassinato che s'aggira sugli spalti altro non è se non la proiezione dei turbamenti di Amleto, dei suoi conflitti col padre: tanto che ha il sembiante del principe adolescente.

Definendo le figure di questo *Amleto* che, su una traduzione senza orpelli di Zeno Craig, Tato Russo ha diretto ed interpretato per la 50° Estate veronese, potrei dare l'impressione di avallare l'idea di un'operazione disinvolta fino all'iconoclastia, di allinearmi sul rumore mondano suscitato dalla presenza di una Sandra Milo esordiente nella prosa dopo i *rendez-vous* mancati con Patroni Griffi e con Quartullo. Ma è giusto dire che l'esordio veronese della Milo ha rintuzzato ironie e perplessità. Lo sfarzo giunonico della sua regina ha interagito con gli acuti della sua vocalità; e quando l'isteria furente di Amleto, nella seconda parte, è esplosa contro la madre, i due attori hanno meritato un applauso a scena aperta.

Quanto a Tato Russo, gli vanno riconosciuti un'autorità scenica e un vigore interpretativo che hanno suggellato una grande prova. Inquietudine e malinconia, ironia e sarcasmo, visionarietà e isteria, rassegnazione e furore sono state le gamme di una assunzione a piene mani del ruolo, all'interno di un crudo disegno di autoanalisi ch'era la cifra dell'allestimento. Dieci boccascena, incorniciati d'oro e piantati nella sabbia, «ultimi pezzi di un teatro che va a morire» (impianto di Tonino Di Ronza) diventano via via i luoghi della tragedia (anzi, della «non tragedia») che il principe intellettuale rappresenta a se stesso, come una «trappola per topi» di cui sarà vittima come gli altri. I due becchini (Francesco Ruotolo e Ernesto Mahieux) parlano napoletano, sono pupari che giocano col teschi e, in funzione di coro, opportunamente trasformano in fantacronaca popolare le divagazioni storico-militari del testo. Che è come destrutturato nel montaggio, senza però infedeltà, anche quando teatro e cinema, nel finale, si incontrano. Di raffinata varietà le musiche di Patrizio Marrone. *Ugo Ronfani*

LA DODICESIMA NOTTE, musical di B. Montresor. Tratto dalla commedia di W. Shakespeare. Regia di B. Montresor. Con Massimo Totola, Carla Totola,

Roberto Totola, Solimano Pantarollo, Stefano Biciato, Silvano Meneguzzo, Maria Luisa Cappelletti, Silvia Manfrini, Viola Olivieri, Ivan Olivieri. Festival di Verona.

Operazione riuscita. *La dodicesima notte*, ch'è la più festevolmente italiana fra le commedie di Shakespeare, è diventata grazie a Beni Montresor - librettista, paroliere, regista, scenografo, costumista e insomma factotum - un musical tanto raffinato quanto gaio, un piacere per gli occhi e le orecchie del pubblico dell'Estate veronese che si è abbandonato, al Teatro Romano, a non meno di una ventina di applausi a scena aperta. Ma dire musical, richiamare il modello Broadway pur presente nell'operazione (il teatro e il cinema americani, da *Kiss me Kate* a *West Side Story*, hanno attinto a Shakespeare; Montresor è artista italo-americano, il coreografo Brian Bullard opera negli USA), sarebbe riduttivo: preferisco dire che questa *Dodicesima notte* è una bella commedia musicale all'italiana con quarti di nobiltà ereditati dall'opera buffa; tanto più che la ricca tessitura musicale di Pietro Messina pesca a piene mani, rielaborandoli ritmicamente, negli spartiti di Rossini, quelli della *Cenerentola* in particolare.

Rossini - *ça va sans dire* - ha effetti tonificanti sullo spettacolo, ne sostiene i ritmi, dà respiro alle belle arie del maestro Messina; e consente incursioni nell'opera lirica. Il soprano Cecilia Gasdia, come nobildonna Olivia, e sei cantanti non ignoti al pubblico dell'Arena offrono le loro voci per le parti cantate. Queste parti dello spettacolo, ovviamente, sono rese in *playback*, senza fastidio per la qualità del lavoro acustico e per l'abilità mimica degli undici attori. Che sono - lo ricordo - dei non professionisti, scelti con audizioni nel Veronese, con il contributo determinante della famiglia, anzi della "dinastia" dei Totola: Massimo come duca Orsino, Carla come Olivia, Roberto come Sebastiano. Anche da questo punto di vista la sfida è stata vinta, perché questi attori di

A pag. 68, una scena di *La Commedia delle Vanità* (foto: Cannone & Ulisse); in basso, l'attore bellunese Sandro Buzzati in *La Gigia*, di Romano Pascolato.



provincia - credetemi - sono migliori di certi presunti "re della scena".

Naturalmente, l'ideale sarebbe stato avere tutta la parte musicale dal vivo; ma in tal caso i costi sarebbero lievitati, forse l'operazione non sarebbe stata possibile e in ogni caso, data la non trasparenza del nostro mercato teatrale, la circuitazione sarebbe stata ardua. Mentre questo mi preme affermare: che se si vuole mostrare agli italiani un modello esemplare di commedia musicale, se si vuole riconciliare il pubblico con questo genere bistrattato, se si vuole mostrare ch'è possibile conservare, dello Shakespeare *féérique*, tutta la magia e gaia grazia nonostante le inevitabili semplificazioni del musical (da Montresor risolte puntando su squisite stilizzazioni comico-fiabesche) occorre che lo spettacolo - già prenotato a Broadway - trovi ampia diffusione nel nostro paese.

La storia ha il suo cardine nel tema classico dei gemelli Viola e Sebastiano separati da un naufragio ed è un geniale, inesauribile guazzabuglio di equivoci e travestimenti sui due registri romantico e comico (le eccentricità di Malvolio, il maggiordomo di Olivia innamorato della padrona; i grotteschi spasimi amorosi di Sir Andrea circuito da Sir Tobia che gli promette la mano della bella nipote; ruoli disimpegnati con verve applaudita da Solimano Pontarollo, Stefano Biccato, Silvano Meneguzzo). Bravo il corpo di ballo, in nero; sontuosi, caricaturali, policromi i costumi; di grande suggestione l'impianto scenografico con lune e marine evocate in un unico contenitore a specchi dagli effetti moltiplicatori, animato da piattaforme e sagome scorrevoli. Doveroso citare ancora almeno Maria Luisa Cappelletti, ilare e disinibita nutrice, Silvia Manfrini, Viola, e Ivan Olivieri, il fedele marinaio Antonio. *Ugo Ronfani*

L'UOMO CHE VIDE FRANCESCO D'ASSISI, di Piero Ferrero e Krzysztof Zanussi, dal romanzo di Joseph Delteil. Regia di Krzysztof Zanussi. Scene di Luigi Del Fante. Costumi di Laura Borgarucci. Musiche di Andrea Nicolini. Con Carlo Simoni, Maximilian Nisi, Maggiorino Porta, Antonio Pierfederici, Sara D'Amaro, Frida Bruno, Gaetano Lizzio, Andrea Nicolini, Massimo Di Michele, Danilo Bertazzi, Fabio Massimo Amorino, Alessandro Bottacci, Nicasio Anselmo. Prod. Istituto del dramma popolare di San Miniato - Teatro Nuovo

di Milano. 52a Festa del Teatro a San Miniato, Festival teatrale di Borgo Verezzi.

Tenuto a battesimo alla 52a Festa del Teatro, che fin dall'immediato dopoguerra si succede senza soluzione di continuità nella mistica piazza del Duomo della medievale città di San Miniato (Pisa), lo spettacolo trae ispirazione dalla vita e dalle opere di San Francesco d'Assisi, peraltro sottraendosi ai rischi di un'ennesima biografia più o meno agiografica. Quello che interessò al romanziere francese Joseph Delteil, e che ha ora sollecitato l'accoppiata Ferrero-Zanussi a travasare in palcoscenico l'originale letterario, è semmai l'impegnativo confronto tra la gioventù di sette secoli orsono e quella alle soglie del Duemila, la ricerca di consonanze tra l'esplosione del Francescanesimo che indusse uomini e donne di ogni ceto sociale ad abbandonare professioni, benessere, prestigio per vivere concretamente il Vangelo, donando tutto se stessi agli altri, e la spinta filantropica e umanitaria che sollecita altrettanti giovani di oggi, alla ricerca di certezze in un mondo sempre più privo di valori.

A dare il titolo ai due tempi, appunto *L'uomo che vide Francesco*, è il contadino in bicicletta, ottimamente impersonato da Carlo Simoni, che fin dalla prima battuta sostiene di avere visto (o meglio rivisto) «il poverello d'Assisi» nelle campagne ombre di oggi. Il regista polacco, che una dozzina di anni orsono portò sulle scene il *Giobbe* del suo connazionale e amico Karol Wojtyła, ci fa di conseguenza conoscere un giovane Francesco «dall'aria semplice, mansueta e insieme selvaggia» che prima di essere folgorato da una pagina evangelica letta da un vecchio prete, sapientemente tratteggiato dall'inarennevole Antonio Pierfederici, ha voluto sperimentare sulla sua pelle perfino la crudeltà della guerra pagandola con un anno di dura prigionia, riscattato infine dai provvidi denari del babbo mercante (l'attore Maggiorino Porta).

Il Francesco ventenne in cui si compenetra con toccante segno il trascinate Maximilian Nisi, scorrazza in moto per borghi e valli per poi fare altrettanto su un motofurgone su cui si assiepano i suoi spensierati confratelli in saio. Tra puntuali citazioni di filosofi, sociologi, scrittori cattolici e no, *L'uomo che vide* assurge a testimonianza del moto popolare che agli albori del Duecento sollecitò moltitudini entusiastiche a

contrapporre alla ricchezza e alla potenza della Chiesa di Roma la povertà totale e la rinuncia assoluta invocata dal fratellino di Assisi, cui il destino non risparmiò all'ultimo gelosie e lacerazioni tra i suoi stessi seguaci. *Gastone Geron*

PURGATORIO98. Testo e regia di U. Gregoretti. Con U. Gregoretti, Mariano Rigillo, Gigi Angelillo, Ludovica Modugno, Diana Collepicollo, Maria Luisa Santella, Michelangelo Fetto, Ereditato Giaccio, Tonino Intorcchia, Nestor Saied, Domenico Galasso, William Pagano, Francesco Sala, Angelo Scarafioti, Marco Spiga. Festival di Borgo Verezzi (SV)

Vi credete in Paradiso, vedete in basso tutte le luci del golfo, non per nulla Borgo Verezzi è chiamata la piccola Capri della Liguria. Ma Ugo Gregoretti, ameno padre Dante, ha deciso che lassù, fra le rocce rosate e i ligustri della Cava dei Fossili, sta il *Purgatorio*, per la seconda cantica della *Commedia* a lui affidata: l'anno scorso l'*Inferno* e al *Paradiso* ascenderemo l'anno prossimo a Dio piacendo, a conclusione del progetto Giubileo del festival borgoverezino.

La cava, illuminata, richiama lo scenario apocalittico delle incisioni del Dorè per la *Commedia*; e se Gregoretti ha l'aria di un Dante bonariamente profetico, il longilineo Mariano Rigillo, che fa parte della trinità dantesca dello spettacolo (la terza apparizione è Gigi Angelillo) sembra davvero, quando scaglia la famosa invettiva del canto VI («Ahi serva Italia, di dolore ostello...») uscito da una tavola gotico-romantica dell'illustratore francese.

Niente paura, in questo paradisiaco *Purgatorio* non ci sono fiamme tranne quelle, lontane, di un inevitabile incendio estivo sull'Appennino. Il pubblico di noi penitenti, si fa per dire, ammesso a scaglioni successivi ogni mezz'ora, ha diritto non solo ad una bella luna con concertato di grilli, ma anche ad una sosta ristoratrice in una delle grotte dove anime purganti in veste di cuochi e cantinieri servono vini dell'Oltrepò e uova del *Purgatorio*: che son uova strapazzate e fagioli con cui la gente dei Bassi di Napoli combatte da secoli la fame. Questa sosta eno-gastronomica - che introduce nell'Aldilà e dal vivo, grazie ad alcuni sponsor, lo spot pubblicitario, sul modello di quello televisivo sul caffè con Solenghi - ci rallegra e

suggella la natura di questa rivisitazione dantesca che Gregoretti ha voluto popolare e gaia, nello stile satirico ma affettuoso del suo teatro e del suo cinema. Un affresco napoletano dove il Purgatorio - spiegano due guide pulcinellesche davanti a un plastico - ha sette gironi come gli strati di una torta nuziale; e alla fine, quando nel 30esimo canto Dante incontrerà Beatrice (una Ludovica Modugno un po' Santippe femminista), ci sarà l'*happy end* della *Vita Nova* con relativo "evviva gli sposi". L'ambientazione è tra una Piedigrotta con canti gregoriani invece di *Funiculà* e una di quelle processioni per i morti come si fanno con fervore pagano ai piedi del Vesuvio, fra archi di lampadine colorate. Come fossimo a Pompei, le guide traggono il gregge penitente su per le rocce e le forre, all'incontro delle anime in sofferenza, biancovestite: prima il sospettoso Catone, poi l'espansivo Casella che ha in bocca le canzoni del Convivio, poi il pigro Belacqua, la straziata Pia dei Tolomei (Diana Collepicollo: «Ricordati di me, che son la Pia»), il mantovano Sordello abbracciato dal compaesano Virgilio, i re e i principi negligenti del canto VII in tuniche nere e corone di cartone, via via gli altri. Si dispiega, nei commentari in napoletano, la verve satirica, garbata, di Gregoretti: quel Dante ha popolato il Purgatorio di vip, manco un povero diavolo in attesa del celeste perdono, perché? Perché re, condottieri, adultere, accidiosi, invidiosi, golosi e compagnia impetrano preghiere dai vivi ma non muovono un dito per loro? Mah, misteri della teologia medioevale. Alla fine, con terrena sollecitudine la straripante Maria Luisa Santella ottiene da Beatrice i numeri della Smorfia: 47 morto che parla, 4 il nocchiero e 19 la guagliona angelicata, da giocare sulla ruota di Genova. I fuochi d'artificio di questa corrusca saga purgatoriale risvegliano le nostre sopite, scolastiche memorie dantesche, tra la moralità popolare e la sceneggiata. Gli attori sono, oltre ai nominati, Michelangelo Fetto, Espedito Giaccio, Tonino Intorcchia, Nestor Saied, Domenico Galasso, William Pagano, Francesco Sala, Angelo Scarafiotti, Marco Spiga. *Ugo Ronfani*

AL PRESENTE, testo e regia di Dario Manfredini, anche interprete. Festival Santarcangelo dei Teatri, Santarcangelo di Romagna (RM).

Il mondo dei folli come specchio della contemporanea inquietudine umana. È questo il motivo conduttore di *Al presente*, ultimo lavoro teatrale del pittore, attore e regista Dario Manfredini. Esso si presenta, come ogni opera di questo artista notoriamente lontano dalle logiche del mercato culturale, in forma di studio realizzato per tappe successive - tante quante sono le riproposizioni della messinscena nelle diverse città italiane - fino a raggiungere la sua forma definitiva. Il presente di questo teatro, nel mostrarsi nudo con le sue imperfezioni e con il suo bisogno dell'altro e del confronto con il pubblico assomiglia al presente assoluto dei personaggi sofferenti che lo abitano: uomini e donne abbandonati a se stessi e ai propri fantasmi, che nella loro immagine riflessa hanno l'unico vero interlocutore. Sono le creature che popolano le zone d'ombra del nostro presente, emarginati perché diversi, malati, vecchi che non hanno un passato da raccontare ma che soprattutto non possono progettare un futuro. La scena completamente bianca e il bianco del costume del protagonista amplificano la sensazione di concentrazione esplosiva di vita in quel luogo. Tutti i colori vengono occultati come occultate, eppure tremanti e gridanti, sono le vite che Manfredini ci mostra in modo frammentario. *Al presente* è un mosaico di ritratti di personaggi e vite sacrificate, colte nella loro zona più vulnerabile. L'attore si sdoppia (in un manichino con le sue sembianze) e si moltiplica in voci di segreterie telefoniche e in proiezioni di disegni ad acquerello realizzati dallo stesso Manfredini e aventi per oggetto alcune delle situazioni proposte sulla scena e trasportate in una sorta di infinito atemporale. *Al presente* è fatto di pennellate dolenti, quasi trasparenti: ricordi dell'autore-attore, impressioni verbali e gestuali raccolte di persona (Manfredini insegna pittura in una comunità psichiatrica milanese) diventano gag, grido muto o disperato, vibrazione del corpo o frenesia di una danza senza centro, se non addirittura una struggente riproposizione del coltello di Woyzeck che si abbatte sulla sua Marie. *Cristina Gualandri*

LA MORTE DI GIULIO CESARE, ludo scenico in forma di lettura di Claudio Morganti. Tratto dal Giulio Cesare di William Shakespeare. Interpretato da Claudio Morganti. Prod. Festival Santarcangelo dei Teatri e Incontro

Nazionale dei Teatri Invisibili di San Benedetto del Tronto.

Continua il personale percorso di Claudio Morganti nell'opera di William Shakespeare. Dopo lo studio per il *Riccardo III* (1994), *Riccardo vs Amleto?* (1995) e *Tempeste* (1996), ecco ora l'attore confrontarsi con una delle vicende più note della storia e con uno dei testi più celebri della storia del teatro. Morganti dichiara che il suo spettacolo è «piccolo, semplice». In effetti è proprio tale: sulla scena c'è solo lui, con il suo corpo vestito dallo smoking, e la sua voce, che dà vita alle situazioni e ai personaggi. La sua è una lettura recitata, efficace quanto basta per cogliere i pensieri e gli stati d'animo di Cesare, di coloro che lo circondano, di chi trama contro di lui, di chi gli vuole bene e del popolo di Roma. L'attore si esibisce dall'interno di una struttura chiusa per tre lati, una specie di nicchia, le cui mura sono fatte dagli strumenti che usa per evocare suono, brandelli di musica, sottofondo e commento alle situazioni.

Il suo Giulio Cesare è un testardo che non riesce ad interpretare i segni degli dei che gli annunciano una brutta fine. Non è un superuomo, così come chi lo circonda non ha nulla di eccezionale ed il popolo non sembra altro che una massa da manipolare. Questo *Giulio Cesare* è una storia di tutti i giorni, raccontata con l'ironia - a tratti amara, perché comunque ci governano - di chi guarda nella sfera dei politicanti. Insomma così va il mondo, sembra essere la morale. Morganti è bravo, divertente, ha il rapporto giusto con la pagine scritta da leggere recitando e sa trovare con naturalezza il ritmo, anche se meno convincente è parso in alcuni passaggi che volevano essere drammatici: forse una stonatura in una partitura altrimenti eseguita con coerenza. *Pierfrancesco Giannangeli*

SS9 ULYSSES ON THE ROAD, ideazione di Franco Brambilla. Testi di Nanni Balestrini. Regia di Franco Brambilla. Musiche di Alfredo Lacosegliaz. Con Laura Cadelo, Silvano Piccardi, Pietro Bertelli, Sergio Candotti, Lorenzo Carmignani, Davide Casali, Silvia Ferreri, Rigoberto Giraldo, Alfredo Lacosegliaz, Alessandra Lappano, Stefano Lodirio, Stefania Luberti, Liliana Molina, Laura Pazzaglia, Cristina Vargas, Atta Zarrillo. Prod. La Corte Ospitale. Festival Teatrodifrontiera.



SS9 *Ulysses on the road*, ideazione e regia di Franco Brambilla, testo di Nanni Balestrini sul mito di Ulisse, il fascino del viaggio, l'ansia di conoscenza, il desiderio di arrivare, il piacere di perdersi. Ma questa volta il percorso non è per mare, ma sulla via Emilia: da Reggio a Modena, ritrovando le tappe antiche in nuove forme, in luoghi di cultura e produzione industriale, di memoria e di degrado metropolitano, con la realtà quotidiana che si fa metafora, simbolo.

Partenza: davanti al Teatro Valli. All'interno del museo civico il primo incontro con la figura della narratrice, una sorta di divinità dai gesti lenti ed intensi. Si segue l'attore/Ulisse, in completo chiaro. Troia è già distrutta. Nell'area adibita alla raccolta di rottami ferrosi ogni attore - una quindicina in tutto - accompagna una coppia di viaggiatori a cui vengono spiegati i resti di una civiltà scomparsa. In pullman un video proietta visioni della strada che si sta percorrendo e il volto di Ulisse che racconta della via Emilia, ma anche dell'attrazione per il mare. Al Maurizio di Reggio Emilia le sirene sono candide presenze, statue mobili e parlanti lungo il viale d'accesso. È presso una fabbrica di mangime l'Ade, tra musiche fragorose e frasi spezzate sulla vita e la morte. Nella bellissima Corte Ospitale - che aprirà nel '99, con molteplici proposte culturali - il passaggio nell'isola di Circe, dove si è accolti ormai a sera inoltrata per cenare tutti insieme. Presso le Ferrovie Provinciali di Modena la lotta per la riconquista del territorio, e qui riappare dal fondo la superba, alta presenza narrante. Anche se poi la conclusione avverrà nel piazzale a fianco con Penelope a letto, sotto le lenzuola. Tanti e calorosi gli applausi dopo questo percorso avventuroso nella notte ad incontrare la leggenda e, tra dissacrazione e divertimento, scopriamo ancora vivo in noi il bisogno di andare, di partire per poi tornare. Moderni

Ulisse. Valeria Ottolenghi

ORLANDO FURIOSO, da L. Ariosto. Regia di Armando Punzo. Scene e costumi di Valerio Di Pasquale e Carmen Lopez Luna. Musiche di Pasquale Catalano. Con i defenutatori della Compagnia della Fortezza.

VOLTERRA ALL'INFERNO, laboratorio di produzione per gruppi teatrali italiani sul tema degli Inferni, da un'idea di Roberto Bacci. Con la partecipazione dei gruppi: L'Impasto (Bologna), LiberaMente (Napoli), Rosso Tiziano (Napoli), Laboratorio permanente di ricerca sull'arte dell'attore (Torino), Egum Teatro (Milano), ExtraMondo (Milano), I Sacchi di sabbia (Pisa), Segnale Mosso (Catania), Teatro dei sassi (Matera), Teatro Tribù (Chiavasso), Paola Teresa Bea, Lino Pedullà (Brescia-Pontedera), Annalisa D'Amato (Pontedera). Prod. Festival di Volterrateatro

Sotto l'insegna "dell'impossibilità possibile" si è realizzata anche quest'anno l'utopia della libertà riconquistata attraverso l'avventura della parola, che per i detenuti del carcere di Volterra significa, da molti anni ormai, lavorare nella Compagnia della Fortezza sotto la guida di Armando Punzo. Un testo poetico, *l'Orlando Furioso*, appunto, come metafora della libertà perduta, in cui il tema della ricerca di Angelica diventa ossessivo inseguimento di ipotesi esistenziali in cui l'amore possa rivivere e rinnovarsi ancora, in cui la vita sia ancora un'avventura possibile. Armando Punzo è riuscito a creare nel cortile assolato del carcere di massima sicurezza di Volterra atmosfere dense di magia, un labirinto della mente e del cuore che imprigionava uomini e desideri in cui però l'utopia del teatro - che, dove getta buoni semi, rinasce ogni volta nell'evento - riesce a creare emozioni forti e forti identificazioni.

Altro discorso quello molto articolato ed ambizioso voluto da Roberto Bacci per il progetto *Volterra all'Inferno*. Il laboratorio internazionale, che ha coinvolto in tappe successive quindici compagnie giovani italiane sul tema degli inferni (a partire da quello dantesco), si è concluso con la presentazione del loro lavoro nel corso del festival. Le "discese" infernali sono state diluite in tre tempi diversi del giorno e in tre luoghi diversi della città medievale, in una suggestione di stili, in una contaminazione di materiali umani e intellettuali eterogenea e

anche dissonante, comunque interessante, che si è rivolta soprattutto come un *work in progress*, una germinazione di progetto a cui Roberto Bacci non è nuovo. Renzia D'Inca

SALOMÈ - BALLATA MACABRA D'ERODE & SALOMÈ: SPETTACOLO ISPIRATO A OSCAR WILDE, regia di Alberto Casari. Con Eva Robin's e Aldo Reggiani. Prod. Teatro 91. Festival La Versiliana.
HERODIAS E SALOMÈ, di Rocco Familiari. Regia di Krzysztof Zanussi. Con Paola Quattrini, Selvaggia Quattrini, Massimo De Rossi, Maximilian Nisi. Prod. Planet 3000. Festival La Versiliana.

Frusciando nelle sue vesti, più o meno appariscenti, l'evangelica principessa di Giudea, Salomè, figlia di Erodiade, che chiese ed ottenne dal patrigno Erode Antipa la testa di Giovanni Battista in cambio d'una danza seducente, s'è insinuata in diversi festival estivi, lungo lo stivale. Il suo ritorno - meno chiacchierato e coinvolgente, a livello di elaborazioni artistiche, rispetto alle rappresentazioni di un secolo fa - sembra parimenti voluto da artisti e da esigenze di costume. Salomè è vista come uno scrigno di contraddizioni, ambiguità e complementarità. Il festival La Versiliana di Marina di Pietrasanta ha presentato, in prima nazionale, due lavori teatrali, diversi tra loro, ma ugualmente ricchi di suggestione e stimoli intellettuali. Cominciamo da *Salomè - ballata macabra d'Erode & Salomè: spettacolo ispirato a Oscar Wilde*, con Eva Robin's e Aldo Reggiani, per la regia di Alberto Casari, prodotto da Teatro 91. Operazione, questa, molto raffinata, frutto d'un lavoro studiato e maturato nel tempo, che ha visto seriamente coinvolti regista, attori, creatori di scene e costumi, ideati, questi ultimi, con sottili intenti interpretativi ed espressivi del sottotesto ricco di motivi psicologici e archetipici. Sovrasta la scena, essenziale, circoscritta alla tavola imbandita (scelta convenzionale, tratta dalla tradizione iconografica) e uniformata all'unica tinta grigio peltro e argento, il fondale caratterizzato da due grandi occhi aperti e cigliati e da una luna, all'estremità in alto, somigliante ad un enorme piatto lucente. Elemento, quest'ultimo, di duplice valenza: sia nelle arti figurative che in letteratura, il piatto (sul quale sarà deposta la testa del Battezzatore) e la luna (piena, della notte del martirio) hanno sempre corredato la figura di Salomè specificandone il carattere

sdegnoso e corrucciato, da decadente "donna fatale". Pochi elementi suscitano un'atmosfera di forte impatto emotivo, come pure la musica e la recitazione incentrata su modulazioni vocali e plasticità corporea. S'individuano due quadri, il primo incentrato sulle figure di Erode e Erodiade, smaniosi e peccaminosi nelle vesti mondane stile *belle époque*, il secondo dominato da Salomé, costretta nella metallica, storicamente neutra, sottana di castità, poi seminuda nel liberatorio, sofferto, volo iniziatico. Un confronto d'altro tipo con il mito di Salomé avviene nel dramma, in due atti, *Herodias e Salomé*, scritto da Rocco Familiari, diretto dal regista polacco Krzysztof Zanussi e prodotto da Planet 3000, con Paola e Selvaggia Quattrini nei ruoli di Erodiade e Salomé, Massimo De Rossi e Maximilian Nisi in quelli rispettivamente di Erode e Giovanni Battista. Una *pièce* dalla struttura convenzionale, contraddistinta da ritmo narrativo di ampio respiro (in verità molto lento, seppur di suggestione orientale, e rispettoso della partitura testuale), che colloca la vicenda soggettiva nel contesto dinastico, storico e religioso. Non si tratta d'un vero e proprio dramma storico, ma di fatto l'intero corpus delle fonti è tenuto ben presente nella rivisitazione delle relazioni tra i protagonisti, sviscerate nella loro contraddittoria complessità, come mai prima d'ora. Zanussi pone l'accento sull'ossessivo culto femminile della bellezza, arma di seduzione e potere, collocando in primo piano il rapporto madre-figlia, bellezza sfiorita l'una e acerba l'altra, e il loro legame di antagonismo generazionale e di complicità sessuale contro l'imperante maschilismo (che caratterizza Erode, in quanto despota, e Battista, in quanto indotto in tentazione), accettato quest'ultimo univocamente per vendetta. Nicoletta Campanella

PUCCHINI, ideazione e regia di Giancarlo Sepe. Scene di Carlo De Marino. Costumi di Sabrina Chiochio. Con Alberto Alemanno, Roberta Cartocci, Simone Desiato, Carmen Giardina, Daniela Marazita, Giuseppe Marini, Viola Ponnaro, Paola Roscioli, Massimo Vulcano e i musicisti Luigi De Filippi, Ester Feola, Gabriella Iusi, Monica Sanfilippo. Prod. La Comunità Teatrale s.r.l. in collaborazione con Fondazione Giacomo Puccini e Festival La Versiliana.

Affrontare Puccini in una Versilia così pericolosamente vicina ai luoghi del suo mito non è certo privo di rischio. E in effetti il pubblico della Versiliana appare un po' interdetto al debutto, in prima nazionale, del nuovo spettacolo di Giancarlo Sepe che col suo titolo, *Puccini* appunto, induce a pensare a una narrazione imperniata attorno alla figura del musicista e alla sua opera. In realtà l'idea fondante di questo allestimento è un'altra e la musica pucciniana è un elemento, peraltro usato con innegabile perizia, all'interno di una realizzazione scabra e raffinata insieme, seppure non priva di una certa freddezza che, ugualmente lontana da ogni intento biografico o esegetico, tende a visualizzare lo scontro e l'incompatibilità di due mondi, quello vivo e impetuoso dei sentimenti e quello arido e formale di una borghesia non più capace di comprenderli. E che si inserisce con coerenza nella cifra stilistica di un regista lucido e rigoroso, capace di evocare suggestioni e nessi narrativi col solo apporto delle immagini e del suono. Assai lineare e scandito da concise didascalie, lo spettacolo vede radunarsi in scena, sui gesti esatti di un personaggio avvolto in una divisa bianca, quasi un'allusione costante a un capitano Pinkerton impegnato più tardi in un reiterato addio di patinata reminiscenza cinematografica, un mondo asettico ed elegante irrigidito nel rito di un party in giardino. Ma ben presto sulla perfetta geometria dell'insieme la musica di Puccini irrompe impetuosa e viva colpendo con effetto devastante un mondo oramai incapace di emozioni e svuotato di ogni verità di pensiero. Mentre i personaggi, avvolti nei bellissimi costumi disegnati da Sabrina Chiochio, quasi affascinati da una fila di televisori che compaiono per poco a stigmatizzare la passività robotizzata dei nostri tempi, barcollano, inciampano, si contorciono come percossi da un urto sempre più violento e destabilizzante. E intanto tra le quinte artificiali del giardino e i mobili che gli stessi attori vanno disponendo, cambiando a vista l'assetto scenografico dell'azione, la loro sicurezza altezzosa e rigida sembra frantumarsi in agitazioni convulse e impotenti, dis-



gnando la parabola amara di un perbenismo ottusamente stravolto dalle musiche di *Tosca* o di *Manon*. Mentre, fra temporali scroscianti ed evocativi silenzi, la rappresentazione, sostenuta dall'impeccabile interpretazione degli attori tutti, si avvia alla circolarità di una commedia di indefettibile esattezza, che conclude sui passi iniziali il filo di un'alga ed elegante perfezione. Antonella Melilli

DIO! GOD MOTHER RADIO, liberamente ispirato a Il massacro di Parigi di Christopher Marlowe. Adattamento e regia di Roman Paska. Traduzione di Massimo Schuster e Francesco Niccolini. Costumi Donna Zakowska. Con Massimo Schuster e la collaborazione di Eric Poirer. Coprod. Théâtre de l'Arc en Terre (Marsiglia), Theatre for the brids (New York), Théâtre 71, Scène Nationale (Malakoff/ Parigi), Festival Il teatro e il Sacro 98, Arezzo.

Una voce rauca canta da un microfono rubato all'edizione 1950 di Sanremo. Si intravede da una finestra di plexiglas il dj di turno di una radio notturna. Va a cominciare *Dio! God Mother Radio*: sta per essere raccontato alla radio il matrimonio del re di Navarra con Margherita, la sorella del re di Francia. Un matrimonio rosso: una strage sul letto nuziale firmata dall'odio fra cattolici e protestanti agli inizi del Cinquecento. Le mani di Massimo Schuster, l'affabulatore e marionettista italo marsigliese ex Bread and Puppet, si prestano alla vita delle marionette umane che racconteranno la verità degli eventi vissuti all'improbabile cronista munito di radiomicrofono: l'americano Christopher Marlowe (autore del testo cui si ispira lo spettacolo). Convince la struttura del racconto, il giusto dosaggio tra la comi-

A pag. 72, da sin., Massimo De Rossi, Selvaggia Quattrini e Paola Quattrini, protagonisti di *Herodias e Salomé* (foto: Tommaso Lepore); in alto, un momento di *Puccini*, di Giancarlo Sepe (foto: Tommaso Lepore).



cià di un matrimonio degno dei fasti della contemporanea corte inglese e la tragicità di un sentire che si ripropone attuale sempre: una lotta di potere che supera la carne, i volti dei legami famigliari, sia che si combatta in nome di Dio o di altra "giustificazione universale". Non sono più marionette quelle che raccontano: i volti dei protagonisti e le loro parole sono disgraziatamente umane. Schuster è bravo con i suoi baffi e la sua candida veste bianca da donna. L'umorismo di un racconto americano alla Orson Welles ritma la vicenda senza appesantirla, rende la felicità degli attori di corte, la trasparenza quasi fastidiosa dei sentimenti del promesso sposo, le incertezze ottuse della sposa. Stritola e sgozza le marionette, fa vedere gli occhi della cattiveria di Caterina, la madre buona che ha ordito i festeggiamenti inusuali del matrimonio; tratteggia i colori degli abiti e dei gesti del duca di Guisa alla testa del massacro. Un blues accompagna la nascita di una marionetta più grande e scura, il parto della buona Caterina: il lamento del perpetuarsi delle cose. *Laura Meini*

PERHINDÉRIÓN (TRITICO PEREGRINANTE), testi di Marco Martinelli e Nevio Spadoni. Ideazione di Ermanna Montanari e Marco Martinelli. Regia di Marco Martinelli. Scene e costumi di Ermanna Montanari e Cosetta Gardini. Adattamenti strutturali di Lorenzo Bazzocchi e Catia Gatelli. Con Ermanna Montanari, Luigi Dadina, Alessandro Bonoli, Francesca De Stefani, Cinzia Dezi, Angela Longo, Sara Raschi, Banda Musicale Cittadina di Ravenna. Gruppo Ballerini Romagnoli "alla Casadel". Prod. Teatro delle Albe - Ravenna Teatro/Ravenna Festival.

Paludi e sogni, draghi e madonne, passato e presente si aggrovigliano in questo viaggio

feroce mascherato da festa campestre. È Jerry angelo in bicicletta, con due megafoni piantati sulle spalle a mo' di alette, ad accompagnare personalmente la folla degli accorsi in un cammino che attraverserà il teatro Rasi e i suoi luoghi reinventati e che, contrappuntato da zucchero filato e vino, si trasformerà presto in un andamento labirintico nei meandri dell'inconscio, inteso ad indagare l'amore magmatico di una coppia madre-figlio e più in generale l'amore e il suo contrario, quando si generano l'un l'altro e quando sono la stessa cosa, come la vita e la morte. Daura e Arterio sono i nomi originari dei due nodosi archetipi creati da Martinelli e compagnia qualche anno fa per *Bonifica*, secondo un'ossessione artistica che rompe la patina del presente lasciandone riaffiorare i paradossi con effetto tragico-esilarante.

I due dannati, destinati a maledirsi e ad uccidersi ma anche a sognarsi e ad accudirsi morbosamente tra una piccolezza e una veggenza, tra stupidità e saggezza, si chiameranno anche, nei due quadri che aprono e chiudono il trittico, Varia e Emmanuel, Persa e il figlio Soldato. Saranno incastonati sulla facciata del teatro Rasi, lui cavaliere immobile, lei icona infuocata fuori e dentro. Saranno, infine, infossati nella terra del giardino, lui drastico, lei sorpresa a versare una lacrima di purezza.

Un pellegrinaggio che vibra fra le note di Mahler e il liscio romagnolo, tra le frustate inferte all'anima e le carezze offerte alla vista, tra dialetto e lirismo, in balla di quella materia metafisica che appartiene geneticamente al gruppo e che da questo trittico, ispirato alla biografia di Jerry, condurrà presto a un *Ubu* reinventato dalle straordinarie incisività della penna di Martinelli e dai cortocircuiti corpo-voce dei suoi attori. *Cristina Ventrucci*

GIARDINI D'ACQUA, liberamente ispirato a *Qu'est-ce que tu attends Marie?* di Daniel Pennac. Testo e regia di Giorgio Gallione. Scene di Claudia Monti e Giovanni di Cicco. Costumi di Val Eri. Musiche di Paolo Silvestri. Luci di Fabio Cingano. Con Daniela Biav, Giovanni Di Cicco, Valentina Farone, Riccardo Maranzana, Claudia Monti, Rosanna Naddeo. Festival Internazionale Inteatro di Polverigi (AN)

Il Teatro dell'Archivolto, insieme alla Compagnia di danza Arbalette, per il XXI

Festival Internazionale Inteatro di Polverigi, ha continuato il felice sodalizio con Daniel Pennac, allestendo il suggestivo e raffinato *Giardini d'acqua*, liberamente ispirato a *Qu'est-ce que tu attends Marie?*. Il testo-spettacolo è coerente con il principio della multidisciplinarietà dei linguaggi del teatro e della danza, tema sempre portante del festival, e con quello della «centralità del corpo che - evidenza il direttore artistico Velia Papa - non è più oggetto esibito ma stilizzato per comporre forme nello spazio, non solo come espressione di fisicità, ma anche come generatore di senso e come autonomo sistema di segni». Il brevissimo racconto, ancora inedito in Italia, s'ispira a dodici quadri di Monet e ha la struttura di un dialogo tra una voce sconosciuta e Marie, una donna «in attesa di un ricordo», della folgorante memoria involontaria cara a Proust, come "giardini" surreali, sorgenti dell'immaginario di questa donna-simbolo. I due gruppi di attori e danzatori danno vita sulla scena a questo "ricordo di tutti i colori", ispirati da gesti proteiformi e dalle canzoni anni Trenta di Charles Trenet unite a suoni d'organo stile New Age, fantasiosi costumi e luci intense. Sotto forma di originali *flashback* scorrono sulla scena i ricordi di quando Marie era piccola, «il ricordo di qualcuno che spesso non c'era», ma che si amava e si aspettava, tra le scene più felici dello spettacolo quello dei cassetti luminosi, trasportati elegiacamente dai protagonisti, con l'immagine frazionata di una donna che successivamente sarà ricomposta: è il ricordo, finalmente, ritrovato di Marie, dopo tutto il girovagare fantastico nella città dei ricordi. Come finale, e nonostante Marie dica di aver ritrovato quel sogno, vediamo un podista che mima una corsa e una via di fuga, senza soluzione di continuità, da una vita in cui tutto passa, freneticamente scorre e ci sfugge, compreso l'attimo vivificante del più bel ricordo, proprio come acqua tra le dita.

Sandro M. Gasparetti

PERSONNAGES, liberamente ispirato ai Sei personaggi in cerca d'autore di Luigi Pirandello. Regia di Antonio Viganò. Coreografie di Julie An Stanzak. Ricerca musicale di Matthias Burkest. Con gli otto attori della Compagnie Oiseau Mouche. Prod. Oiseau Mouche, Teatro La Ribalta, La rose des vents (Scène National de Villeneuve d'Ascq), Le bateau Feu

(Scène National de Dunkerque). XXI Festival Internazionale Inteatro di Polverigi (AN).

Alzi la mano chi, decidendo di assistere ad uno spettacolo del cosiddetto "teatro della diversità", non entra in sala fasciato dal vestito della prevenzione. Faccia, di nuovo, un segno chi alla fine non esce dalla platea scoprendosi appagato ed insieme inquieto.

È stato questo il caso anche del pubblico, folto ed attento, che ha assistito a Polverigi al debutto di *Personnages*, lo spettacolo tratto dai *Sei personaggi* pirandelliani e prodotto dalla compagnia francese Oiseau Mouche, diretta dal regista italiano Antonio Viganò e costituita da attori professionisti disabili mentali.

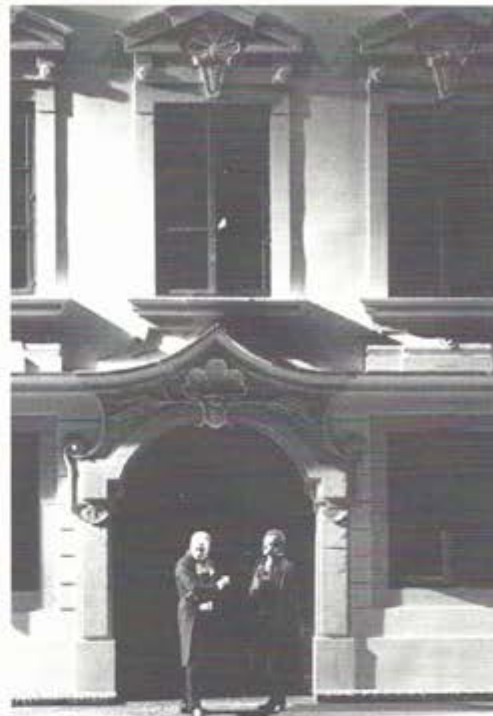
Sulla scena ci sono otto interpreti: un direttore di compagnia che sta provando l'*Amleto* con un tecnico del suono, quattro donne e due uomini, che ovviamente rappresentano l'incarnazione dei "personaggi". Il fascino della messinscena risiede nella straordinaria capacità degli attori - che lavorano senza risparmio con corpo e voce, raggiungendo esiti felici - di restituire la profondità del testo in forma di gioco. E, come tutti i giochi veri, primo fra tutti quello della vita, è un esercizio intenso, drammatico ed ironico allo stesso tempo.

«Noi vogliamo vivere», ripetono ossessivamente in una scena dalla splendida tensione emotiva, e ci riescono fino in fondo a far credere che stanno impegnandosi, con disperazione e tenacia, nell'opera gigante e forse impossibile dell'abbattimento della forma, all'interno della quale la vita di tutti noi si confonde con quella dei personaggi, sentendosi soffocare. Ed è per questo che la platea intera abbraccia idealmente quella ragazza che, a chiusura dello spettacolo, si porta all'orecchio la sua scarpa come fosse una conchiglia, sussurrando «dentro c'è il mare, te lo dimostrerò». A quel punto lei ed i suoi compagni non devono fare più nulla per convincerci: tutti le crediamo, il gioco triste della vita ci ha catturato. *Pierfrancesco Giannangeli*

GLI SCHOPENHAUER, di Manlio Sgalambro. Regia di Franco Battiato. Scene di Luca Volpatti. Musiche di Mozart, Wagner, Mendelssohn, Liszt. Con Massimo Popolizio, Franco Battiato, Anna Bonaiuto, Rada

Rassimov, Manlio Sgalambro. Prod. Festival Il Violino e la Selce di Fano.

Franco Battiato continua la ricerca del «centro di gravità permanente» anche con la direzione del festival marchigiano Il Violino e la Selce. «Il violino è il simbolo della musica colta e ricercata - evidenzia Battiato - mentre la selce è l'oggetto del mondo antico e popolare, ma anche il materiale che consente la tecnologia, lo sviluppo scientifico, la sintesi musicale tra passato e futuro». A chiusura dell'edizione di quest'anno, la terza in ordine di tempo, è stata allestita la raffinata e coinvolgente commedia pessimistica del filosofo Manlio Sgalambro (da quattro anni compagno d'arte del musicista siciliano) *Gli Schopenhauer*, per la regia di Franco Battiato, anche attore nel ruolo di Antoine Fabre D'Olivet, letterato, pensatore e musicologo francese dei primi dell'Ottocento. La commedia, dopo la prima edizione siciliana, è stata rivista e arricchita. Fra le novità, il felice innesto del personaggio D'Olivet che nel finale mitiga ed esorcizza le questioni pessimistiche e la conclusione, altrimenti senza scampo, a cui la vicenda familiare e culturale degli Schopenhauer era pervenuta, con l'interpretazione della *Kanzonetta*, scritta sui modelli provenzali e trobadorici del Duecento, e inneggiante all'amore per la vita. L'autore, così, ci fa «vedere il pessimismo di sghembo» e «preso nella trappola del teatro», mediante un testo ricco tra l'altro di paradossali ma gustosi aforismi (serva d'esempio la dichiarazione di Arthur: «frequentare esseri umani m'intossica») che ci fanno pure sorridere, ponendosi in rapporto dialettico con il ritmico alterco tra Arthur, il genio filosofo ma sregolato perché misogino e invidioso della fama del suo diretto antagonista Hegel e di quella della madre scrittrice, la sorella Adele, che gli rimprovera continuamente di essere un individuo odioso e supponente, e la genitrice Johanna, che lo accusa di essere «molesto e insopportabile». Massimo Popolizio ancora una volta conferma la sua classe interpretando l'irritante, spavaldo, ma anche scontroso ed elegiaco Arthur; convincenti anche Anna Bonaiuto nel ruolo di una Adele mediatrice e chiaroscurale e Rada Rassimov in quello della madre vigorosa, nonché vitale eroina romantica. Funzionali gli interventi di Sgalambro, nel ruolo-cameo di Goethe e come voce fuori campo che introduce la commedia, e quello più fugace di Battiato come apollineo D'Olivet. Raffinati e pertinenti anche i brani da



camera di Mozart, Wagner, Mendelssohn, Liszt (eseguiti da Carlo Guaiatoli, Emanuele Benfenati, Marco Boni e interpretati con maestria dal mezzosoprano Gloria Banditelli), per il salotto aristocratico che intercala e mitiga le asperità dei dialoghi, la tensione scenica dai ritmici climax rossiniani e le ridondanti e ardue filosofiche discussioni familiari.

Bella e suggestiva la scena di Luca Volpatti, riprodotte la facciata neoclassica della residenza degli Schopenhauer, a Weimar, dalle cui finestre frontali, a lume di candela, assistiamo alle feste e agli incontri-scontri dei tre familiari. Valida la regia dello stesso Battiato che ha saputo sostenere e potenziare, grazie all'innesto soprattutto di diversi segni musicali, le varie tonalità del testo-spettacolo. *Sandro M. Gasparetti*

ULTIMI PASSI PER LA SALVEZZA DELL'EPIRO, di Giuseppe Manfredi. Regia di Pierpaolo Sepe. Scene di Francesco Ghisu. Musiche di Davide Mastrogiovanni. Con Salima Balzerani, Elisabetta Carpineti, Grazia Dammacco, Barbara Di Bartolo, Federica Di Martino, Giulia Hillebrand, Mimmo La Rana, Nicola Siri, Paolo Zuccari. Prod. XVIII Festival del Teatro Italiano "Riviera d'Ulisse".

Ultimi passi per la salvezza dell'Epiro è un

A pag. 74, in alto, una scena di *Gli Schopenhauer* di Manlio Sgalambro e Franco Battiato. In questa pag., da sin., Massimo Popolizio e Gaetano Lizzio ne *Gli Schopenhauer*, di Manlio Sgalambro e Franco Battiato.

testo teatrale scritto qualche anno fa da Giuseppe Manfredi, e mai rappresentato. Scaturito da cronache recenti di popoli assoggettati militarmente e di stati di guerra trasformati in lunghe attese (come accadde per la Guerra del Golfo), si ispira, nella trasposizione formale, alla tradizione letteraria classica. Di fatto è un dramma intessuto di precisi motivi mitologici e nella struttura e nel linguaggio vicino al canone proprio della tragedia. Risuona felice, nella resa interpretativa, l'elaborazione della prosa poetica, non enfatica piuttosto naturale. Scegliendo le scene in cui compare il coro e si approfondiscono i conflitti e gli scontri affettivi tra i personaggi, Pierpaolo Sepe ha realizzato lo studio per una rappresentazione, e il risultato s'è rivelato molto soddisfacente. Si rimane colpiti dalla scelta di dare voce alla complessità femminile, con cronache fuori dal cerchio della storia (dando identità femminile allo stesso coro che diventa la voce della città), e dal fascino in sé del laboratorio che contraddistingue la *pièce*: dalla scenografia ai costumi e allo stesso lavoro interpretativo intrapreso dagli attori, alcuni bravi, altri in cammino di ricerca. Uno spaccato di dramma ben orchestrato, coerente nel suo percorso, nell'incontro e nel confronto di voci, identità, sentimenti e ragioni di stato - benché decurtato di brani riguardanti il risvolto politico delle vicende narrate. Su modello dell'*Andromaque* di Racine l'autore ed il regista di conseguenza ritraggono il leggendario re d'Epiro, Pirro, come tiranno combattuto, e, pure, indaga nella psicologia delle due donne, Ermione e Andromaca, fedeli a se stesse, rispettivamente piegate ma non sottomesse alle voglie tiranniche di Oreste e Pirro. Nicoletta Campanella

EX AMLETO, da Shakespeare. Trad. di Alessandro De Stefani. Regia di Roberto Herlitzka. Con Roberto Herlitzka. Prod. Compagnia Teatro Segreto. Festival di Benevento

Recitare le sole battute di Amleto, quale un lungo, ininterrotto monologo, e in tal modo riuscire a rievocare in scena l'intera, tormentata vicenda dell'eroe shakespeariano. Questa l'illusione che ha spinto Roberto Herlitzka a concepire ed interpretare uno spettacolo che si propone anche quale originale ed affatto personale rimediazione della tragedia. Le parole di Shakespeare vengono affrescate con nuove sfumature - predominano il grottesco, l'antire-

torico e il buffonesco - così da smorzare quell'aulica eroicità che la tradizione del palcoscenico attribuisce al personaggio Herlitzka, inverosimile Amleto, può fare a meno del téschio, dello specchio e della spada canonici, pur presenti quali inanimate spoglie sulla scena, e pronunciare senza enfasi, sullo sfondo di luci rosso fuoco, il suo «essere o non essere». Il volto scavato e mobilissimo, il fisico asciutto avvolto in un completo di velluto nero, Herlitzka ci regala un ritratto inconsueto del principe di Danimarca, sostituendo all'irruente e compiaciuta problematicità della giovinezza la disincantata saggezza, camuffata da bonario sarcasmo, dall'attore che, non potendo più fingere di essere solamente Amleto, intreccia la propria esperienza al destino oscuro del suo personaggio. Laura Bevione

LA DONNA DI SABBIA, di Ugo Ronfani, da Creatura di sabbia e Notte fatale di Tahar Ben Jelloun. Regia di Daniela Ardini. Scene di Giorgio Panni. Costumi di Annalisa Roggeri. Coreografie di Giuditta Cambieri. Con Raffaella Azim, Edda Valente, Sandro Palmieri, Barbara Amodio, Giuditta Cambieri. Prod. Teatro Mediterraneo in collaborazione con Associazione culturale Lunaria. Magna Grecia Festival, Taranto.

È stata una delle "prime" del festival della Magna Grecia - al Castello Aragonese di Taranto - la curata riscrittura per il palcoscenico di Ugo Ronfani dal romanzo certamente più celebre di Ben Jelloun, *Creature de sable*, e del suo "seguito" *Nuit fatale*, probabilmente anche più intenso e più bello. Non era, senz'altro,

Salisburgo

Wilson/Büchner: uomini-marionetta in balia della Storia

La presenza di Ivan Nagel alla direzione della sezione prosa del Festival di Salisburgo si è tradotta in un'offerta molto variata di proposte, sia per quanto concerne gli autori sia per il genere stesso degli spettacoli: la consacrazione dell'austriaca Jelinek, l'esordio teatrale del cineasta americano Hartley, la presenza del canadese Lepage. Una varietà felicemente accomunata da prestazioni attoriali e registiche di altissimo livello.

Ivan Nagel ha anche collaborato alla drammaturgia di *La morte di Danton* di G. Büchner in una coproduzione con il Berliner Ensemble e per la regia di Bob Wilson, impegnato per la seconda volta nella tragedia del fallimento della rivoluzione francese. Dopo le riserve nei confronti della lettura wilsoniana di *La maladie de la mort* della Duras, passata anche in Italia e apparsa ad alcuni eccessivamente estatica, si coglie ora nella regia del testo büchneriano una notevole felicità interpretativa sia nella resa della materia politico-ideologica (le sequenze del processo, ad esempio), sia nell'evocazione del clima sociale. Lo spessore dell'eloquio si alterna infatti alla leggerezza di *défilés* di ritratti popolari e ai guizzi magistrali delle miniscene che ne seguono, prive, peraltro, di tratti bozzettistici. Intorno alle figure femminili si condensano momenti di grande bellezza, dall'aura rinascimentale conferita a Julie (Imogen Kogge), all'inquieta plasticità di Marion (Edith Clever), alla sperduta follia di Lucile (Annette Paulmann). Un uso determinante delle luci (Wilson vi collabora direttamente con H. Brunke) fa lievitare da un ricorrente fondo nero singoli profili o composizioni di gruppo di notevole effetto, mentre il contrarsi pressoché continuo degli arti degli attori e la loro instabilità motoria rimandano a una lettura esplicitamente marionettistica dei personaggi presentati come individui in balia delle forze oscure della storia. Aver condensato i quattro atti originali in un'unica sequenza non ha privato il testo di credibilità, ma ha conferito allo spettacolo un'intensità e una snellezza ineccepibili.

Tra le prestazioni attoriali non spicca soltanto quella di Martin Wuttke in un *Danton* quasi deformato dalla foga oratoria, bensì, come in altri spettacoli di lingua tedesca di questo festival, sono presenti in scena eccellenti attori provenienti dai massimi palcoscenici dell'est e dell'ovest; paradossalmente, soltanto dopo la riunificazione è possibile vederli recitare insieme in cast memorabili. Luisa Gazzero Righi

un'impresa facile quella di ricapitolare in un'ora e mezza i due libri dell'autore arabo di lingua francese, ambientati in un Maghreb passato e insieme presente, oppressivo, inquietante, misterioso; così, nella prima parte della riscrittura, relativa a *Creature de sable*, Ronfani ha puntato su un taglio quanto mai lineare, scorrevole, semplificato ma azzeccato, felice, di racconto e di narrazione orali, portando così, giustamente in primo piano, uno degli elementi di fondo del romanzo. Era inevitabile rinunciare alle ambiguità, complesse e labirintiche, del testo letterario, alle sue stratificazioni, alle sue profondità enigmatiche, inquiete, spiazzanti. La storia della donna-uomo Mohamed-Zahra, costretta dal padre a negare e a soffocare con violenza il suo essere donna, e a fingersi maschio, per salvare l'onore, il nome, il patrimonio di famiglia, è scomposta, frantumata, deformata tante volte da Ben Jelloun, in un'accumulazione suggestiva e singolare di testimonianze (vere o false, immaginarie o reali), di letture di lettere e di diari (autentici o no), di ricostruzioni (plausibili o improbabili), di frammenti e tentativi di racconto. E quest'accumulazione sembra, spesso, impedire volutamente alla storia di Mohamed di andare avanti, per portare l'attenzione più sulla sua rielaborazione mentale e interiore, emotiva, che sulla sua effettiva, inafferrabile realtà. Nella versione per il teatro, per forza di cose, tutto ciò è sintetizzato, diluito, sfronato, in parte cambiato, anche se la riscrittura è abile e il copione funziona. Al suo servizio si mette poi, nel modo migliore, la regia - creativa - di Daniela Ardini che, con lo scenografo Giorgio Panni e la costumista Annalisa Roggieri, punta su un linguaggio scenico semplice ma pieno di idee, sciolto ed efficace, segnato da presenze, musiche, apparizioni, movimenti coreografici, da tante pennellate "geografiche" che definiscono un'ambientazione ben precisa eppure allusiva, sottilmente sfuggente. Da notare, nella riscrittura del romanzo *Creatura di sabbia*, come venga reso esplicito il riferimento a Borges (del resto lo scrittore argentino "Trovatore cieco" è, a sorpresa, uno dei personaggi del libro). Più incisiva e robusta sul piano delle emozioni e della teatralità stessa è la seconda parte di *La donna di sabbia* ispirata a *Nuit fatale*. Qui si narra dell'ardua storia d'amore tra Zahra, riconquistata faticosamente al suo sesso, ed il cieco e silenzioso Console, nella casa della sorella-madre-amante Azisa (quello dell'incesto è un tema presente con forza in entrambi i romanzi). Il concentrarsi dell'intreccio su questa franche della storia dà a questa parte

un maggior rilievo, e più efficacia e nerbo, dal punto di vista drammatico, facendola risultare anche più energica e compiuta. Fino a impadronirsi, sempre di più, dell'animo di chi guarda e ascolta, nei momenti di maggiore e disperata tragicità. Ma fin dall'inizio, comunque, l'affidabile Raffaella Azim è una Zahra-Mohamed intensa, forte, di rilevante temperamento, sospesa tra sofferenze atroci e doloroso abbandono, tra ripiegamento su se stessa e sogni rigeneratori di riscatto, di gioia e vita vera. Nel ruolo del Console si mette in luce Sandro Palmieri, dimostrandosi interprete di buona qualità e di alto livello; così come Edda Valente, esperta, sempre sicura in tutte le diverse parti che affronta. Ben realizzato il "cameo" di Barbara Amodio come Fatima, la giovane e infelice sposa zoppa ed epilettica che Mohamed-Zahra si sceglie con mossa cinica, provocatoria, indecifrabile. I movimenti danzati della ballerina Giuditta Cambieri, coreografa di se stessa, accompagnano tutta la storia e sembrano quasi avere la funzione di una silenziosa eco gestuale, visiva, interiore della vicenda. E non sono solo a disegnare uno sfondo pittoresco, coloristico o oleografico. *Francesco Teri*

IL DRAMMA DEL CHIEDERE. OVVERO IL VIAGGIO ALLA TERRA SONORA, di Peter Handke. Progetto di Ezio Trapani. Trad. di Michele Cometa. Regia di Umberto Cantone. Scene e costumi di Enzo Venezia. Musiche di Mario Modestini. Con Gian Paolo Poddighe, Roberto Herlitzka, Vincenzo Bocciarelli, Valentina Banci, Bianca Toccafondi, Giuliano Esperati, Massimo Geraci, Franco Javarone. Prod. Idearte. Palermo Festival.

Ha ancora qualcosa su cui interrogarsi il teatro? Qualche quesito da porre? Provocatoria e destinata al diniego la risposta di Peter Handke - scrittore e drammaturgo austriaco, annoverato tra i massimi autori di lingua tedesca contemporanea e tra gli innovatori del teatro di ricerca - nel suo *Il dramma del chiedere. Ovvero il viaggio alla terra sonora*. Il testo, scritto dopo la caduta del Muro di Berlino nel 1989, trae spunto dal sofferto tentativo di rinascita sociale e culturale perpetrato in risposta al crollo delle ideologie e degli appigli spirituali. Presentato in anteprima nel corso della manifestazione estiva Palermo di scena, lo spettacolo, supportato dalla rigorosa regia di Umberto Cantone e dalla

sobria traduzione del germanista Michele Cometa, trova una sua forte motivazione nello splendido scenario della Chiesa Santa Maria dello Spasimo, spazio emblematico del risveglio culturale della città. Con *Il dramma del chiedere* Handke va al cuore della domanda filosofico-metafisica risolvendola, dopo tanto errare, con un ritorno all'aurorale problema esistenziale. La vita, così come il teatro, non è altro che eterna rappresentazione, messa in scena di un perverso disegno già compiuto. Luogo ideale per dar vita all'azione è quindi il teatro stesso. La scena è scarna: due ripidi piani inclinati cosparsi di fine terra dorata e, sul fondo, un unico albero. Una landa desolata percorsa da suoni archetipi (catastrofici e mantrici) nella quale i personaggi si muovono maldestri, scivolano, precipitano e si rialzano aggrappandosi al crinale oltre il quale c'è il vuoto.

Figure metaforiche, simboli di tutte le generazioni, i viaggiatori, in coppia e singolarmente e ognuno a proprio modo, mettono in scena il dramma del chiedere. Attori giovani e vecchi, i primi alla ricerca di nuove domande e oscillanti fra l'autoesaltazione erotica e il dolore, i secondi ancorati a stanchi luoghi comuni di cechoviana memoria.

E ancora il "guastafeste" filosofo-farfalla del pensiero negativo, cinico e pessimista e, accanto a lui, altra faccia della stessa medaglia, il "guardone del Muro", disorientato dinanzi alla realtà in sfacelo ma comunque sempre ottimista. Infine, altri due personaggi cruciali per l'autore: il giovane chiuso in un autistico silenzio, innocente nel suo chiedere originario ed il sarcastico guardiano "del posto", osservatore impassibile della ineluttabilità della vita. Il cerchio si chiude. Tra ironia e smarrimento, i personaggi handkeiani mettono in scena il bisogno estremo dell'uomo moderno di coniugare il silenzio, soluzione finale e «ultima magia disponibile», e di ricominciare.

Uno spettacolo denso, nel quale il regista, grazie anche alla straordinaria interpretazione degli attori, ha realizzato un sapiente equilibrio tra contenuti e forma, senza mai scivolare nel mero intellettualismo estetizzante. *Patrizia Rappazzo*

In questa pag., Barbara Amodio ne *La donna di sabbia* di Ugo Ronfani.



Edimburgo

Schiller e Verdi alfieri dell'indipendenza scozzese

Il compositore italiano e lo scrittore tedesco uniti in un cartellone che riflette la ricerca di un'identità nazionale - Al Fringe due novità contemporanee ambientate in Scozia: *Perfect Days* di Liz Lochhead e *Kill the Old and Torture the Young* di David Harrower

Trascorrere qualche settimana a Edimburgo per il Festival non è mai stato così stimolante come quest'anno. Se nell'agosto del '97 ci fu l'euforia pre-referendum, ora, dopo la *Devolution*, i dibattiti e gli incontri vertono sulle trasformazioni politiche e sociali della Scozia, che presto avrà un proprio parlamento indipendente da quello di Westminster. Al centro del dibattito sono quindi gli sviluppi futuri e l'idea di nazione e di identità nazionale nel contesto di una Scozia prossima ad acquisire una completa autonomia. In



di Maggie Rose

questo momento di grandi cambiamenti viene da pensare che le scelte di Brian McMaster, direttore del Festival Internazionale, non siano state del tutto casuali. Una buona parte del cartellone teatrale, infatti, appare intesa a celebrare i due artisti, Friedrich Schiller e Giuseppe Verdi, che più sostennero, nei secoli XVIII e XIX - l'uno con il suo teatro rivoluzionario, l'altro con la sua musica sublime - l'idea di unità nazionale, convinti che l'arte potesse trasformare la realtà. Al festival sono state presentate tutte quattro le opere liriche che Verdi ha tratto dai testi di Shiller - *I Masnadieri*, *Don Carlos*, *Luisa Miller* e *Giovanna D'Arco* - tutte firmate dalla Royal Opera del Covent Garden. Il Glasgow Citizen Theatre, diretto dal celebre triumvirato Philip Prowse, Robert David MacDonald, Giles Havergal, ha invece curato l'allestimento e la *mise en espace* delle opere shilleriane.

The Robbers (I masnadieri) - una pièce scritta da uno Schiller appena diciannovenne - in scena al Festival Theatre, mi è sembrata particolarmente entusiasmante. In quest'opera il giovane autore esplora il rapporto fra due fratelli, uno machiavellico, l'altro idealista, divisi dall'amore per il padre e per una donna. In Gran Bretagna Schiller non è mai stato molto apprezzato e quindi il progetto del Citizen Theatre ha suscitato molte attese. L'adattamento di Prowse, ambientato in epoca contemporanea in un paese (forse la Bosnia) sconvolto dalla guerra civile, sarebbe potuto risultare poco convincente. Il regista ha invece saputo riproporre e ricreare proprio quegli aspetti melodrammatici che caratterizzano il testo e che in passato non furono particolarmente apprezzati, come i suoi ripetuti colpi di scena. Si pensi alla scena in cui Karl si lega ad una quercia e dà ordine ai suoi uomini di consegnarlo alla giustizia. Ma questa sfida, del tutto inaspettata, è segno del profondo senso teatrale di cui fu dotato il giovane Schiller.

Le scene scure e disadome firmate da Prowse creano un ambiente cupo, fumoso, perfettamente confacente al mondo corrotto in cui si svolge la vicenda. Inoltre, l'idea di fare interpretare i ruoli di Franz e di Karl ad un unico attore è felicissima: Benedict Bates passa con estrema efficacia da un fratello all'altro, cambiando voce, gestualità e umore a seconda delle circostanze. Giles Havergal, da parte sua, nel ruolo del vecchio conte, suscita profonda emozione. David MacDonald, abile

traduttore del Citizen Theatre, ha saputo proporre il testo originale in un inglese fluido che riecheggia le multiple allusioni a Shakespeare contenute nella versione tedesca.

La sezione Fringe è sempre molto viva, rappresentata per la maggior parte da compagnie della Gran Bretagna e da una minoranza, tuttavia crescente, di compagnie provenienti da tutto il resto del mondo. Al Traverse Theatre sono state presentate due commedie scozzesi premiate dal Fringe: *Perfect Days* di Liz Lochhead e *Kill the Old and Torture the Young* di David Harrower.

A differenza delle precedenti commedie della Lochhead, *Mary Queen of Scots Got Her Head Chopped Off* e *Blood and Ice*, decisamente più sperimentali, *Perfect Days* possiede tutti i crismi della tradizione brillante: la divisione in atti, il ritmo incalzante, le battute ironiche, i colpi di scena. Ma il sottotitolo, una commedia brillante, è del tutto ironico e la situazione della protagonista non è affatto romantica: trentanovenne, parrucchiera di grido a Glasgow e star in ascesa della rete televisiva locale, Barbs è una donna in carriera dei nostri giorni che, nonostante il successo e i soldi, decide di diventare madre prima che sia troppo tardi. Attraverso una serie di incontri tragicomici, cerca di sedurre l'ex marito per poi scoprire che non è disposto ad aiutarla. Allora si confida con un amico gay che, dopo lunghi ripensamenti, accetta di fornirle «una fiala di sperma tutti i mesi» con cui la donna possa procedere ad una domestica inseminazione artificiale, ma niente di tutto ciò funziona e la protagonista si rivolge ad un uomo molto più giovane che però si innamora di lei. La commedia si conclude con Barbs in attesa del figlio tanto desiderato. La pièce è molto divertente, farcita di battute nello scozzese colorito di Glasgow e di situazioni comiche ben costruite. Ma quando si esce da teatro ci si rende conto che la Lochhead ha posto una serie di interrogativi. Quale ruolo potrebbe avere un uomo o un padre in una situazione come quella prospettata nella pièce? E ancora, una donna in carriera deve necessariamente vivere in questo modo? La bella regia è firmata da John Tiffany mentre Siobhan Redmond, per cui la Lochhead ha scritto il ruolo, è una splendida Barbs.

Anche *Kill the Old and Torture the Young* è ambientato a Glasgow. Dopo il successo ottenuto l'anno scorso con la sua prima pièce

Galline accoltellate, Harrower esplora ora la solitudine, l'alienazione e la difficoltà di lavorare in televisione. Ne scaturisce una specie di affresco metropolitano in cui una decina di personaggi vanno e vengono, legati da un filo sottile. Il protagonista è un giovane scrittore che dopo un soggiorno di dieci anni a Londra torna a Glasgow, sua città natale, per girare un documentario. Egli ritrova la città arretrata e cupa come quando l'aveva lasciata e nel momento in cui annuncia la sua intenzione di raccontare questi aspetti della città si scontra con il suo produttore deciso a proporre un'immagine positiva di Glasgow. Oltre a proporsi come critica della vita metropolitana e, in modo più specifico, del mondo della televisione, questo testo si presta ad essere interpretato come quadro dell'attuale situazione politica, tratteggiando con viva preoccupazione la posizione della destra nazionalista attaccata ad un'immagine ideale e mitica della Scozia.

Andiamo ora al Pleasance Theatre: in scena, Claire Dowie, autrice e performer, con il suo ultimo monologo *Easy Access* che parla di un ragazzo violentato dal padre nell'infanzia e che ora si prostituisce. Data la sua figura androgena, la Dowie interpreta la parte maschile. La vediamo nel ruolo di Michael, in piedi vicino ad una televisore e ad una telecamera. Questo monologo in cui Michael racconta la sua storia, filmandola con la telecamera, si alterna ad una serie di video-diario in cui Dowie/Michael interagisce con una serie di persone-chiave della sua esistenza: il padre, l'amico gay e un altro amico, anch'egli violentato dal padre.

Dowie ha saputo trattare il difficile argomento dell'abuso dei minori con delicatezza, sviscerandolo però in tutta la sua complessità. Il tono di Michael va dal satirico, al comico, al serio e lascia intendere che il suo tentativo di esplorare e tenere sotto controllo il trauma dell'infanzia tramite il video-diario è destinato a fallire. Lo spettacolo è firmato da Colin Watkeys.

Al Pleasance, il Pleasance Teatro di giovani di Islington (un quartiere di Londra), diretto dal giovane regista e scrittore Tim Norton, ha presentato *Plackets e Pockets*, un bel ritratto delle prime attrici di professione che solcarono le scene durante la Restaurazione alla fine del Seicento. Sfilano così sul palcoscenico alcune tra le attrici più celebri, da Nell Gwyn ad Ana Bracegirdle, con il bagaglio di storie e aneddoti della loro difficile vita. ■

In apertura, da sin., Andrew Byatt, Jennifer Black e Robert Cavanah in *Kill the Old and Torture the Young*, di David Harrower (foto: Kevin Low).

Oslo

Orgoglio senza preg per ris

IBSEN



di Laura Caretti

All'Ibsen Stage Festival, che si tiene ogni due anni nella capitale norvegese, vengono ospitate le messinscena più innovative dell'opera del grande drammaturgo - Dall'America alla Grecia, senza trascurare le produzioni nazionali, una rassegna fitta di appuntamenti fra tradizione e sperimentazione

Come far convivere insieme l'orgoglio nazionale e la consapevolezza che un autore non è proprietà del luogo in cui è nato? Come fare interagire la ricerca - attra-

iudizio coprire

verso Ibsen - delle proprie radici e le diverse prospettive che altre culture propongono del suo teatro? Ellen Horn, dinamica direttrice del Teatro Nazionale di Oslo e del festival che ogni due anni viene dedicato in Norvegia al suo più grande drammaturgo, è riuscita anche quest'anno a creare una sinergia di spettacoli che hanno coinvolto gli spettatori non in una celebrazione, ma in un viaggio di riscoperta. Partendo dal presupposto fondamentale che nessuno può dire di possedere la formula di come Ibsen debba essere rappresentato, l'obiettivo a cui il festival tiene fede fin dalla sua prima manifestazione nel 1990, non è infatti solo quello primario di promuovere nuovi allestimenti di compagnie norvegesi, ma di andare in cerca per i teatri del mondo proprio di quelle messinscena che si presentano più capaci di offrire soluzioni inedite, che sfidino gli spettatori.

Rosmersholm thriller

Tra la fine di agosto e l'inizio di settembre, il festival, aperto da Liv Ullman, ha offerto dunque una varietà di scritture e riscritture sceniche distribuite nell'arco della giornata, congegnate in modo che tutti potessero vedere tutto, focalizzando l'attenzione su *Brand*, controverso protagonista di quest'anno, o seguendo in sequenza un percorso attraverso le molteplici versioni di *Peer Gynt* (*Gint*, *Super-Peer*, *Peer pressure*), o anche solo scegliersi alcuni degli spettacoli secondo le proprie curiosità e ispirazioni. E la concentrazione degli spazi all'interno dell'edificio del Teatro Nazionale, con le

sue diverse sale, ha permesso di muoversi aprendo il sipario ora su un dramma ora su un altro. Eccoci così nella sala principale con le grandi balconate, le dorature delle colonne, i velluti rossi delle poltrone, il grande arco di proscenio, inaugurata nel 1899 con Ibsen seduto in prima fila; quella stessa sala in cui Eleonora Duse recitò in italiano, con grande successo, nel 1906, *Rosmersholm*, *Hedda Gabler*, *La donna del mare*. Qui si sono alternati in diverse serate gli attori del Teatro Nazionale di Oslo in un allestimento magniloquente di *Brand* e una compagnia del Teatro Reale di Stoccolma in una messinscena di intensa drammaticità del *Nemico del popolo*, tutti diretti dal regista Stein Winge. Entrando invece dal retro dell'edificio nella sala Maler, ci si trova in uno spazio aperto alla più moderna sperimentazione, dove su una grande scacchiera si gioca la partita di *Rosmersholm*, visto dal regista Terje Merle come un *thriller*, o si assiste in prima nazionale al dramma scritto da Cecilie Løveid *Østerrike* su un ipotetico incontro tra Brand e Wittgenstein. Se poi saliamo fino al quarto piano troviamo nella sala anfiteatro due sorprendenti adattamenti venuti da lontano: da New York un *Peer Gynt* trasportato sui monti Appalachi dallo scrittore americano Romulus Linney (*Gint*); da Tessalonica la riscrittura di *Spettri* del greco Iakovos Kambanellis (*Ibsenland*): una difesa di sé del Pastore Manders che riporta la storia al suo antefatto, inventando in *flashback* le scene del dramma. Solo per la rappresentazione di *Little Eyolf* si esce dal polivalente edificio del Teatro Nazionale per andare al teatro Torshov, dove in uno spazio nudo rosso e nero, le parole di Ibsen esplodono in contrasti strindberghiani e surreali colpi di scena, a cui fanno da contrappunto i versi del poeta norvegese contemporaneo Øyvind Berg.

Brand & Peer Gynt

L'esperienza del festival è soprattutto una riflessione sui modi di rappresentare Ibsen oggi. Le tendenze in atto sembrano da un lato quella di spostare i riflettori sui due "poemi drammatici", *Brand* e *Peer Gynt*, ravvicinati come facce diverse di una stessa medaglia, grandi continenti esistenziali in cui è dato al teatro di muoversi più liberamente che nelle pièces teatrali, dall'altro quella di riconoscere i

conflitti del nostro tempo nel *Nemico del popolo*, che di recente ha registrato numerose messinscena, da quella di Peter Hall al National Theatre di Londra a quella svedese di Stein Winge. Un'opera che al festival si è vista anche in una variante cinematografica arrivata dall'India (*Ganashatru*, 1989), durante un seminario su "Ibsen on Screen" (organizzato dall'attivissimo Centre for Ibsen Studies dell'Università di Oslo), che per due giorni ha riunito insieme studiosi internazionali, attori, registi e produttori con l'intento di trarre dall'analisi di quanto è stato già fatto, al cinema e, forse con più abilità, in televisione, l'impulso a un rilancio di nuovi progetti.

Quello che sorprende nel dibattito del pubblico intorno a Ibsen è, comunque, ancora la pirandelliana vitalità dei personaggi, inquietanti, poliedrici, contraddittori, dal grande Brand al piccolo Eyolf, che tornano, salendo in palcoscenico, a sfidare con i loro drammi gli attori, i registi, suscitando un dibattito che resta alla fine sempre aperto. Le aspettative ad ogni rappresentazione sono tutte tese a cogliere il senso della nuova messinscena, il perché sotteso alle invenzioni sceniche, ai toni della recitazione, con un continuo raffronto tra l'implicita conoscenza del testo e la versione teatrale dal vivo per misurare lo scarto, l'originale ricreazione. Le scenografie mostrano che la ricerca va nella direzione di una essenziale proiezione simbolica del dramma, iscritta in spazi vuoti, dove può essere soprattutto la luce, come nell'allestimento di *Brand*, a fare da protagonista.

La questione della fedeltà che forse ancora tormenta alcuni critici, non appartiene al palcoscenico, né circola tra gli spettatori (numerosi anche i giovani) che assistono agli spettacoli del festival. La fedeltà problematica a se stessi è quella di cui si dibatte: «Sii te stesso interamente, non solo in parte» è l'epigrafe, tolta dal *Peer Gynt* e citata insieme al «to be or not to be» di Shakespeare. Nel programma tutto ibseniano del festival c'è infatti inaspettatamente anche l'*Amleto*, che ha scosso e affascinato anche noi, del lituano Eimuntas Nekrosius: un innesto, voluto da Ellen Horn (due anni fa c'era stato *Elsinore* di Robert Lepage), e anche un invito a non lasciarsi prendere dall'"effetto intimidatorio dei classici" e fare a Ibsen quello che l'arte del teatro del nostro secolo ha fatto a Shakespeare rendendolo "nostro contemporaneo". ■

In apertura, un'immagine della scena di Tina Schwab per *Rosmersholm* di Ibsen, regia di Terje Maerli (foto: Ole Buegel).



Udine: un *Enrico VI* in versione integrale

LA GUERRA DELLE DUE ROSE, OVVERO ENRICO VI, di W. Shakespeare. Trad. di Angelo Dallagiacomà. Regia di Antonio Syxty. Adattamento e drammaturgia di Raul Montanari e A. Syxty. Scene e costumi di Andrea Taddei. Luci di Alberto Bevilacqua. Con Silvia Ajelli, Giovanni Battaglia, Raffaella Boscolo, Matteo Caccia, Paolo Cosenza, Federico Dilliro, Fabiano Fantini, Silvia Ferreri, Antonio Latella, Alessandro Pala, Ken Ponzio, Patrizia Romeo, Rosario Tedesco, Emanuela Villagrossi. Prod. Centro Servizi e Spettacoli di Udine con il contributo dell'Ente Teatrale Italiano.

Un piano inclinato e una botola, un fondale di lamiera che rivela ai lati mura diroccate e pareti su cui resistono segni d'antichi fasti: una scena su più piani, completamente praticabile, in cui si muovono - coordinati dal regista Antonio Syxty - i giovani attori del cantiere-spettacolo *La guerra delle due rose, ovvero Enrico VI* di Shakespeare, prodotto dal CSS di Udine. Uno spazio (di Andrea Taddei) esplorato anche dal pubblico, che prende posto a una distanza minima e un po' inquietante dal lungo pal-

coscenico, dove scorrono - in una sequenza tesa e ritmata di scene e di bui - eventi

e protagonisti del periodo più dilaniato della storia inglese. Per descriverlo, Shakespeare impiegò più di 8000 versi, divisi in 79 scene e 11 atti: un'opera immensa che Syxty propone - per la prima volta in Italia - in versione integrale. Con tale scelta il regista - non nuovo a simili operazioni (è del '96 la sua messinscena integrale de *I fanatici* di Musil) - intenderebbe riallacciare il rapporto col teatro classico di grande racconto ed emozione, affrontando al tempo stesso, attraverso un testo che ha fama d'irrappresentabilità, qualcosa di nuovo e libero da pregiudizi. La sua lettura sembra piuttosto vitale e moderna: con l'aiuto di belle intuizioni sceniche e dei costumi (firmati ancora da Taddei), Syxty sfuma le reali connotazioni storico-geografiche degli eventi in quelle d'un conflitto universale, facilmente collocabile in un possibile futuro o in un recente passato. È chiaramente in divenire il suo lavoro sugli attori, che - risentendo forse

della linea da *chronicle play* propria dell'*Enrico VI* - nelle prime parti della tragedia (andate in scena ad ottobre e dicembre), narrano più che vivere i loro personaggi, e li caratterizzano soprattutto a livello gestico e prossemico. Fanno da contrappunto alcune figure liriche, come Giovanna D'Arco intensamente interpretata da Silvia Ferreri, Margherita d'Angiò, cui dà vita la brava Silvia Ajelli, il re Enrico di Ken Ponzio, un perdente-buono d'indiscutibile fascino. Il sovrano fragile e caritatevole, resta il perno attorno cui l'azione si dipana anche nella parte conclusiva, presentata nello Spazio del Teatro Capannone ad aprile. E proprio in questa terza parte il cantiere-spettacolo si conferma valido modello di ricerca teatrale (tangibili i progressi degli attori - quasi tutti alla prima esperienza professionale - che si sono prodotti in interpretazioni consapevoli e vibranti) nonché stimolante provocazione al pubblico. *Ilaria Lucari*

Lotta di angeli e uomini nella stanza nera del mondo

LOTTA D'ANGELI-MESSAGGI DA UN UOMO IN FUGA, di Andrea Adriatico. Drammaturgia di Milena Magnani. Scena di Andrea Cinelli e Roberto Ledda. Con Patrizia Bernardi, Daniele Cantalupo, Gabriella Fabbri. Prod.: riflessi con Teatri di Vita (Bologna), La Fonderie (Les Mans), Podewil (Berlino).

Cadono dall'alto, da una finestra quadrata aperta nel soffitto della nera scatola scenica. Cadono su un grande letto con coltri bianche che riflesse in uno specchio, nel buio, sembrano un'ala. Cadono come oggetti di un *Atto senza parole* beckettiano, annunciati da un fischietto, precipitati in una stanza oscura che allude al mondo. Due donne e un uomo precipitano e prendono vita, scandendo direzioni in un muto balletto senza luce, sotto quel riflesso d'ala inciso nello specchio, sulle note di una bachiana *Passione*. Spariranno, nell'oscuro, e ricompariranno dall'alto, di nuovo scagliati nel mondo, ad uno ad uno, a due, agendo o monologando nella stanza, quotidiana, misteriosa, che si popola di bauli e borse dai doppi e tripli fondi, rivelanti bianchi volatili, colombe e tenere papere. Le

azioni e le parole (in tre lingue: lo spettacolo ha debuttato in Francia e sarà in autunno a Berlino) disegnano non una storia ma un disagio, il male di vivere e l'accettazione, la lotta col proprio angelo (o demone), che può essere l'uomo per la donna, o semplicemente l'altro, quello che guardiamo, incrociamo, tocchiamo, ignoriamo tutti i giorni.

La nera stanza, chiusa da un velo, per oltre un'ora diventa mondo autosufficiente, altare dei riti più segreti della relazione e della solitudine, della violenza sottile e dell'ansia, in uno spettacolo rigoroso, acceso dalle parole viventi della scrittrice bolognese Milena Magnani, che situano o spiazzano, che disegnano e abbandonano. Forte è la tensione che il regista e gli attori riescono a creare tra parole e azioni, tra introspezione e accumulo di segni. Nel tono sospeso, nel monologo denso si inseriscono stridenti canzoni dialettali, a richiamare gli umori di radici paesane che corrono sotto l'asfalto metropolitano. Per andare a finire con uno schermo che proietta, *ad libitum*, immagini di televisivi intervalli (di Cocito e Pastore, Cipri e Maresco), che percorrono, virandole, modificandole, immagini delle città in cui si svolgono le nostre vite. *Massimo Marino*

Hoffmann artista romantico in delirio tra scena e vita

IL SOGNO E LA VITA Una fantasia sul signor Hoffmann. Drammaturgia di Silvio Castiglioni e François Kahn. Regia di François Kahn. Scene di Luigi Mattiazzi. Costumi di Valeria Ferremi. Luci di Adriano Todeschini. Con Paola Bigatto, Humberto Brevilheri, Silvio Castiglioni, Paolo Cattaneo, Carla Chiarelli, Andrea Collavino, Marta Comerio, Fabio Gandossi, Giovanna Magliona, Giovanni Battista Storti. Prod. Centro teatrale bresciano.

Per il ciclo biennale dedicato al Romanticismo dallo Stabile bresciano, Castiglioni e Kahn si avventurano nello *Sturm und Drang* tedesco facendo perno sulla figura di E. T. A. Hoffmann, complesso esempio di molteplice artista vissuto tra il Settecento e l'Ottocento, circondato assieme al suo *alter ego* Johannes Krisler, maestro di cappella, dai personaggi di

alcuni libri, spettri delle sue inquietudini, umani, animali o marionette. La ricerca del conturbante, del rarefatto si bea in Kahn di immagini mutate da Tarkovski e Bergman, con l'aggiunta di un cane e un gatto filosofeggianti, di mascherine e versi di uccelli, compresa la testa d'aquila finale alla Franju, di un coro di voci al femminile tra il vago e l'angoscioso. Esse popolano

la scrittura di Hoffmann, il suo delirio, la scena, la vita. Che è poi la stessa cosa.

Il pubblico, accerchiato su quattro lati e su due livelli dagli attori diviene parte di questo universo magico, almeno quando lo spettacolo riesce a trascinarcelo nell'altalena non sempre compiuta di ironia e poesia, nella non facile immedesimazione in una pur voluta sconnessa follia. L'artista

Da un metaforico matricidio affiora il conflitto Ulster-UK

L'immediato successo della prima parte della *Trilogia di Leenane*, rappresentata a Londra nel 1996, ha facilitato la scoperta del giovane drammaturgo Martin McDonagh. Ora si assiste, in prima italiana, a una rappresentazione probante, tratta da un linguaggio ricco di qualità drammatiche peculiari. Fatto che permette di misurare la distanza e la differenza sia dagli "arrabbiati" (anni Cinquanta-Sessanta), sia dal "teatro del rifiuto". La connotazione irlandese è distintamente significativa del conflitto con la parte avversa, individuata nell'isola maggiore. Ma la lotta secolare e viscerale è radicalizzata fra una madre e una figlia, conviventi forzate nella loro sperduta casa di campagna. Rimpianti e frustrazioni della quarantenne nubile e insoddisfatta si scontrano con le ipocondriache manie della settantenne che non si rassegna alla vecchiaia e al latente abbandono della figlia. L'ambiente è riprodotto efficacemente nella "sporca" verità dei pochi elementi scenici, accostati a formare una cucina-tineo, nella cascina isolata dal villaggio. È subito chiaro il motivo della lotta: la madre (Gianna Piaz) ostacola la figlia (Daniela Giordano) nell'aspirazione a una vita autonoma, possibile forse nell'occasione di unirsi a un giovane del luogo (Sergio Romano) che lavora a Londra. Durante un incontro lui la chiama «la bella regina di Leenane», e la ragazza si illude di aver trovato con l'amore la soluzione a un insopportabile stato. Presagi di pericolo e di morte echeggiano già dalle prime scene (complessivamente nove, staccate dal buio assoluto, in sequenza ininterrotta), in cui le protagoniste si combattono senza esclusione di colpi. Così s'evidenzia, in particolari anche ripugnanti, tutta la malvagità della madre, pure immersa in una penosa senescenza; così nella figlia il bisogno di libertà si manifesta nella scelta del matricidio. Messaggi travisati, una lettera intercettata e distrutta, sono i gesti con cui la madre devia fatalmente, col destino della figlia, anche il suo. E facendo riemergere un episodio del passato della ragazza, curata per disturbi mentali, riesce ad aggravare il comportamento attuale, finché la figlia arriva a sopprimere l'ostacolo delle sue aspirazioni, ma il finale non le concede, col matrimonio sfumato, che il ripiegamento in uno stato analogo a quello della morta. L'atrocità delle pulsioni e l'ineluttabilità tragica s'intrecciano con battute e situazioni da commedia, in una miscela sapientemente dosata. Il regista sottolinea appena lo scontro di opposizioni così decise, ottenendo uno spettacolo di tesa *suspense*, attraverso un "naturalismo" critico della recitazione, fidando su attori di pronta e profonda reattività. Daniela Giordano vive, fino alla patologia, una vasta gamma di passioni e nevrosi, dalla furia al sarcasmo, dalla sensualità sfacciata alla provocazione; Gianna Piaz (libera dal caratterismo che spesso le si impone), offre la maschera della carnefice con terribile lucidità e impietosa coerenza; Sergio Romano, con tenerezze e imbarazzi di disarmante sincerità, conferma introspezione e virtuosismo espressivo (come durante la redazione della lettera); Fulvio Mosé Pepe, interviene con brusca, rozza spontaneità. Il pubblico ride e si commuove; apprezza con l'entusiasmo della scoperta, col gusto della riflessione, eventi che, sorti da una sensibilità lontana, sanno toccarlo da vicino. *Gianni Poli*

LA BELLA REGINA DI LEENANE, di Martin McDonagh. Traduzione di Anna Laura Messeri. Regia di Valerio Binasco. Scene e costumi di Valeria Manari. Commento sonoro di Andrea Nicolini. Con Daniela Giordano, Gianna Piaz, Sergio Romano, Fulvio Mosé Pepe. Prod. Teatro di Genova.

A pag. 82, Ken Ponzio e Silvia Ajoli, interpreti di *La guerra delle due rose* ovvero *Enrico VI* (foto: Alberto Capellani).

romantico non può sintonizzarsi con la quotidiana normalità, vivere in «un cimitero di fiori spezzati»; a sua volta la realtà fa guerra ai poeti, ai musicisti, al «loro malvagio proposito di inebetire lo spettatore mediante fallaci miraggi». La morte del protagonista, momento lirico, col crollo delle illusioni e fisicamente di tutte le quinte, persino dell'azzurro cielo di sfondo, è dall'inizio in agguato; i fantasmi scompaiono, gli spettatori se ne andranno, anch'essi forse frutto di un parto visionario. *Magda Biglia*

La freddezza omicida di adolescenti sbandati

SELVAGGINA DI PASSO, di Franz Xaver Kroetz. Traduzione di Luisa Gazzero Righi. Regia di Adriana Martino. Scene e costumi di Francesco Ghisu. Musica a cura di Benedetto Ghiglia. Con Dorotea Aslanidis, Valentina Martino Ghiglia, Giacomo Zito, Nicola D'Eramo, Sandro Giordano, Camilla Silvestris. Prod. Associazione Teatro Canzone.

È un testo del 1968, questo *Selvaggina di passo*, del tedesco Franz Xaver Kroetz, che non mancò di suscitare scal-

pore nella trasposizione cinematografica realizzata nel '73 da R. W. Fassbinder. Ma, alla rilettura che ne fa l'allestimento diretto da Adriana Martino, appare tutt'altro che datato, e mostra anzi una sconcertante attualità che quasi profeticamente restituisce l'incomprensibile assurdità di atteggiamenti delittuosi esplosi con violenza in tempi più recenti. La vicenda narrata, ripresa come sempre in questo autore, da un fatto realmente accaduto, è infatti quella di un'adolescente che, senza amore né curiosità, quasi per una spontaneità egocentrica di bambina capricciosa, inizia una relazione con un ragazzo e, davanti all'ostinata opposizione dei genitori e all'intoppo di una gravidanza indesiderata, concerta con lui l'uccisione del proprio padre. Un delitto che viene realizzato con l'agghiacciante determinazione di un autentico agguato e in cui non sembrano aver parte né odi né rancori, ma piuttosto la fretta indispettita di rimuovere un ostacolo fastidioso. Salvo poi rimpiangere l'inutilità del delitto compiuto, dal momento che il bambino non vivrà. E sgomenta la freddezza di questa ragazzina, che costituisce peraltro il perno attorno a cui ruota il perbenismo un po' ottuso di una famiglia sciattamente volgare e soddisfatta del proprio piccolo benessere. E che, anche nel suo concedersi a un garzone di macellaio incontrato per caso, mostra una personalità aliena da ogni riflessione o pulsione emotiva, ugualmente indifferente alle cause e agli effetti e come solarmente aperta a prendere senza esitazioni o batticuori quel che occasionalmente le si offre. E questa sorta di asettica disinvoltura, che delittuosamente sfiora l'irresponsabilità e il cinismo, è il tratto saliente di un allestimento reso con sorvegliata lucidità, che volutamente si astiene da spiegazioni e commenti e che insinua nello spettatore lo sgomento di un agire assolutamente crudele e privo di qualsiasi dimensione morale. Dove la scenografia ideata da Francesco Ghisu squadra sullo spazio scenico le linee funzionalmente spoglie di un contenitore che suggerisce lo squallore amuffito di una arrugginita miseria. E in qualche modo rende un po' spigoloso il ritmo dello spettacolo, spesso interrotto da lunghi intervalli per il movimento un po' macchi-

noso di pannelli ribaltabili che di volta in volta definiscono un ambiente, un prato, un bosco. Unico difetto, questo, di uno spettacolo algidamente conciso e incisivo, al cui interno Valentina Martino Ghiglia, validamente affiancata dagli altri interpreti e in particolare da una sensibile Dorotea Aslanidis nel ruolo della madre, va disegnando con credibile misura i tratti acerbi di un'adolescente sospesa tra ottusità e durezza. *Antonella Melilli*

Tre volte New York con Mamet, May e Allen

I NEWYORKESI, di David Mamet, Elaine May e Woody Allen. Traduzione di Adriana Chiesa Di Palma e Attilio Corsini. Regia di Attilio Corsini. Scene e costumi di Alessandro Chiti. Con Attilio Corsini, Stefano Oppedisano, Viviana Toniolo, Carlo Lizzani, Massimiliano Caprara, Annalisa Di Nola, Chiara Tango. Prod. Compagnia Attori e tecnici - Adriana Chiesa Interprises.

Il tema che li accomuna è New York e *I Newyorkesi* è il titolo con cui la Compagnia Attori e Tecnici presenta in prima europea questi tre atti unici, in scena da due anni al Variety Arts Theatre della metropoli americana, al cui successo non è forse aliena la prestigiosa firma dei rispettivi autori. Tre commedie per esorcizzare la morte, come recita la dicitura originale, solidamente inanellate tra loro da uno sguardo analiticamente caustico che della realtà newyorkese coglie le nevrosi, le incongruenze, le assurdità, restituendole al pubblico nell'effervescenza di un linguaggio fitto di battute acuminate. Non senza una venatura surreale che accompagna il primo episodio, il colloquio, scritto da David Mamet, in cui si snoda l'immaginario dialogo di un avvocato con un laconico quanto misterioso funzionario di brevi intercalari. Un'autentica ed esilarante reazione a catena di malintesi e qui pro quo attraverso cui il malcapitato uomo di legge si ritrova a dover confutare nella sua ultima e più importante difesa, quella di se stesso, l'accusa paradossale di aver seppelli-



to un tagliaerba. Mentre dallo sfondo di enormi tubi metallici minacciosi sbuffi sulfurei fanno presagire i vapori di un torrido inferno. Più direttamente ancorati a un contesto metropolitano di variegati esemplari umani, invece, i due atti che seguono, *Hot line* e *Central Park West*, rispettivamente di Elaine May e Woody Allen. Dove incontriamo dapprima un operatore in preda all'ansia per il suo debutto in un centro di assistenza per suicidi. Che, subitaneamente coinvolto dal deluso cinismo di una prostituta pronta a ingoiare un'adeguata dose di barbiturici, dà



fondo a uno zelo grottesco immemore di ogni altra emergenza, mentre sul filo del telefono scorrono insieme l'aggressività verbale della suicida in diretta e la fondamentale ottusità di una società sottilmente cinica e demagogicamente sentimentale. E infine, tratteggia in un ideale percorso che dalla vacuità sospesa di un temibile aldià si protende attraverso lo squalore di un quartiere degradato, fino alla scintillante modernità di uno svettante attico dell'*upper town*, le dinamiche incrociate di due coppie nevrotiche e benestanti. Tematica assai cara a Woody Allen e ricorrente nella sua produzione, che tuttavia non perde né mordente né veleno e che ancora una volta indugia con sarcastica incisività sulla spumeggiante incongruenza di una borghesia insieme puritana e disinibita. Mentre, sull'ammiccante eleganza della scena firmata da Alessandro Chiti, la regia di Attilio Corsini va disegnando il fermo equilibrio di una realizzazione di smaltato nitore e di ironica incisività. Grazie anche alla brillantezza di un cast assai efficace, al cui interno risalta per esattezza di sfumature l'interpretazione di Viviana Toniolo che con gustosa versatilità incarna la furia indignata della psicanalista tradita e l'abbruttita umanità della prostituta suicida. *Antonella Melilli*

Il riscatto immaginario del cartolaio blasonato

CARTA CANTA, monologo di Raffaello Baldini. Regia di Giorgio Gallione. Scene e costumi di Guido Fiorato. Con Ivano Marescotti. Prod. Teatro dell'Archivolto, Genova.

Un po' in italiano e un po' in dialetto romagnolo, Ivano Marescotti racconta la storia di Aurelio Brandi, un uomo che sogna di uscire dall'anonimato del suo piccolo negozio di cancelleria e da una vita solitaria in cui si sono affollati anche episodi degni di riscatto. Il palcoscenico su cui si muove questo attore profondo, tanto viscerale quanto fisico nel suo approccio al personaggio, è occupato da una parete di scatole di cartone in equilibrio precario, ognuna delle quali nasconde un ricordo o un desiderio. Tra le orbite di questo universo cartaceo si libra un foglio che ha cambiato la vita dell'onesto commerciante di provincia: è la prova di una discendenza nobile, frutto di uno studio araldico che è stato offerto a Brandi da uno smaliziato piazzista arrivato alla sua cassetta delle lettere. La voglia di essere qualcuno è stata più

forte di ogni ragionevole diffidenza e ha dato origine ad una voluminosa documentazione costata fior di milioni.

Brandi, ancora chiuso in una vita che non accenna a modificarsi neanche di un soffio, si sente un altro, acquista una potenziale sicurezza, si esalta dei possedimenti perduti da una famiglia ideale di cui non ha ricordo, che sempre di più confronta con quella reale, foniera di meschine ingiustizie, cattiverie, piccole prove di forza verso un uomo creduto fallito. Il protagonista di questo monologo interiore, però, non urla ai quattro venti la sua nuova identità, ne gode in silenzio come ha vissuto, la custodisce come un tesoro segreto per non farla sciogliere dall'ironia della gente. L'unica persona a cui ha detto di essere conte, è l'ipotetica contessina sua sorella, che ha reagito con la violenza di parole senza pietà.

Baldini ha affidato questo racconto poetico e rispettosamente ironico ad un attore a cui è legato da un sodalizio culturale, con cui riporta in vita una dimensione dialettale che non è fatta solo di linguaggio ma anche di realtà mentali, di microcosmi malati cronici e nello stesso tempo irresistibilmente vitali. Il misto di romagnolo e italiano rende perfettamente comprensibile lo svolgersi della storia, un percorso sempre più netto nel flusso di coscienza di un uomo in cerca di se stesso. Spettacolo sincero, importante, bello. Da vedere. *Elia Quattrini*

La Guzzanti "sedotta" dal macho Neanderthal

L'ASSOLUTO NATURALE, di Goffredo Parise. Regia di Federico Tiezzi.



A pag. 84, Nicola D'Eramo e Dorotea Aelantide in *Selvaggina di passo* (foto: Achille Lepora); in questa pag., in alto, Ivano Marescotti in *Carta canta* (foto: Verbo fotoine) e, in basso, Sabina Guzzanti e Sandro Lombardi in *L'Assoluto naturale* (foto: M. Norberth).

Scena di Pier Paolo Bisleri. Costumi di Giovanna Buzzi. Luci di Domenico Magliotti. Con Sandro Lombardi, Sabina Guzzanti e Giovanni Scandella. Prod. Compagnia Teatrale i Magazzini e Teatro Stabile dell'Umbria.

Ad accogliere gli spettatori che si siedono in sala c'è il sipario aperto. All'interno della cornice si delinea una stanza di un bianco accecante, così come lo scarno mobilio. Sullo sfondo, appoggiati a due tavolini da bar, due figure di gesso: rappresentano un uomo ed una donna. Nell'aria si odono versi d'uccelli. Alcuni schizzi di sangue di un rosso vivo, che contrasta con l'ambiente - solo, inquietante richiamo alla condizione umana -, macchiano la parete più lontana. Poi il sipario si chiude ed il buio invade la sala. Quando si riapre, al posto delle statue, ci sono due attori in carne ed ossa: l'Uomo e la Donna, forse le idee dalle quali sono discese le rappresentazioni del genere umano. Saranno loro, per nove quadri, a dare vita alla guerra tra i sessi, in un ambiente asettico, dove i germi della quotidianità non possono riprodursi, lasciando invece spazio ad un'esperienza nella quale sono gli archetipi a confrontarsi. Lui, in frac o maglioncino striminzito girocollo, sempre e comunque di scuro, sostiene l'impegnativa tesi che l'attrazione va elaborata razionalmente. Lei sfoggia stravaganti completini, tra la moda ed il mondo naturale più estremo, quello degli insetti. Per lei l'autore richiama esperienze estetico-mondane importanti, come quelle di Balenciaga o Avedon. Il suo compito è quello di portare avanti l'antitesi, cioè che il rapporto

deve avere per base gli istinti naturali e selvaggi. Ecco che allora, a concreto sostegno delle parole, porta come esempio di macho Neanderthal, uno scimmione che non parla, ma resta affascinato da una televisione che non trasmette nulla. Alla fine del serrato confronto, condotto con lo stile del dialogo filosofico, all'Uomo non resta che togliersi la vita. È l'ammissione della sconfitta o la più alta forma di difesa e di affermazione della ragione? Cala il sipario e quando si riapre ricompaiono, a futura memoria, le due statue, stavolta amorevolmente spolverate dall'incarnazione dell'uomo medio, Neanderthal.

Sul testo scritto da Parise nel 1963, e pubblicato quattro anni dopo, Federico Tiezzi ha svolto un significativo lavoro di riduzione, ricavando così un copione di meditata essenzialità che, in poco più di un'ora, pone in rilievo i motivi profondi della lotta senza quartiere tra animalità e pensiero. Il regista fa del confronto un ironico gioco (con rimandi visivi, tra gli altri, a Bertolucci e Beckett) dai toni insieme matematicamente astratti e genuinamente viscerali. A dare corpo alle idee ci pensano il solito impeccabile Sandro Lombardi ed una felice Sabina Guzzanti, per questa occasione accolta nell'esclusiva e nobile famiglia dei Magazzini, coproduttori dello spettacolo insieme al Teatro Stabile dell'Umbria.
Pierfrancesco Giannangeli

Sulle note di Battisti vola *Il gabbiano* di Cechov

QUANTA STRADA HA FATTO CECHOV PER ARRIVARE A YOKOHAMA, da *Il gabbiano* di A. Cechov. Regia, scene, luci e interventi sonori di Giancarlo Nanni. Costumi di Rita Bucchi. Con Manuela Kustermann, Paolo Lorimer, Paolo Briguglia, Massimo

Fedele. Prod. Crit, La fabbrica dell'attore, Roma.

La scena è vuota, disadorna, svelata dalle corde collegate alla graticcia del soffitto e dalle nude pareti laterali del muro del Teatro il Vascello di Roma. Poi, sulle note della canzone di Battisti *Il mio canto libero*, le luci si compongono, mentre il drappo chiaro che funge da sipario e da fondale del palcoscenico (e che a un certo punto si aprirà lasciando intravedere l'esterno) prende a muoversi, in sovraimpressione, come uno stilizzato gabbiano. È l'inizio di *Quanta strada ha fatto Cechov per arrivare a Yokohama?*, quello che il regista Giancarlo Nanni definisce un primo studio su *Il gabbiano* di Cechov e che in realtà, pur affrontando solo una parte del testo, rappresenta un lavoro formalmente compiuto. Una violenta intrusione sonora cambia il quadro dell'azione. La stessa cesura si ripeterà più volte come a scandire la struttura temporale e drammaturgica dello spettacolo, isolando le scene o dilatandole in un gioco di accumulo e sdoppiamenti delle parti, per cui un personaggio viene interpretato a più voci. Lo spazio è definito dalle sole cornici luminose e dalle proiezioni della stessa *pièce* sul pavimento, che accrescono l'asfissiante introspezione dei singoli personaggi inclini ad altre incursioni letterarie (si pensi all'*Amleto*), frammentando una gestualità fisicizzata e poetica allo stesso tempo. "L'attrice" Irina Arcádina, in uno sbotto di frenetica incompienza nei confronti di suo figlio Costantino (il bravo Paolo Briguglia) aspirante rivoluzionario dell'arte del teatro, inveisce contro tutti rivolgendosi soprattutto alla cabina di regia, quasi la scena lasciasse posto ad una vera diatriba tra Manuela Kustermann (la sua è una grande prova di lucidità) e Nanni. In questo continuo ribaltamento di toni, lo spettacolo non cede mai il passo alla cupezza del dramma borghese, decide anzi di evocare piani figurativi intensi, come quando all'inizio della rappresentazione gli attori, in fila orizzontale, indietreggiano trascinandolo dal proscenio verso il fondo un enorme manto nero visivamente debitore di ombre espressioniste alla Harald Kreutzberg. *Paolo Ruffini*



pro&contro

Fine di un ucciso dal DIVO sonoro

HOLLYWOOD - RITRATTO DI UN DIVO, musical scritto da Guido Morra. Regia di Giuseppe Patroni Griffi. Scene e costumi di Aldo Terlizzi. Musiche di Gianni Togni. Coreografie di Mariano Brancaccio. Con Massimo Ranieri, Julka Bedeschi, Gianluca Terranova, Barbara Di Bartolo, Roberto Bani, Gianni Testa, Pierpaolo Lopatriello, Luca Notari, Simon La Rosa, Rita Cavallo, Tiziana Lepore, Melania Giglio, Rhuna Barduagni, Stefano Onofri, Heron Borelli, Stefania De Francesco, Francesca Ferrato, Cecilia Frioni, Anna Vinci. Prod. Teatro e Società di Pietro Mezzasoma.

Riverso sul pavimento, accanto a una bottiglia di whisky ormai vuota, John Gilbert inizia un canto struggente che lo riporta, attraverso un lunghissimo *flash-back*, indietro nel tempo: «Ero l'eroe invincibile dello schermo, la stella del cinema muto...».

La scena iniziale di *Hollywood - Ritratto di un divo*, introduce immediatamente la trama ed il senso dello spettacolo. È la storia di John Gilbert, divo del cinema hollywoodiano degli anni Venti, che all'apice della gloria vive una breve, ma fulminante storia d'amore con Greta Garbo, sua partner nel film *La carne e il diavolo*. La fine della relazione con l'affascinante attrice accelera il declino del divo, iniziato con l'avvento del sonoro. La sensazionale innovazione tecnologica, infatti, aveva rivelato che l'immagine del *latin-lover* non combaciava con il suono delle parole che pronunciava. Costretto dalle circostanze ad accettare parti sempre meno rilevanti, Gilbert si rifugia nell'alcool, che nel giro di pochi anni lo conduce alla morte.

Un musical ambizioso, dunque, nel suo voler descrivere il mutamento epocale che avvia la dilatazione delle potenzialità della fabbrica dei sogni, attraverso la triste storia di un artista infelice, ma soprattutto incapace di convertirsi al nuovo mezzo. Uno

straordinario Massimo Ranieri, che canta, balla e, all'occorrenza, tira di scherma, fa del protagonista un uomo al tempo stesso vanitoso e semplice, appassionato ed affettuoso, sensuale e tenero, un uomo che non si vorrebbe mai veder perdere, ma che purtroppo è destinato ad una fine tristissima. Noto anche la prova dell'esordiente Julka Bedeschi, la cui voce, bella e leggermente scura, evoca una Garbo giovane, ma già straordinariamente fatale. Belle anche le voci del resto del cast, calate in un'atmosfera da Belle Époque. In linea con lo stile che caratterizza da tempo gli allestimenti di Patroni Griffi, la scenografia (elegantemente in bianco e nero, come i costumi) simula in maniera suggestiva inquadrature cinematografiche, con pannelli verticali che tagliano il palcoscenico allargandosi e restringendosi a seconda delle esigenze. La ripetitività del *leitmotiv*, di stampo nettamente sanremese, come d'altronde l'intera colonna musicale, appare l'unico limite di un musical tutto sommato pienamente godibile. Stefania Maraucci

Nel bel mezzo di una torrida primavera, tra il pubblico euforico e botteghesco che premia il botteghino del Nuovo di Milano, ci capita di provar spasimi di commozione. Perché? Perché riconosciamo nei gesti interpretativi di Massimo "Roserosse" Ranieri mosse di strehleriana memoria: tracce del Maestro sparse su un palco che non gli appartiene - e non gli appartiene. Del resto, per questo ritratto di Hollywood, Patroni Griffi ricorre spesso a moduli brechtiani. Il pubblico, questo pubblico, che ignora Brecht (e non solo), ci sta. Spaghetti-musical in ribollita musicale picciniana con pepe sanremese. Il libretto,

semplicissimo, narra la storia, prima felicissima, poi lacrimosa, di John Gilbert, star del muto, e della Garbo. Greta Garbo è una debuttante. Di cui Patroni Griffi ci regala generosamente nel primo atto un nudino un po' *pompier*. Gli ingranaggi funzionano: compare in scena anche un'auto d'epoca che marcia, evidentemente, a pistoncini di banalità. Ranieri coglie momenti di grande teatro, malgrado tutto. Julka, fisicamente fuori ruolo, ha però una sua ragion d'essere. E una bella grinta. Che il pubblico, questo pubblico, apprezza per i motivi sbrigati. Terranova, nel ruolo di Mayer, con tanto di ruggito da leone della Metro, incanta: incanta questo pubblico, che quasi tutto ignora. Barbara, nel ruolo della moglie infelice di Gilbert, ha un bel fisico per un bel ruolo. Coretti e siparietti alla Kurt Weill scandiscono l'azione. L'avvento del sonoro (*Garbo talks*) segna la rovina di Gilbert, espressa con vigore da Ranieri ed espressivamente resa con una *puppentanz*.

Si va



A pag. 86, la compagnia La fabbrica dell'attore in una scena di *Quanta strada ha fatto Cechov per arrivare a Yokohama* per la regia di Giancarlo Nanni (foto: Luigi Nario); in questa pag., Julka Bedeschi e Massimo Ranieri in *Hollywood - Ritratto di un divo* (foto: Tommaso Lepora).

avanti per un paio d'ore: c'è tutto il tempo per snocciolare tutti i luoghi comuni dello *show biz*.

La vicenda storica di Greta Garbo offrirebbe ben altri spunti, vedasi (leggasi) le memorie di Cecil Beaton, dicasi il suo scaricare il regista che la condusse in California e non seppe imparare né le regole del gioco né la lingua inglese, dicasi la figura ambigua di Mercedes de Acosta, l'Amica, qui citata per i pochi (uno, forse due) che la notano, indicata come Amica Misteriosa in cartellone.

Nel finale, Gilbert-Ranieri finisce dentro lo schermo del destino. Applausi di quanti non badano alla tariffa del posteggio della macchina. La commedia musicale all'italiana può attendere. *Fabrizio Caleffi*

Psicanalista in crisi: sul lettino c'è la Valeri

MAL DI MA(D)RE, di Pierre Oliver Scotto. Regia di Patrick Rossi Gastaldi. Scenografia di Alessandro Chiti. Con Franca Valeri e Urbano Barberini. Prod. Società per attori.

La scena di Alessandro Chiti, col taglio diagonale di quella scala che da una parte immette nella sussiegosa austerità di uno studio tappezzato di libri e dall'altro si perde nella luce netta di un imprecisato fuori, fa da cornice elegante e pacata alla salda struttura di questo *Mal di ma(d)re*, scritto da Pierre Oliver Scotto, che la regia di Patrick Rossi Gastaldi esalta con polso fermo e delicato insieme nella calda severità di un'impronta decisamente anglosassone. Facendone emergere un connubio perfetto con lo *humour* conciso, perfino severo, di un'interprete come Franca Valeri, capace di appoggiare sapientemente il senso della parola con un'inflessione impercettibile della voce o il commento silenzioso di un'occhiata appena accennata. E in realtà il personaggio sembra tagliato su sua misura per la perfetta aderenza con cui l'attrice va costruendo il temperamento bislacco, capriccioso e

perfino un po' dispotico, di una donna anziana determinata a cominciare, al di là di ogni logica e data l'età, di ogni rischio, un trattamento psicoterapico attraverso cui liberarsi finalmente di un accumulo di cose non dette che le urgono dentro. Originale, energica e come mossa da una inveterata quanto nevrotica attitudine al comando, la donna neutralizza, infatti, con una sorta di corpo a corpo verbale, ogni obiezione del giovane e sbigottito psicanalista, dando così l'avvio al passo brillante e concluso insieme di un umorismo un po' astruso, che via via s'inoltra nelle venature sfaccettate di una umanità malinconica e dolente. Ma anche nella drammaticità di un mal di vivere comune ai due protagonisti che finiscono per abbandonarsi al bisogno di essere semplicemente se stessi, gettando la maschera di una fittizia autosufficienza per trovare reciproco conforto nella tenerezza limpida di un rapporto filiale. Mentre, doppiando con sicurezza ogni patetico sentimentalismo, la vicenda, sospesa sulla soglia della verosimiglianza, affronta il difficile rapporto della vecchiaia e della giovinezza con la delicatezza dolcemente amara di un impianto narrativo solido e privo di cedimenti, tessuto insieme di battute fulminanti e di allusioni iridescenti e felpate. Al cui interno Franca Valeri va spiegando la gradualità attenta di una sensibilissima e sapiente misura. Conquistando il pubblico alla scelta coraggiosa di cooptare in una complessità piena di ostacoli il talento del



giovane Urbano Barberini, capace a sua volta di passare con convincente e partecipe plausibilità dallo sgomento di uno sbragliato professionista alla drammaticità di una solitudine deflagrata. *Antonella Mellini*

Spoon River altoatesina fra le tombe di un archivio

LA DONNA DELLE CANDELE, di Vittorio Cavini. Regia di Antonio Salines. Scene e costumi di Roberto Banci. Musiche di Enrico Salines. Luci di Andrea Travaglia. Con Valeria Ciangottini, Antonio Salines, Francesco Bianco, Manfred Schweigkofler, al piano Armin Thomaser. Prod. Teatro Stabile di Bolzano.

Ne *La donna delle candele*, il dramma di Vittorio Cavini vincitore della terza edizione del Premio Bolzano Teatro, l'omonima protagonista all'alba si reca in un piccolo cimitero meranese e porta sulle tombe candele e fiori da lei stessa confezionati riciclando rifiuti. Il rito è quotidiano. Quando entra in scena Marco, le tombe si trasformano in un simbolico archivio storico e la donna ne diventa la gelosa custode che, da una conoscenza approfondita del trascorso terrene di italiani e tedeschi ivi sepolti ricava i "segreti" della storia e dei conflitti etnici altoatesini. È proprio a partire dalla comprensione di queste problematiche che Marco cerca di ricostruire la propria identità e memoria. In questa atmosfera, atemporale e surreale, gli aspetti propri della società tirolese (bilinguismo, proporzionale, italianizzazione imposta dal regime fascista, ecc) filtrano attraverso un "colloquio" metafisico tra esseri viventi e anime dei morti, che produce un'analisi poetica, adombrata dal misterioso linguaggio della protagonista. Il realismo emerge nei racconti di Karl, anima di un soldato della Wehrmacht e in quelli di Margherita, morta giovane in un incidente stradale.

Per dare respiro scenico al testo e imprimere agli argomenti strettamente politici una rappresentazione straniata e ironica, il regista Salines ha inserito *couplet*, canzoni, intermezzi cabarettistici di ispirazione brechtiana. Il movimento degli attori tra le tombe rimane ambiguo, sospeso tra il peso del corpo e la leggerezza dell'anima, sem-

pre avvolto in una luce pallida e cangiante. L'uso di siparietti, teli bianchi che rendono neutrali le sagome dei protagonisti, serve a distinguere metaforicamente il mondo reale dal mondo delle anime. Gli attori si destreggiano con abilità in questo doppio gioco: Salines convince nel ruolo di Marco, lo sbalordito e sconcertato osservatore dei conflitti; Valeria Ciangottini disegna una Donna delle candele essenziale e raffinata; Manfred Schweugkofler è concreto nella parte di Karl e pregevole negli inserti cabarettistici; altrettanto convincenti Francesca Bianco e Armin Thomaser che, oltre ad eseguire al pianoforte le musiche di Enrico Salines (un elemento portante dello spettacolo), si esibisce con stile espressionistico nei panni della Morte.

Massimo Bertoldi



La scimmia di Darwin cantante di varietà

DARWIN DELLE SCIMMIE, di Giorgio Celli. Regia di Gabriele Marchesini. Costumi di Agostino Sassi. Trucchi e maschere di Marco Marchesini e Assa. Musiche di Marco Dalpane. Luci di Andrea Testa. Con Enzo Robutti, Chiara Bai, Olivia Bova, Mario Rizzi, Massimiliano Sassi, Sergio Mascarpa, Andrea Serra Giareta, Elisabetta Turroni. Prod. Teatro Perché, Bologna.

Coniugando preparazione scientifica e passione drammaturgica, Giorgio Celli (già ideatore del dramma storico *Ramiro dell'Orco*) racconta la vita di Charles Darwin. Intende liberare il pubblico dalla frustrazione di vedere e ascoltare "da lontano" bellissimi e misteriosi racconti e per farlo sceglie il palcoscenico dove rigore e armonia, naturalezza e disciplina sono indossati da attori-scimmia mentre un Darwin malato, fin troppo cadente per essere un eroe, tanto mutevole di umore quanto instancabile viaggiatore, veste i panni di un personaggio importante e volitivo. La scenografia è prodotto alchemico

di oggetti simbolici fortemente evocativi: pochi elementi e grandi diapositive proiettate su un pannello di garza che segna il confine con il mondo onirico. Da qui provengono le voci dei morti: ascoltandole, scopriamo che l'autorità paterna lo perseguita mentre la nostalgia per l'unica figlia, persa bambina, lo seduce. Si respira aria di indecisione. Marchesini opera una regia più sciolta nella seconda mezz'ora, quando il racconto si colora di storia allontanandosi dall'ambito delle scienze. Nessun imbarazzo negli attori, bravi seppur imbragati in tute aderenti. Il particolare uso delle luci (la penombra è la scelta di fondo) rinforza le incertezze iniziali ma contribuisce, insieme alla musica, profonda e monocorde, a creare una sensazione di mistero, fino a quando una scimmia, motivo conduttore di tutto lo spettacolo, improvvisandosi cantante di varietà non spinge lo spettacolo in una dimensione che ci appare simpatica seppur benevolmente schizofrenica. Lucia Lugaresi

Inchiodati all'inferno dal diabolico Marchese

JUSTINE, cronache da Sade. Regia e drammaturgia di Paolo Billi e Dario Marconcini. Scene e costumi di Leontina Collaceto. Con Luisa

Pasello, Simona Arrighi, Virginia Martini, Francesca Russo. Prod. Pontedera Teatro e Associazione Teatro di Buti.

«Lo spettacolo è una discesa dentro l'orrendo e l'atroce»: così recitano le istruzioni per lo spettatore di *Justine* che con un simile viatico si appresta a fare il suo ingresso nei gironi infernali della perversione più raffinata descritta dalla penna del diabolico Marchese. Ma niente di sordido avviene in scena: il rito che procede dall'iniziazione e si snoda nei suoi diversi passaggi, in un crescendo di violenze e abbruttimento, è solo mentale. L'evocazione dei fatti è affidata a un coro di dannate: quattro *Justine*, quattro "disperazioni" femminili, trascinate a forza nell'universo delle torture fisiche e morali inflitte loro da forze inferie, intente a dar voce e corpo ai delitti perpetrati contro i loro poveri destini di donne. Su uno spazio scenico spoglio e fisso che è luogo delle violenze e dell'evocazione ossessiva dei delitti, le quattro *Justine* irrompono con la propria fisicità ferita a testimoniare l'orrore e la bestialità dell'uomo. La loro parola tuona contro le violenze dell'uomo: sono la voce delle donne stuprate, dei bambini vittime di soprusi sessuali; documentano l'indocumentabile e costringono lo spettatore a riflettere. Non è possibile rimanere indifferenti, estranei al parossismo del linguaggio che si fa carne ed escrementi e sangue e ferisce le anime belle, inchiodandole e scandalizzandole. Ma nulla di morboso trapela dalla recitazione, come nulla di eccessivo emerge dal testo drammatico che Billi e Marconcini hanno tratto dalle tre stesure dell'opera di Sade riducendolo a documento asciutto, a denuncia civile di crimini purtroppo attuali. Ben dirette le quattro attrici, fra le quali si distingue per compostezza e grande maturità di interprete Luisa Pasello. Renzia D'Incà

Spettatori in pellegrinaggio al "mercato dei miracoli"

OSSA: LA MONTAGNA È SCRIGNO, di Beatrice Monroy. Regia di Walter Manfrè. Costumi di Maria Adela Cipolla. Coordinamento musicale di Maurizio Malorana. Con Roberto Bungio, Rinaldo Clementi, Gabriella De Fina, Francesco Gulizzi, Paolo La

A pag. 88, Antonio Salines e Valeria Ciangottini in *La donna delle candele*, di Vittorio Cavini; in questa pag., un momento di *Justine*, di Paolo Billi e Dario Marconini.

Bruna, Giuditta Perriera, Marika Pugliatti, Rori Quattrocchi, Claudio Russo, Sabrina Signorino, Laura Spacca. Prod. Assessorato alla Cultura della Città di Palermo.

Con quel suo dire che «lo spettatore deve sentirsi responsabile e coinvolto nell'azione teatrale» Walter Manfrè è riuscito a staccarlo dalla sua poltrona e a trasformarlo in "visitatore" nella *Visita ai parenti* di Aldo Nicolaj, in "voyeur" in *Ritratti di donna e Vizio al cielo* di Valeria Moretti, in "confessore" ne *La confessione*, in "commensale" ne *La cena* di Giuseppe Manfredi, in "viaggiatore" ne *Il viaggio*. In questo *Ossa: la montagna è scrigno* - terza tappa dell'*Indagine sul dio ad opera* di Beatrice Monroy - lo spettatore veste i panni di un pellegrino in processione che assiste laicamente al racconto di sei episodi della vita di San Benedetto il moro, co-patrono di colore della città di Palermo assieme a Santa Rosalia. Il luogo della rappresentazione è il grande padiglione dei Cantieri Culturali alla Zisa, trasformato per l'occasione in una sorta di mercato rionale con sei bancarelle di "mercanzia teatrale", ovvero sei postazioni sopra le quali altrettanti *abbaniatori* (banditori), gridando a squarciagola, invitano il pubblico ad assistere alle vicende che di lì a breve verranno rappresentate.

Sono sei "tranche de vie" del Santo di colore, nelle quali si avverte il suo segno miracoloso: dalla storia di una donna in turbante e abiti orientali che va alla ricerca del fratello gemello che alla fine, miracolosamente, riuscirà a trovare a quella di un uomo colpevole dei crimini più efferati che riuscirà a redimersi o a quella di un falegname che narra di essere stato morso da un serpente e d'essere stato salvato da San Benedetto. Sei storie inframmezzate da

rituali che si svolgono lungo il corridoio creato ai lati, con una massa di figuranti che sfilano in processione o si raggruppano in composizioni scultoree, tra il frastuono del pubblico e le percussioni del complesso musicale mentre si mandano al rogo pupazzi eretici e volano in cielo immagini del Santo. Gigi Giacobbe



La disfatta di re Serse nel capannone industriale

I PERSIANI ALLA FIUMARA, da Eschilo. Trad. di Giorgio Ieranò. Riscrittura e regia di Tonino Conte. Scene di Emanuele Luzzati. Costumi di Bruno Cereseto, Guido Fiorato, Daniele Sulewicz. Musiche di Andrea Cecon. Con Isa Danielli, Roberta Aloisio, Lisa Galantini, Carla Peirolero, Veronica Rocca, Beatrice Schiros, Mariella Speranza, Chiara Maio Wanda, Giancarlo Ilari, Emanuele Maria Basso, Alberto Bergamini, Ettore Bonfanti, Giammarco Ghirardi, Fabrizio Lo Presti, Enrico Campanati, Pietro Fabbri, Aldo Ottobriano, Simone Petralito, Andrea Cecon, Marco Fossati, Sergio Limuti, Martino Roberts, Esmeralda Sciascia. Prod. Teatro della Tosse, Genova.

Un grande poema drammatico in un grande spazio paleo-industriale: questo l'obiettivo del gruppo guidato da Tonino Conte e Emanuele Luzzati. Così allestita la tragedia di Eschilo concreta l'idea di animare uno stabilimento ormai improduttivo (l'ex Ansaldo nucleare) con un insolito evento artistico. La prova riesce e la compagnia offre una rappresentazione coinvolgente e suggestiva, a tratti commovente, per l'intensità del testo e l'originalità delle soluzioni coreografico-visive. L'autenticità dell'impianto, l'assenza di qualsiasi neo-costruttivismo scenografico e di una recitazione intrisa di populismo fanno il resto.

La riscrittura comporta, oltre ai tagli, la trasformazione della forma dell'intervento del Messaggero (ritmata e rimata, così da riprodurre una specie di rap molto cadenzato) e l'inserimento di un "lamento" originale, attribuito alle Madri dei caduti. Pregevole la scelta delle masse e dei colori (notevoli, ad esempio, i corpi nudi degli Uomini Blu) rispetto allo spazio preesistente: un'enorme campata di officina meccani-

ca, con corriponte e vie di corsa funzionanti, nonché macchine smontate o incomplete, su cui agiscono gli attori. I personaggi paiono figure uscite da un unico Coro, voci e presenze di un poema dai toni aspri, precisi, ossessivi. In tal senso, la traduzione di Ieranò si rivela preziosa, per esattezza e attualità. La Regina (in luttuosa veste argentata), ha la voce e le sembianze di Isa Danielli, più materna che imperiosa. Il Corifeo di Giancarlo Ilari è un vecchio la cui saggezza tempera emozione, sofferenza e nobiltà. I Vecchi esprimono appena gli accenti del rammarico, della tragica rassegnazione. Le Donne, in nero, incarnano ora madri ora spose straziate. Enrico Campanati è un Messaggero incrostato di fango e sangue, personificazione di forte rilievo di un'esperienza sconvolgente, vittima e testimone insieme. Il re Dario (Pietro Fabbri) assume le sembianze di un oscuro



spettro, sorto dalla tomba fra bagliori e fumi infernali. Serse (Aldo Ottobriano) è un reduce colpevole e anientato, processato dalla patria attraverso i suoi superstiti. L'uso del Coro cantato (su un carro mobile, come le scale a carrello che recano i personaggi, nel cambio di scena) mira a fondere le Voci Atroci di Cecon con altre all'uopo addestrate. Ne deriva un contrappunto, anche gradevolmente cacofonico, con effetto anacronistico e straniante rispetto alla partitura recitata.

Per questa tragedia senza azione, da subito chiara sintesi di rovine e dolori, lo spettacolo fornisce una lettura riconducibile a mozioni elementari, fondamentali. Gli episodi principali si susseguono con sempli-

cità rituale: l'attesa inquieta del Coro e il sogno premonitore della Regina; il Messaggero che irrompe sulla scena recando notizie tremende, narrate in immagini in cui s'insinua, quale causa della sciagura, la profanazione dei templi dei nemici; l'invocazione al re morto, l'accoglienza riservata al sopravvissuto; il suggello dell'unione nella disperazione, posto dal vecchio Corifeo. Molti i riferimenti metaforici latenti: dalla condizione dei vinti, illustrata poeticamente dal punto di vista del vincitore, alla denuncia dell'ambizione e delle responsabilità nelle guerre d'aggressione; fino al senso di una fatalità che, incontrollabile presso gli antichi, appare oggi riconducibile a scelte e imprese umane. *Gianni Poli*

Sicilia da *Belle Epoque* per il "mafioso" Turi Ferro

LU CAVALERI PIDAGNA, di Luigi Capuana. Regia di Lamberto Puggelli. Scene e costumi di Roberto Laganà. Musiche di Pippo Russo. Con Turi Ferro, Pippo Pattavina, Tuccio Musumeci, Marcello Ferracchio, Carmela Buffa Calleo, Alessia Tomasini, Gaia Jelo, Andrea Giardinieri, Roberta Torrisi. Prod. Teatro Stabile di Catania.

Con questo *Lu cavalieri Pidagna* di Luigi Capuana, il Teatro Stabile di Catania torna alla tradizione catanese e siciliana. D'altronde con un attore del calibro di Turi Ferro e due ottimi caratteristi come Pippo Pattavina e Tuccio Musumeci, sarebbe davvero un peccato non perseguire questo tipo di teatro "vernacolare" che porta pubblico e che riesce a divertire. Certo, fa un po' di tenerezza vedere Pattavina-Pidagna inseguire in vestaglia, nel salotto di casa sua, la giovane e aitante canzonettista Elsa Moro (Alessia Tomasini) attratta dall'aura nobile e riccastra del suo corteggiatore ma assolutamente convinta che mai gli si concederà, preferendogli un giovane "virgulto" che non apparirà in scena. Un continuo rifiuto che spingerà il signorotto ad assoldare un mafioso scalagnato (un piccolo ruolo disegnato con maestria da Turi Ferro) perché segua mosse e comportamenti di quella donna

impredibile.

In questa Sicilia da *Belle Epoque* cui la scenografia e i costumi di Roberto Laganà conferiscono un tocco di eleganza e grazie alla sapiente regia di Lamberto Puggelli e alla bravura degli attori, si dipana una storia di stampo verista. Donna Lia, ripudiata dal padre (Pidagna) perché fuggita di casa con l'uomo che ha poi sposato, rimasta vedova, cerca di recuperare l'affetto e il perdono del genitore. Ci riuscirà grazie all'aiuto della serva di casa (gustosa e molto sicula la prova di Gaia Jelo) e alla complicità d'un notaio ficcanaso e di un

Gibellina

Piccoli desideri di fuga delle sorelle di Cappuccio

Il luogo della rappresentazione è il Baglio delle Case di Stefano di Gibellina Nuova, uno spazio metafisico con un acciottolato ben squadrato, un pozzo centrale e tutto attorno un gruppo di case. Per l'occasione l'autore-regista Ruggero Cappuccio l'ha trasformato nell'immaginario palazzo della paradigmatica famiglia Valguarnera, al centro di questa poetica vicenda napoletana. Al loro apparire i Valguarnera sembrano dei "miserabili", dei "vinti", chiusi nei loro ottocenteschi abiti damascati - anche se le vicende si riferiscono agli anni che seguirono il secondo conflitto mondiale - degli spettri che rimuginano voglie e desideri che mai si compiranno. Il capofamiglia è Giacinto (Ciro Damiano), una figura che si direbbe uscita dalla penna di Tomasi di Lampedusa a cui spetta tenere a bada il fratello, le cinque sorelle e una cameriera. Quest'uomo ama la tradizione, la poesia e l'arte e vorrebbe che i famigliari facessero altrettanto. E invece Francesca (Imma Marolda) sogna di raggiungere a Parigi il suo bel conte; Tecla (Paola Greco) desidera soltanto ascoltare la radio; Faustina (A. Maria Senatore) vorrebbe sposarsi; Orsolina (Anna Contieri), quasi una demente, spasima per don Marchino; Galdino (Sabrina Ferri) aspira a possedere una moto Guzzi rossa fiammante e la cameriera Augusta (Gina Ferri) un frigo Victory; Maria Sofia (Nadia Baldi) è l'unica che qualche volta scrive un endecasillabo o sonetto accontentando il fratellone. Un gineceo incartapecorito e inamovibile, con riferimenti al teatro cechoviano e beckettiano. La famiglia ospiterà una coppia di artisti: un pittore e un poeta, il primo incaricato di fare il ritratto a Maria Sofia, il secondo chiamato a svelare i segreti di una lingua pura, talmente pura da non essere comprensibile a nessun altro. Forse questi due personaggi, più guitti che artisti, un po' angeli sterminatori, un po' novelle maschere napoletane, specchio di una vecchia cultura europea, giungeranno a proposito, mettendo definitivamente a "dormire" Giacinto e liberando le sorelle da un despota d'altri tempi. Claudio di Palma è il pittore Marino di Pietragliata e Gea Martire il poeta Cipriano Montella: a loro sono stati rivolti particolari e lunghissimi applausi. Se la ride intanto dall'alto il Giovanni poeta seicentesco divenuto pure santo. *Gigi Giacobbe*

simpatico prete, mentre il cavalier Pidagna, sbarazzatosi della fedifraga canzonettista, recupererà l'amore dei suoi nipotini. *Gigi Giacobbe*

Se cellulari e frullatori diventano "elettroselvaggi"

ANTENATI, progetto e regia di Lucio Diana, Roberto Tarasco, Adriana Zamboni. Musiche di Nicola Campogrande. Con Roberto Bigiarelli, Lucia Mascino, Lilli

IL SORRISO DI SAN GIOVANNI, scritto e diretto da Ruggero Cappuccio. Scene e costumi di Carlo Poggioli. Musiche di Paolo Vivaldi. Luci di Stefano Martino. Con Ciro Damiano, Claudio Di Palma, Gea Martire, Imma Marolda, Nadia Baldi, Paola Greco, Sabrina Ferri, A. Maria Senatore, Anna Contieri, Gina Ferri. Prod. Orestadi di Gibellina - Baglio Case Di Stefano.

Apag. 90, a sin., Paolo La Bruna in *Ossa*; *La montagna* è scritto, di B. Monroy (foto: Mauro D'Agati) e, a ds., le prove dei *Persiani* alla Fiumara di Torino Conte (foto: Agenzia Publifoto); in questa pag., una scena del *Sorriso di San Giovanni* di Ruggero Cappuccio (foto: Rita Cicchic).



Valcepina, Andrea Violato, Massimo Violato. Prod. Laboratorio Teatro Settimo.

Siamo circondati da strumenti concepiti per facilitarci la vita: telefoni cellulari, lavatrici, aspirapolvere, automobili, frullatori. Che accadrebbe se questi elettrodomestici si tramutassero in elettrosvaggi? È da questo intrigante interrogativo che nasce *AnteNati*, uno spettacolo in cui i veri protagonisti sono gli oggetti e le immagini che questi, grazie allo studio e alla fantasia degli attori, riescono a evocare.

La struttura drammatica dello spettacolo è dunque organizzata intorno alle associazioni mentali e alle contraddizioni sollecitate dalle fedeli macchine che scandiscono in silenzio la nostra vita quotidiana. Gli attori che animano gli oggetti sul palcoscenico sono i demiurghi che ne seguono l'evoluzione verso una forma di vita autonoma e pensante diventando figure a essi funzionali. In questa nuova dimensione della realtà regolata da leggi sue proprie il pubblico è chiamato a compiere un viaggio a ritroso nel tempo, tra gli archetipi della nostra infanzia: da quei meravigliosi progenitori dei nostri ipermercati che erano gli autogrill alle avventure della famiglia Mattel e alle missioni spaziali di Star Trek. *AnteNati* è provocazione intellettuale, viaggio nella memoria, catalogo scientifico, ma anche, se non soprattutto, gioco dal grande impatto visivo. La macchina scenica è uno degli elementi fondanti del teatro: esplorarla, indagare gli oggetti di cui si compone e le loro possibilità, permette di approfondire le questioni superando la contingenza dell'*hic et nunc*. Franco Garnero

Gli eroi di Scimone abitano il retrobottega della vita

BAR, di Spiro Scimone. Regia di Valerio Binasco. Scene e costumi di Tiziana Maselli. Con Spiro Scimone e Francesco Sframelli.

NUNZIO, di Spiro Scimone. Regia di Carlo Cecchi. Scene di Sergio Tramonti. Con Spiro Scimone e Francesco Sframelli.

Ma stanno recitando? È l'interrogativo che

Monache, aristocratici e briganti: Stendhal a Anacapri

Ultimo di tante celebrità dopo Axel Munthe, il medico scrittore delle regine, Henry de Beyle, in arte Stendhal, è arrivato, sia pure con un secolo e mezzo di ritardo, nella bianca e raffinata Anacapri, rifugio di turisti cosmopoliti che alla confusione estiva della baia preferiscono la visita alla villa romana di Damecuta e i bagni nella piscina dell'Europa Palace. In

tight avana Monsieur Stendhal conduce ogni sera ristretti gruppi di spettatori in una passeggiata teatrale e montana dalla quiete claustrale della villa Munthe, ex convento di San Michele, fino alle rovine del castello che espugnò il pirata ottomano detto il Barbarossa. Lungo il percorso, in quattro stazioni, colui che vide nell'Italia la vera patria, tanto da chiedere che sulla sua tomba fosse inciso «Qui giace Arrigo Beyle, milanese; scrisse, amò, visse», racconta altrettante *historiettes* che i posteri raccolsero con il titolo di *Cronache italiane*, da lui ricavate da manoscritti del Cinque-Seicento «per spiegare la natura degli italiani» meglio che attraverso la Storia con la maiuscola, e che furono il laboratorio letterario dal quale uscì *La Certosa di Parma*.

I racconti sono *San Francesco a Ripa*, *I Cenci*, *La badessa di Castro* e *Troppo favore uccide*: tranne quest'ultimo, aspro *vaudeville* illuminista, storie tra *Eros* e *Thanatos* nelle quali compaiono aristocratici crudeli, cinici pretati, nobildonne assassine, monache senza vocazione e briganti d'onore. Storie portate a incandescenza dall'estro di Stendhal in bilico fra realismo e affabulazione, impaginate con belle invenzioni teatrali dal regista Luca De Fusco, già animatore del rimpianto Festival delle Ville Vesuviane, per il neonato Festival Europeo di Anacapri. Che vede associati il Comune, la regione Campania e lo Stabile abruzzese; ha in cartellone una *Maddalena* della Sastri dalla Yourcenar e la *new dance* di Katarzyna Gdaniec. Luigi Diberti è lo Stendhal-cicerone del suggestivo evento: non un banale *son et lumière* ma - per merito del regista drammaturgo, di Antonio Di Pofi che ha scritto musiche suggestive come canti di sirene, e della fantasiosa costumista Giusi Giustino - uno spettacolo con una sua autonomia e dignità teatrali. La "passeggiata stendhaliana" mette bene in luce la schietta teatralità della scrittura di Stendhal, l'enfasi romantica che arieggia l'età del melodramma, la lucidità moderna che mescola passioni, intrighi e ironia. Aggiungete la straordinaria restituzione dei luoghi e delle atmosfere della scenografia naturale di Anacapri, con la luna fra i pini e i lecci della montagna e la notte luminosa sull'isola, e capirete il fascino dell'operazione.

Intorno al bravo e versatile Diberti, che assume diversi ruoli, agiscono attori trascinati a dare il meglio di loro dagli entusiasmi di De Fusco: Nunzia Greco, Mascia Musi, Dina Braschi, Lucia Mascino, Ottavio Costa, Dely De Majo, e Amanda Sandrelli, che è una Beatrice Cenci di innocenti e orgogliose ribellioni giovanili. *San Francesco a Ripa* è la storia macabra di un vanesio cavaliere francese costretto, prima di morire, ad assistere al proprio funerale per la vendetta della fiera principessa di Campobasso (Lucia Mascino), in combutta con un torvo cardinale. Ne *I Cenci* è la ben nota tragedia di Beatrice, della matrigna e dei fratelli vittime del dispotico ed incestuoso Francesco Cenci; nella lettura di Stendhal Don Giovanni incontra Sade. *La badessa di Castro* evoca, nel torrione in rovina del castello, il drammatico scontro fra la nobildonna Vittoria di Camporeale e la figlia Elena (Dina Braschi e l'ardente Nunzia Greco), badessa scandalosa e suicida dai tristi amori con un uomo d'armi. E alla fine, sul belvedere sotto la luna, con *Troppo amore uccide* le esagitte manovre di suor Felize, novizia altera e senza vocazione (un'eccellente Lascia Musi), che per sedurre il vicario pontificio scatena sanguinosi trambusti con i ritmi di un Marivaux nero. Ugo Ronfani

sollevano certi spettacoli apparentemente rubati dalla realtà e confusi con essa. Ed è questa l'impressione che si riceve dagli atti unici *Bar* e *Nunzio* di Spiro Scimone. Paradossalmente questa confusione benefica tra realtà e finzione risulta da una costruzione tesa e attentissima dei toni recitativi e dei gesti, questi ultimi talmente precisi da sembrare astratti anche nella quotidianità di un caffè da preparare o di una preghiera da recitare per far sparire la tosse. Il primo dei due atti unici *Bar* racconta la storia di due uomini in fuga dalla vita. Rifugiati nel retro di un bar, attendono un'occasione che non arriva mai e quando compare all'orizzonte li vede perdenti. Cameriere-garzone con la speranza di poter un giorno preparare gli aperitivi il primo, giocatore d'azzardo *in fieri* legato alla piccola malavita il secondo, i due protagonisti (rispettivamente, Francesco Sframeli e Spiro Scimone) si confrontano nello spazio angusto di un retrobottega. Scenograficamente quel locale è a ridosso della ribalta e i due attori lo riempiono con una scansione recitativa e gestuale essenziale che non lascia spazio a cali di tensione, mettendo a nudo la loro lotta di anteroi di una Sicilia arrivata sul palcoscenico grazie ad un dialetto che ha il pregio della lingua e rifugge da connotazioni folcloriche.

Nunzio ha per protagonisti due emigrati che, costretti a fare i conti con una vita che li ha posti ai margini della realtà si sorreggono a vicenda. Nunzio è operaio in una fabbrica di prodotti chimici, mentre Pino è un killer. Quest'ultimo commette un omicidio e al suo ritorno scopre che l'amico ha problemi di salute. Ne scaturisce un dialogo-confessione in cui la solitudine lascia il posto ad una struggente solidarietà, lontana da facili pietismi e rappresentativa di un'umanità toccante e a tratti straziante. Spiro Scimone e Francesco Sframeli regalano una lezione di teatro intenso e veritiero. Il linguaggio scabro, duro che caratterizza i due atti unici si fa mezzo espressivo di alta tensione drammatica. Attraverso piccoli gesti quotidiani e la "normalità" di dialoghi minimali si costruisce una lezione di teatro nuova, intensa che non fa nulla per stupire e finisce col proporsi come racconto toccante, vibrante di una condizione di disagio individuale e collettivo che il rito

del teatro rende esemplare. Spiro Scimone dimostra di aver fiducia nel linguaggio teatrale: non ricorre alle provocazioni e stupisce ed emoziona grazie alla disciplina del gioco scenico. Nicola Arrigoni

Omaggio catanese a Brecht tra Eisler e Weill

BERTOLT BRECHT & HANNS EISLER, quattro cantate di Brecht, Eisler e Silone. Musica di Hanns Eisler. Con Antonella Missale, il Gruppo orchestrale Decigramma Ensemble (direttore Dario Grosso) ed elementi del Coro Polifonico Mille Regretz (direttore Salvo Pappalardo).

I SETTE PECCATI CAPITALI, di Bertolt Brecht su musica di Kurt Weill. Regia di Gianni Salvo. Coreografie di Giovanna Amarù. Scene di Oriana Sessa. Costumi di Rosalba Galatiolo. Con Aurora Bernava, Giovanna Amarù, Giovanni Di Stefano, Carmelo Crinò, Massimiliano Bruno, Daniele Muscolino, Tiziana Bellasal, Federica Bisegna, Vittorio Bonaccorso, Gianluca Enria, Carlo Ferreri, Jenny Lacava, Massimo Leggio, Maria Rita Sgarlato, Karin Spiller e con l'Orchestra Musicale Vincenzo Bellini di Catania (diretta da Pietro Cavallieri). Prod. Piccolo Teatro di Catania.

Sotto la luna scorre il Mississippi, in Louisiana, ma il fiavole luore lunare non impedisce ad Anna II - muta, disincantata protagonista de *I sette peccati capitali* - di accorgersi che i suoi peccati sembrano ineluttabilmente legati alla società capitalista e borghese. Con questa ritrovata consapevolezza si chiude il viaggio delle due Anna attraverso gli States, ma anche quello ideato dal Piccolo Teatro di Catania per celebrare il centenario della nascita di Bertolt Brecht e suggerire una rilettura della sua opera: un percorso iniziato con

un recital di songs di Brecht e Weill e culminato con l'allestimento di *Tingel-Tangel* di Karl Valentin, cabarettista sodale del drammaturgo tedesco.

Il viaggio iniziatico di *Die sieben Todsünden der Kleinbürger*, nella versione musicata da un corrosivo e intrigante Kurt Weill, è stato posto a conclusione di una più ampia ricognizione sui rapporti tra Brecht e la musica che ha coinvolto anche la figura di Hanns Eisler, esponente della *Entartete Musik* o "musica degenerata" secondo la definizione data dal regime nazionalsocialista alla produzione dei musicisti dissidenti.

Del musicista lipsiano sono state eseguite quattro cantate, di cui una, *Die römische Kantate*, su testo di Ignazio Silone. Frutto delle sperimentazioni linguistiche realizzate nella Parigi degli anni Venti e Trenta, *I sette peccati* s'inquadrano in quel più vasto movimento che intese sovrapporre la danza alla musica, la parola cantata a quella recitata. A quel contesto sperimen-

In questa pag., in basso, una scena del *Sette peccati capitali* di Brecht, per la regia di Gianni Salvo.



tale rinviano la regia di Gianni Salvo e le coreografie di Giovanna Amarù, moltiplicando su tre piani l'azione, intrisa di limpida, bejartiana poesia nell'iniziale descrizione degli scopi del viaggio. Non minore incisività va accreditata alla direzione orchestrale di Pietro Cavallieri capace di ricreare quell'acidulo supporto musicale, fatto di recitativi come di jazz, di rimandi al *charleston* come ai valzer viennesi. Giuseppe Montemagno

Orfeo cerca Euridice nella seduta spiritica

LA COLLINA DI EURIDICE, di Paolo Puppa. Regia di Giuseppe Emiliani. Scene e costumi di Graziano Gregori. Musiche di Massimiliano Forza. Con Virginio Gazzolo, Ivana Monti, Piergiorgio Fasolo, Marina Biondi. Prod. Teatro Stabile del Veneto.

Docente di storia del teatro e dello spettacolo, saggista, dramaturg, narratore, il veneziano Paolo Puppa ha scritto negli ultimi otto anni altrettanti testi teatrali, a cui ora ha aggiunto le "ilarotragiche immagini" - per usare le sue stesse parole - incentrate sul dramma di una coppia iperprotettiva cui il destino strappa l'unica figlia ventenne. Senza mai apparire in scena, è la fanciulla morta l'autentica protagonista di una pièce che affonda le radici in miti bimillenni anche se l'azione è ambientata inizialmente nel Veneto del boom economico degli anni Settanta, mentre la seconda parte si svolge in un eremo prossimo alla collina dove è sepolta la novella Euridice. La regia di Giuseppe Emiliani evita accortamente l'insidia del *Jarmoyant* per trasmettere appieno il tormento dell'Assenza acuito da una laicità che si nega al conforto di mondi futuri. Nel trascorrere dall'euforia dei giorni felici alla dura realtà di vent'anni dopo, Piero e Carla devono confrontarsi con l'ex fidanzato della defunta e con la sua nuova compagna. Ossessionato da un devastante senso di colpa per aver guidato l'auto fatale, il giovane Paolo coinvolge i mancati suoceri in una seduta spiritica,

c o n f i d a n d o , novello Orfeo, di poter comunicare con la sua Euridice. Ma gli Dei non abitano più qui e l'esperimento fallisce. Un barlume di speranza si delinea nel monologo finale allorché il padre "sogna di sognare" che la figlia sia sotto la doccia, alla vigilia delle nozze con lo

scombinato Paolo. Il toccante delirio è il momento più alto della tesa, nevrotica, sofferta immedesimazione con cui Virgilio Gazzolo rimanda il "rifiuto" del padre, ma non gli è certo da meno Ivana Monti nella tessitura a punto doppio della gestante al colmo della gioia e della precocemente invecchiata madre, straziata nelle viscere. Nel ruolo per lui insolito del "fissato" Paolo risulta pienamente convincente Piergiorgio Fasolo, così come Marina Biondi trasmette puntualmente la gelosia e la perplessità della "nuova fidanzata". Assume infine significato beneaugurante il fatto che proprio con *La collina di Euridice* abbia preso avvio, diretta da Francesco G. Forte, la collana teatrale della neonata Editrice "Oedipus". *Gastone Geron*

Stuzzica l'appetito il Tartufo di Moscato

TARTUFO O L'IMPOSTORE, di Molière. Libera traduzione di Enzo Moscato. Regia di Armando Pugliese. Scene e costumi di Enrico Job. Musiche di Antonio Sinagra. Con Luca De Filippo, Toni Bertorelli, Carola Stagnaro, Gigio Morra, Stefania Micheli, Barbara Chiesa, Ivan Polidoro, Francesco Biscione Roberto Tesconi, Emiliano Campagnola. Prod. Elledieffe.

Poiché di impostori è pieno il mondo, non deve stupire più di tanto che, nel calarsi nel personaggio del molieriano Tartufo, impostore per antonomasia, Luca De Filippo abbia ceduto alla tentazione di affidare al commediografo napoletano Enzo Moscato una versione non propriamente dialettale della celeberrima commedia, ma piuttosto intrisa degli umori, delle cadenze, delle contraddizioni dell'universo napoletano. Con la complicità dello scenografo e costumista Enrico Job il *Tartufo* del figlio di Edoardo è stato strappato dalla originaria cornice del XVII secolo per essere ambientato in una Napoli fuori del tempo, più esattamente in una spaziosa cucina dominata da un enorme dipinto barocco, raffigurante una natura morta di inconfondibile richiamo seicentesco, in voluto contrasto con i dimessi abiti di un *gens* napoletana di appena ieri. La scelta scenografica ha permesso al regista Armando Pugliese di proporre un

Orgone, credulo protettore dell'ipocrita, come campione della buona tavola e cuoco provetto, alle prese con carni, pesci, verdure, salumi da manipolare a vista fino a stuzzicare l'appetito degli spettatori più golosi. Meno azzecata è apparsa la soluzione di estrapolare dalla vicenda il personaggio di Madame Pernelle, madre bacchettona di Orgone e complice involontaria di Tartufo, per trasformarla in una enorme marionetta che manovra dall'alto una collettività di personaggi-fantocci, avendo la voce fuori campo di Carla Cassola.

Senza sottovalutare gli apporti dei loro ben concertati compagni, sembra doveroso porre l'attenzione sulla maiuscola interpretazione dei due protagonisti, ovvero sugli esaltanti ritratti che Luca De Filippo e Toni Bertorelli hanno fatto del sopraffattore Tartufo e del plagiato Orgone. Nello spaziare oltre l'orizzonte prediletto dalla dramaturgia paterna, Luca s'è autocompresso nei tratti untuosi del falso devoto che arriva ad insidiare la moglie del suo protettore, dopo essersi fatto nominare erede universale, per infine risvoltare nell'altezzosità irridente del servo fattosi padrone. Al contrario di troppi Tartufi "che non avevano più l'età", il figlio di Eduardo ha sfruttato al meglio il vantaggio anagrafico e la repressa prestanta fisica per rendere ancora più plausibile l'arte ammalatrice del personaggio, capace di ridurre in suo potere perfino un despota familiare come Orgone (altrettanto splendidamente tratteggiato da Toni Bertorelli), alla fine costretto ad arrendersi all'evidenza del tranello teso all'imbroglione dalla concupita Elmira impersonata con accorta imperturbabilità dall'ottima Carola Stagnaro. *Gastone Geron*

ALMA ROSE, di Claudio Tomati. Regia di Mauro Maggioni. Musiche di Mauro Buttafava. Con Annabella Di Costanzo e Elena Lolli. Prod. Lolli-Di Costanzo.

Fania Fenelon era una pianista. Alma Rose Mahler, nipote di Gustav, un'eccezionale violinista. Entrambe erano ebreo e furono deportate a Birkenau, campo di concentramento femminile presso Auschwitz. Fania fu aggregata all'orchestra che Alma Rose dirigeva. Rientrava anche questo nel piano di sfruttamento totale: obbligare le vittime a divertire gli aguzzini. In questo contesto di

In basso, Ivana Monti e Virginio Gazzolo in *La collina di Euridice* di Paolo Puppa (foto: Tommaso Lepora).



azzeramento umano si innesta la relazione tra le due donne: una risoluta a sopravvivere, ancora attenta ai rapporti di semplice solidarietà con le compagne; l'altra chiusa nel suo mondo, la musica, l'orchestra e basta, per non vedere l'orrore e puntellare in qualche modo un'identità fragile. La Fenelon racconta questo rapporto aspro, ma non privo di momenti di abbandono, in *C'era un'orchestra ad Auschwitz*. La Di Costanzo e la Lolli, reduci da esperienze con *Quelli di Grock* e *Città Murata*, si sono sentite attratte da questa storia - su due modi di intendere l'arte e la vita - e l'hanno scelta per il loro debutto da "indipendenti". La gestazione di *Alma Rose* dà la misura di un percorso appassionato e intenso. I primi studi sono stati svolti in occasione del Premio Scenario, nella prima fase e nelle due selezioni di Asti e di Roma: ogni volta un passo avanti, con coerenza e rigore, fino alla prima versione - in autunno, diretta da Mariano Dammacco - e ora a questa, definitiva. La regia di Mauro Maggioni ha saputo rispettare la natura del lavoro - incentrato sul rapporto tra i personaggi e tra questi e la musica, attraverso una partitura fisica spezzata e a scatti, nervosa - e restituircelo con una partecipazione commossa, mai retorica, senza ricorrere a trucchi. *Pier Giorgio Nosari*

ARSE MAGIOSTRE, testo e regia di Enzo Cecchi. Con Marco Zappalaglio, Simona Favari, Salvo Trovato, Danio Bellomi, Giorgia Scalmani, Enrica Fontanini. Prod. Piccolo Parallelo.

La speranza e l'amore sono banditi dal teatro di Enzo Cecchi. Questo pessimismo cronico senza via d'uscita si esprime nel racconto di una sessualità difficile in cui amori etero e omo sono le punte di un iceberg che nasconde un "male di vivere" da *maudit*, senza però la scusante dell'Arte. Tutto ciò serpeggia, meglio è espresso con compiaciuta *pruderie*, in *Arsé magiostre*. Questa triste ed amara deduzione, nasce dallo spettacolo che racconta di un barista con tendenze gay, Isacco, desideroso di aprire il suo locale per sfuggire ai suoi insuccessi esistenziali e alla fine si trova a doversi confrontare con un gruppo di ragazzotti di provincia, annoiati, ipocondriaci, con curiosi e drammatici problemi

nella sfera sessuale. Isacco è un fallito, un aspirante artista che si nasconde dietro una normalità apparente, ma che alla fine si trova perseguitato dalla sua stessa donna, Maddalena, una sorta di ninfomane che gli rimprovera di non averla amata. La donna si unisce al gruppo di adolescenti mai cresciuti, nel distruggere il paradiso artificiale e di quiete del povero barista con il sogno nascosto di farsi una famiglia, da sempre la maschera della normalità. *Arsé magiostre* si sviluppa in una serie di quadri drammatici, ma raccontati con una comicità fassbinderiana in cui il *tombeur de femmes* Romano si affianca all'impotenza sessuale di Attilio, impegnato in un dialogo irrealistico col suo sesso. Migliore sorte non hanno le ragazze. Ortensia afflitta da mali dell'anima e da un'incapacità di dialogare col suo corpo non trova migliore soluzione ai suoi problemi relazionali che unirsi a Renata, esibizionista che ostenta una carica erotica da bordello. Il tutto finisce con l'esaurirsi in una sorta di gioco sessuale verbale e verboso che nella regia di Enzo Cecchi assume i toni irreali della farsa, si affida alle esagerazioni di un genere Kemp all'italiana. *Nicola Arrigoni*

STORIA DI DORO, di Donatella Musso. Regia di Walter Malosti. Scene e costumi di Paolo Calafiore. Con Oreste Valente, Luigi Diberti, Michela Cescon, Barbara Altissimo. Prod. Teatro di Dioniso.

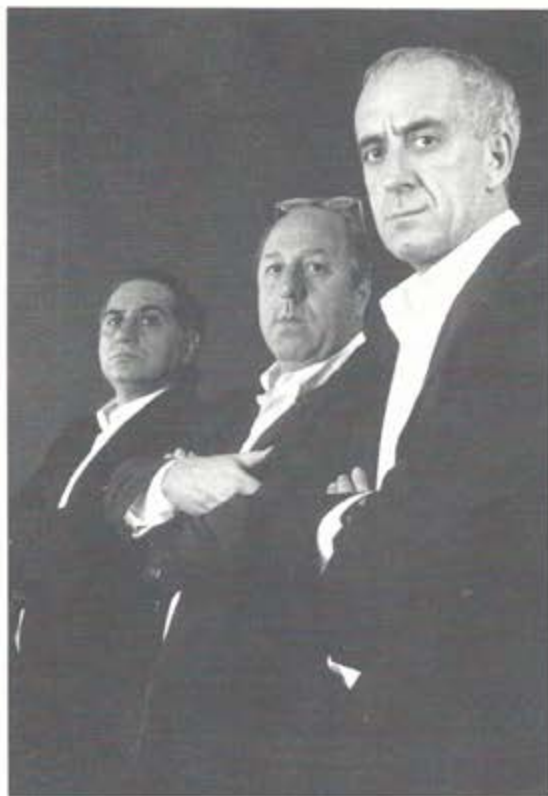
Doro, un contadino piemontese schizofrenico, con «la paura e il dolore che gli scoppiano dentro, a volte», è il protagonista insieme ad una sorella, un'amica e un prete in odore di peccato, di questa storia che si delinea per frammenti accesi in un clima di miseria, colpe inconfessate, religiosità e superstizione. La commedia, prima creazione drammatica di Donatella Musso, psicologa e psichiatra torinese, porta sulle ali di una memoria sconnessa lo sfogo di un povero giovane, «bucato come una foglia di vite dopo che è passata la grandine», tutto solo sulla china che porta alla tragedia finale. Con l'innocenza nell'anima e lo sconvolgimento nella mente. Inchiodato nella fissità della propria impotenza, il ragazzo effonde il suo bisogno straziante di orecchie che lo ascoltino, di labbra che gli parlino, di braccia che lo cul-

lino. Si rassegna e si ribella, sorride e piange, dibattendosi in uno sconforto che la sorella, trepida accanto a lui, non riesce ad alleviare. Neppure la natura, che investe di un pallido sorriso il suo mondo psichico sconvolto, non gli va incontro. La narrazione procede sul modulo del monologo, avanza a scatti, fra zampilli di dialetto e incisi in latino, innestando la notizia televisiva dell'assassinio di John Kennedy, un evento che appare remotissimo rispetto a quel mondo arcaico e opaco. Il testo, suggestivo nel suo ermetismo buio, è ben scritto, ha densità di contenuti e varietà di toni. Forse ancora troppo letterario, svela il desiderio di una propria affermazione e lascia affiorare qualche insicurezza. Ma è certo il frutto di un buon talento. Gli attori hanno reagito bene ai personaggi illuminati da lampi che sembrano accesi da Mario Martone. Quanto al regista, che non teme le innovazioni e ama assegnarsi compiti ardui, ha dato prova di qualità espressive brillanti tenendo leggera la pressione della materia, smorzando qualche tono didascalico che si intravede nel testo, estraendone la sincerità e i contenuti umani e popolari. *Mirella Caveggia*

MEZZI UOMINI, testo e regia di Pino Ammendola e Nicola Pistoia. Aiuto regia Marco Paoli. Scene di Francesco Montanaro. Costumi di Vera Cozzolino. Musiche di Giovanni Ullu. Disegno luci di Emilio Loffredo. Con Pino Ammendola, Vincenzo Crocitti, Nicola Pistoia. Prod. Teatro San Leonardo, Viterbo.

Storie di notturna, ordinaria tragedia sui viali dell'*hinterland* romano. Protagonisti tre travestiti, tre mezzi uomini, appunto, cascanti, distrutti, magistralmente interpretati dal trio Ammendola, Crocitti, Pistoia. Ognuno con un timbro e un *background* diversi e unici, ma alla fine tutti uguali tra i sussulti di una desolata attesa buzzatiana nel deserto del non-senso.

Di uno straccio di cliente neanche l'ombra. Solo il rombare lontano di un motore e qualche insulto, sghignazzi. Allora i tre parlano, scherzano, ridono. Scoprono con ferocia - ferocia concentrazionaria di un universo anche scenograficamente carcerario tra un *guard-rail* e un canneto - debolezze, tic, segreti e speranze. Confessioni sulla strada. Il privato commercializzato e



De Cillis. Con Massimo Dapporto, Maria Amelia Monti, Francesco Meoni, Aisha Cerami. Prod. La Plexus T.

Piace a tutti questo *Plaza Suite*, testo famoso e pluricollaudato, e non potrebbe essere altrimenti. Tre episodi da commedia brillante su un tema unico e di universale comprensione: il rapporto di coppia. La traduzione italiana di Tullio Kezich e Alessandra Levantesi è un vero *lifting* per questo Neil Simon datato 1968, e ci restituisce un copione intriso di battute attuali, frasi pungenti, puntellate da situazioni nevrotiche, che hanno la rapidità, la vivacità e il ritmo di un buon programma radiofonico. Maria Amelia Monti si fonde assai bene con i personaggi, con personalissima naturalezza e molta professionalità. Intensamente svagata quando interpreta la moglie americana semplice e ottimista, è poi la casalinga superficiale e puritana, ed infine l'anziana signora perbenista. Massimo Dapporto è generoso nel promuovere ruoli comici e i suoi travestimenti sono simpaticamente e marcatamente caricaturali, con misura e leggerezza fa riaffiorare il patrimonio artistico ereditato dal padre. L'allestimento scenico (predomina il colore blu mare), d'effetto e un po' pretenzioso, risulta certamente adeguato e funzionale ai frequenti e rapidi movimenti dei due; il fatto poi che sia immerso in una luce bianca costantemente fissa, crea un "effetto acquario" che contribuisce a rendere questo spettacolo un prodotto rilassante e ben confezionato. *Lucia Lugaresi*

IGLÙ - GRANITA DI SESSO CON PINGUINO, di Fabio Clemente, Eleonora Pariente, Francesca Loriga. Regia di Fabio Clemente. Scene di Alberto Martinangeli. Con Monica Scattini, Luis Molteni, Eleonora Pariente, Francesca Antonelli, Roberto Brunetti. Prod. Tks I Teatranti.

Tre e tutte assai diverse tra loro le protagoniste di questo *Iglù-Granita di sesso con pinguino*: si tratta di un'occhialuta instabile e nevrotica, di una psicologa sicura e apparentemente navigata, ma in realtà fragilissima e perfino vergine, e di un autentico maschiaccio che degli uomini non ne vuol sapere, accomunate da un solitario soggiorno al Polo Sud e dalla trepidazione per un pinguino imperiale caduto nella rete di

ignoti rapitori. Reduci da cocenti delusioni sentimentali, le tre studiose sembrano legate da un ferreo patto antimaschio, finché l'arrivo di un malcapitato ometto non scatena nel loro organismo tempestose rivolte ormonali che le inducono ad usufruire a turno delle prestazioni dell'ospite innocente. Non senza qualche scambio di persona dovuto alla presenza di un finto sciamano, che è in realtà un poveraccio in procinto di arricchirsi col traffico di pinguini e, soprattutto, dei loro escrementi necessari per una nuova produzione di cosmetici. Il lieto fine è comunque assicurato dalla decisione dell'ospite di condividere la sorte delle tre donne, non senza aver deposto un sasso ai piedi di ciascuna di esse, come fanno appunto i pinguini quando scelgono la loro compagna. Lo spettacolo, divertente nel complesso, risente di un testo superficiale, punteggiato tuttavia di battute assai godibili. Lodevole è il simpatico slancio con cui Francesca Antonelli, Eleonora Pariente, Monica Scattini e Luis Molteni riescono a imprimere alla narrazione momenti assai centrati di vitalità e di ritmo. Mentre pesa sull'insieme l'inerzia interpretativa di Roberto Brunetti nei panni, purtroppo non sempre silenziosi, del fedifrago sciamano. *Antonella Mellini*

IL GRANDE KEAN, di Raymund Fitzsimons. Regia di Gianni Ippoliti. Scene e luci di Andrea Buscemi. Musiche di Francesco Verdinelli. Con Andrea Buscemi. Prod. Teatro Beltrame e Nuova Compagnia di Luisa Mariani, Pisa.

Edmund Kean, tipico esempio di artista romantico tutto genio e sregolatezza, fu un grande attore ottocentesco promotore di uno stile recitativo realistico nel teatro classico inglese. Nella rielaborazione drammaturgica attuata sull'opera di Fitzsimons non vengono comunque sottolineate le battaglie ideali di Kean ma un dramma di fondo comune a tanti attori di ieri e di oggi: un narcisismo ossessivo e infantile che costringe a "farsi amare" da gli altri e impedisce di "amare" gli altri. Buscemi, sostenuto da musiche accattivanti, è perfetto nel calarsi in un personaggio rapace e grifagno, disposto a scavalcare con mefistofelica indifferenza parenti, amici e colleghi per avidità di potere e successo. E divenendo per egoismo un triste re con la corona del

In questa pag., Pino Ammendola, Nicola Pistoia e Vincenzo Crocitti in *Mezzi uomini* (foto: Fabrizio Catarinuzzi).

degradato nelle battutacce da marciapiede di un *progress* martellato, insistito, devastante, annichilito. Vincenzo estrae il cellulare, telefona a casa, a Pallino, il suo cagnetto, l'unico essere vivente con cui abbia mai scambiato un po' d'amore vero, e giù coccole in segreteria. Nicola sbandiera le *performances* erotiche che l'hanno reso famoso nel quartiere e Pino vanta un figlio all'università: mondi lontani e alteri, fuori dalla quotidianità umiliata del viale, dei clienti, delle sere sempre inutilmente interminabili. Ma in realtà Pallino è morto mesi prima, Nicola insegue vanamente un ragazzo che non lo vuole, il figlio di Pino si vergogna del padre che batte. Finale agghiacciante con suicidio, che sembra uno scherzo e non lo è, per un testo e uno spettacolo crudi, ma finalmente seri, sulla crisi maschile - ma forse semplicemente umana - nel mondo sprezzante e spezzato delle maschere nude. Da non perdere. *Valeria Carraroli*

PLAZA SUITE, di Neil Simon. Traduzione di Tullio Kezich e Alessandra Levantesi. Regia di Guglielmo Ferro. Scene di Alessandro Chiti. Costumi di Annalisa Di Piero. Consulenza musicale di Mauro

buffone circondato da una desolante solitudine. La regia, in cerca di facili effetti, privilegia ritmi logorroici e tirate estenuanti costringendo il valido Buscemi ad un *tour de force* spesso inutile che rischia di assuefare il pubblico. Buscemi, vocetta stridula, nasale e garrula, indubbio talento comico, risulta di gran lunga più abile nel cogliere i lati grotteschi del personaggio che non le sue tragiche inquietudini esistenziali. *Simona Morgantini*

TRITICO PER UN ALTARE, di e con **Matteo Belli**. **Scenografia di Caterina Livi Bacci**. **Costumi di Ileana Colognesi**. **Musiche originali di Paolo Vivaldi**. **Lucl di Marco Quondammateo**. **Coprod. Cà Rossa - Cà Bianca - Teatro Perché**.

La storia è composta da tre episodi in forma di monologo sul tema del sacrificio sviluppato su registri interpretativi tragici e grotteschi. Nel primo racconto parla l'ariete immolato al posto di Isacco durante il sacrificio che Dio chiese ad Abramo. La lingua usata, un *pastiche* lombardo-ladino frutto di rigorose ricerche filologiche dell'autore, è una vera e propria mistura musicale assolutamente congeniale alla formazione mimico gestuale e giullaresca dell'attore: i suoni fantalinguistici uniti a una gestualità calibratissima e una mimica eccezionale consacrano Belli come moderno erede di Dario Fo. Nel secondo episodio, marcatamente comico e surreale, una supposta racconta il suo tragico fallimento esistenziale in quanto scartata perché scaduta. Qui Belli, autentico prodigio antropomorfo, esprime il meglio di sé e un'inventiva geniale nel creare situazioni paradossali. L'ultimo racconto, tragicomico, è quello toccante e malinconico fatto da Giuseppe di Nazareth, vittima sacrificale di un disegno imperscrutabile, e del sofferto rapporto tra un padre normale costretto a misurarsi con la propria inadeguatezza genitoriale rispetto a un figlio che "compie i miracoli". I costumi, le musiche e soprattutto le luci azzeccatissime coronano degnamente il lavoro di un attore davvero bravo e originale a cui si perdonano di buon grado alcune ingenuità (e forse anche pretenzioni) del testo. *Simona Morgantini*

I CONFESSORI, di **Vincenzo Di Mattia**. **Regia di Francesco Capitano**. **Scene e costumi di Giorgio Baldo**. **Con Alberto Cracco, Francesco Capitano, Francesco Apolloni, Giacomo Rosselli**. **Prod. Teatro D2, Roma**.

Provoca, colpisce il pubblico, ne mette in discussione le certezze: *I confessori*, di Vincenzo Di Mattia, pur essendo stato scritto circa vent'anni fa, conserva ancora una potenza dissacrante e rivoluzionaria.

Durante lo spettacolo, quattro sacerdoti si "confessano" sul palcoscenico: ma, in realtà, non sono altro che lo specchio di contraddizioni proprie della quotidianità. Infatti, ai due preti di periferia, senza più fede, lascivi, impazziti per le follie ascoltate in confessione, si contrappongono due sacerdoti appena usciti dal seminario, le cui certezze vengono pian piano smontate. E la contrapposizione si sposta anche su altri piani: generazionale, tra entusiasmi ancora vivi e delusioni, tra poveri e ricchi, (una differenza sociale riscontrabile anche nella diversità degli abiti, tonache contro *clergyman*). La rappresentazione (che si apre con una luce che scopre un quadro che domina dall'alto, con l'immagine di un angelo riverso che fa presagire quasi la caduta di altri angeli sulla scena) è fondata tutta sulla vivacità del testo, basato su dialoghi serrati, taglienti, specie quelli fra i due preti anziani, da cui si intuisce subito la perdita della fede, il contrasto tra le apparenze da mantenere e le tentazioni continue. Queste contraddizioni esplodono, poi, con l'arrivo dei due giovani sacerdoti, che servono all'altra coppia per inscenare una sorta di psicodramma: alla fine, però, la finta normalità giornaliera avrà il sopravvento. Un'opera, dunque, ben resa in tutta la sua forza dalla regia di Francesco Capitano, che, però, manca di sottolineare adeguatamente l'ironia feroce, presente nel testo accanto al dramma. Lo spettacolo si avvale soprattutto dell'ottima prova interpretativa (negli anni vari attori si sono alternati nei diversi ruoli) di Alberto Cracco, efficace nel ruolo del maturo viceparroco, che solo apparentemente sembra il più corrotto dei quattro, ma in realtà è l'unico a rappresentarsi nella sua verità. *Paola Abenavoli*

IFIGENIA IN AULIDE, di Euripide. **Traduzione di Dario Del Corno**. **Regia e impianto scenico di Memè Perlini**. **Costumi di Armando Vertulli**. **Musiche di Stefano Mainetti**. **Con Adriana Innocenti, Piero Nuti, Tino Petilli, Leda Negroni, Frida Bruno, Maurizio Palladino, Fernando Pannullo, Patrizia Mottola**. **Prod. Teatro Popolare di Roma**.

Non appare un compito facile mettere in piena luce gli elementi vitali di una tragedia classica indossando abiti stile Armani e muovendosi in una scenografia che dissolve suggestioni d'ambiente arcaico fra arredi moderni. Né sembra operazione di poco conto estrarre da un testo antico di prodigiosa bellezza come *Ifigenia in Aulide* il suo eterno messaggio porgendolo intatto con eleganza e misura, senza contestualizzazioni e alterazioni clamorose. Tanto più se la sfida viene lanciata all'interno di un piccolo teatro come l'Erba di Torino e non a cielo aperto sotto il palpito delle stelle. Una soluzione valida è risultata l'allestimento che ha creato Memè Perlini. Una resa d'impronta classica, ma non senza spunti innovativi e tocchi d'ironia, segnata da quella immobilità che riconduce all'antica idea del vero immutabile, dagli elocui lenti, tinti di solennità, degli attori: Piero Nuti e Fernando Pannullo, Atridi dalla rigida eleganza, Tino Petilli, Adriana Innocenti - identificata con il Coro - Leda Negroni, eccellente Clitennestra, Maurizio Palladino, spiritato Achille, Patrizia Mottola. Nella parte di Ifigenia - la giovinetta sacrificata dal padre Agamennone per la riuscita dell'impresa guerresca - si è prodigata con buon esito Frida Bruno, fresca di slanci adolescenziali. Memè Perlini, in stretta economia espressiva, ha puntato sulla severità del linguaggio scenico, giocando invece con fantasie e invenzioni scenografiche, rese vivaci anche dai tagli di luce cangianti e dalla suggestione dei suoni di impronta minimalista. Senza suscitare fiotti di commozione, senza inoltrarsi in rischiose avventure, lo spettacolo, sostenuto dalla fluidità impressa dalla bella traduzione di Dario Del Corno, è riuscito comunque a imporre il silenzio ai liceali turbolenti trascinati a teatro. *Mirella Caveggia*

testi



Aspettando Marcello

di Stefano Ricci e Gianni Forte

testo vincitore del Premio Vallecorsi 1998

La scena: parco comunale. Pomeriggio di primavera. Due panchine. Una a sinistra, parallela e prossima al proscenio. L'altra a destra, perpendicolare a quella di sinistra. In fondo, il cielo.

PRIMO ATTO

Elio è seduto sulla panchina di sinistra con giornale e matita in mano. Indossa un abito scuro. È un uomo che porta bene i suoi anni. Il soprabito ed una cartella di pelle sono accanto a lui sulla panchina. Ogni tanto sottolinea qualcosa. Entra Teo dal fondo, a destra. Indossa un cardigan sbiadito su una camicia ed un paio di pantaloni frusti. Anche lui porta bene i suoi anni. Ha con sé un borsone che porta a tracolla. In mano regge un grosso collare da cane. Si avvia in proscenio, si ferma, si guarda intorno.

TEO - Aveva ragione mamma.

Elio solleva la testa e lo guarda. Teo gli sorride. Elio si guarda intorno per vedere se c'è qualcun'altro. Riaffonda la testa nel giornale.

TEO - Per tante cose sbaglia a dire sempre la sua... stavolta aveva ragione.

Elio solleva nuovamente la testa. Capisce che sta inequivocabilmente parlando con lui.

ELIO - Prego?

TEO - Mia madre... mi aveva detto che l'avrei trovata qui.

ELIO - Ci conosciamo?

TEO - Mi aveva detto «vai presto che i posti migliori li occupano subito»... infatti.

Teo guarda insistentemente la panchina su cui è seduto Elio. Elio guarda Teo. Poi guarda l'altra panchina, vuota.

ELIO - Vuole sedersi?

Raggruppa tutte le sue cose e fa spazio per Teo. Teo si siede.

TEO - Grazie.

Elio riprende a leggere il suo giornale. Teo apre il borsone e tira fuori un binocolo. Elio lo nota ma fa finta di niente. Teo comincia a perlustrare con il binocolo tutto l'ambiente circostante.

TEO - Con questo è tutta un'altra cosa. Le altre sere, quando è passata, non sono riuscito a vederla bene... ma oggi non mi sfugge. Lei non se lo porta il binocolo?

Elio è abbastanza infastidito dalla confidenza che il presunto "guardone" si sta prendendo con lui.

ELIO - No... sono troppo grande per certi giochetti. E anche lei...

TEO - Cosa?

ELIO - Girare per i parchi con un binocolo... che gusto ci prova a spiare di nascosto?

TEO - Spiare?... no, io rimiro. E poi non sono da solo.

ELIO - Ah... una congrega?

i personaggi

TEO, un uomo di cinquanta anni
ELIO, un uomo sui cinquant'anni

TEO - La chiami come vuole. Far parte di un gruppo mi piace. Mi ricorda le gite della scuola. Si andava al parco nazionale, quello dove c'erano le specie protette. Era bellissimo. Gli animali vivevano in questi spazi apparentemente aperti ma in realtà circoscritti. Erano al sicuro dal mondo esterno senza saperlo. Pensavo sempre che anch'io avrei voluto una vita così... al riparo dal mondo. Senza saperlo.

ELIO - Certi luoghi spariscono con l'infanzia. Lei è uno scrittore?

TEO - Come?

ELIO - Mi sembrava che...

TEO - *(Interrompendolo)* No!

ELIO - Mi scusi. Ho tirato ad indovinare. Pausa.

TEO - Lei è proprio come mia madre.

ELIO - Perché?

TEO - Anche lei dice che è solo una perdita di tempo.

ELIO - Cosa?

TEO - Guardare lontano.

ELIO - Io non l'ho detto.

TEO - Ma lo sta pensando.

Pausa.

ELIO - Sua madre è una persona ragionevole.

TEO - Cosa c'è di irragionevole nel voler guardare qualcosa, sapendo che la prossima volta che passerà io non ci sarò?

ELIO - Dove sarà andato?

TEO - Sarò morto.

ELIO - Suvvia, è ancora così giovane...

TEO - Non fra duemilacinquecento

anni.

Elio non capisce. Pensa che sia una battuta e ride. Azzarda una spiritosaggine.

ELIO - Fra le tante che passano... proprio di una sedentaria doveva innamorarsi?

TEO - Che c'entra l'amore? Non sono mica innamorato di Hale.

ELIO - Ah, la conosce... vi siete presentati?

Teo lo guarda fisso per qualche secondo.

TEO - È sicuro di sentirsi bene?

ELIO - Io sì... lei?

TEO - Anch'io... grazie.

Pausa.

TEO - Comunque, non c'è bisogno di presentazioni... Hale-Bopp la conoscono tutti.

ELIO - Chi?

TEO - Hale-Bopp... la cometa.

Ne avrà sentito parlare.

Elio guarda Teo. Guarda il suo binocolo. Torna a guardare Teo. Realizza l'intero equivoco. Scoppia a ridere.

TEO - Non vedo cosa ci sia da ridere.

ELIO - Mi perdoni... avevo capito...

TEO - Cosa?

ELIO - Niente. Lasci stare.

Elio si concentra sul suo giornale. Teo lucida il suo binocolo. Elio lo sbircia.

ELIO - Senta... non è troppo presto per scrutare il cielo?

TEO - Che ore sono?

Elio risponde senza guardare l'orologio.

ELIO - Le quattro.

TEO - E allora?

ELIO - Non potrà vedere la sua cometa prima del tramonto.

TEO - Volevo essere sicuro di trovare un buon posto d'osservazione.

ELIO - Un posto vale l'altro.

Pausa. *Si guardano.*

TEO - Mi ha convinto.

Teo ripone nella sacca il suo binocolo. Elio torna al suo giornale.

TEO - A lei non interessa l'astronomia, vero?

ELIO - Non particolarmente.

TEO - Già... avrebbe portato il binocolo altrimenti.

ELIO - Già.

TEO - Però si è seduto su questa panchina.

ELIO - Cos'ha di particolare rispetto alle altre?

TEO - Mi siedo qui tutti i giorni.

Elio lo guarda. Pausa.

TEO - L'ho capito subito appena l'ho vista.

ELIO - Che cosa?

TEO - Che lei è il tipo che non ha interessi.

ELIO - Io ho moltissimi interessi.

TEO - Me ne dica uno.

Pausa.

ELIO - Ne ho molti.

Elio riprende a leggere il giornale. Teo, allungando il collo, legge anche lui. Improvvisamente, caccia un urlo.

TEO - Aah!

Elio salta dallo spavento.

ELIO - Che c'è?!

TEO - Ha letto? Ritrovati i pezzi di una donna nei cassonetti della spazzatura in vari punti della città... è orribile!

ELIO - Dipende dai pezzi.

Teo ha un sussulto e lo fissa.

ELIO - Mi scusi... era di pessimo gusto.

TEO - Il mondo non è più quello di una volta.

ELIO - Già...

TEO - Sono contento di averla trovata qui. Oggi come oggi anche fare una passeggiata è un rischio.

ELIO - Beh... dovrebbe sentirsi al sicuro con lui.

Indica il collare che Teo tiene stretto in mano.

ELIO - Deve essere di taglia grande a giudicare dalle dimensioni...

TEO - Alano.

ELIO - Dov'è?

Elio si guarda intorno.

TEO - È morto. Sei anni fa.

ELIO - Mi dispiace. È sempre doloroso perdere un animale. Com'è morto?

TEO - Non voleva mangiare. Credo fosse addolorato per la scomparsa di mia moglie. Un giorno, durante un temporale, cominciò ad abbaiare e a girare su se stesso. Poi cadde a terra. Attacco di cuore, disse il veterinario.

ELIO - Forse aveva il colesterolo troppo alto.

TEO - Non dica assurdità. È stata una disgrazia.

ELIO - Le disgrazie non vengono mai da sole. *(Pausa)* Di che cosa è morta sua moglie?

TEO - Non è morta... mi ha lasciato.

ELIO - Per un altro uomo?

TEO - Non esattamente.

ELIO - L'ha lasciato per una donna?!

TEO - Magari.

ELIO - Si sarebbe sentito meno ferito?

TEO - Perché continua a soffiarmi sul collo? C'è tanto spazio qui.

ELIO - Mi scusi.

TEO - Non c'è niente di più fastidioso.

Teo si alza e cammina intorno. Si siede sulla panchina di destra. Il collare è sempre nelle sue mani.

ELIO - Mi deve scusare.

Elio riprende a leggere il giornale. Teo scruta il cielo.

TEO - *(Indicando un punto)* Là apparirà la nebulosa di Orione. Bellissima! A sinistra c'è Sirio, la stella più luminosa. *(Pausa)* Crede che su Sirio ci sia qualcuno che va disseminando pezzi di donne?

Elio non risponde.

TEO - Le ho fatto una domanda.

ELIO - Diceva?

TEO - Il suo parere sull'esistenza dei Sirio-killer...

ELIO - Non me lo sono mai chiesto.

TEO - Ha troppo da fare?

ELIO - Il mio lavoro mi assorbe molto.

TEO - Lei mi ricorda Hale - Bopp.

ELIO - Cosa c'entro io con la sua cometa?

TEO - Sembra immobile ma viaggia alla velocità di quarantaquattro chilometri al secondo.

ELIO - *(Ridendo)* Io mi tengo ad una velocità più bassa.

TEO - Solo che lei è fatta di polvere e gas ghiacciati.

Elio smette di ridere. Pausa.

TEO - Per un ragazzo.

ELIO - Cosa?

TEO - Mia moglie... volevo dirle questo quando ho detto che non era un uomo. Mi ha lasciato per un ragazzo di ventitré anni.

ELIO - Quanti anni aveva sua moglie?

TEO - Sette anni fa... quarantacinque.

ELIO - Molte donne si smarriscono a quell'età...

TEO - Ho provato ad uscire con una di ventidue anni... mi parlava solo di astrologia.

ELIO - *(Ride)* Ha mai incontrato questo simbolo di gioventù bruciata che le ha portato via la moglie?

TEO - No... però me l'ha descritto nei dettagli. Alto, scuro, molto bello. A mia moglie sono sempre piaciuti i mori. Per questo ribattezzai Ugo.

ELIO - Suo figlio?

TEO - Il cane.

ELIO - Il suo cane si chiamava Ugo?

TEO - No. Marcello.

ELIO - Marcello?

TEO - In onore di Marcello Mastroianni. Era la passione di mia moglie. Secondo

lei aveva sufficiente testosterone da salvare l'intera Repubblica. Quando se ne andò, disse che il suo ragazzo poteva essere il gemello dell'attore. Non seppe resistergli.

ELIO - Non mi sembra una buona ragione per lasciare il proprio marito. *(Pausa)* Perché non ci andò a letto e basta?

TEO - Il ragazzo era di sani principi morali.

ELIO - Oggi? Deve averlo incontrato in una chiesa...

TEO - No. In ufficio.

ELIO - Principi morali a parte, lui non ha avuto un attimo di esitazione a mandare all'aria il suo matrimonio. E lei non fece niente?

TEO - Quando Ugo morì mi accorsi che mi mancava più lui che mia moglie. E poi, se un uomo perde la moglie per un altro uomo, la colpa è anche sua.

ELIO - Lei è sorprendente. Generalmente queste situazioni inaspriscono.

TEO - L'amarezza non porta da nessuna parte... e non fa ritornare nessuno. La saluto.

Teo fa per andarsene.

ELIO - E la cometa?

TEO - Ah, già.

Teo ritorna e si siede accanto ad Elio.

TEO - Non le sembra strana questa coincidenza?

ELIO - Quale?

TEO - Apparire in chiusura di secolo e millennio.

ELIO - Che significato le dà?

TEO - Non ne ho idea... ma vorrà pur dire qualcosa, no?

ELIO - Crede che possa avere qualche influenza sui nostri destini?

TEO - La prego... non cominci a parlare di astrologia!

ELIO - Mi scusi... volevo solo rispondere alla sua domanda.

TEO - A volte il silenzio è la miglior risposta.

ELIO - Non sono d'accordo.

TEO - Proprio come mia moglie.

ELIO - Prego?

TEO - Siamo rimasti insieme vent'anni. Poi si è stancata. Non parlavamo più.

ELIO - Il silenzio è un buon motivo per rompere un matrimonio. Insieme al sesso.

TEO - Alla mancanza?

ELIO - Al raffreddamento. Ha mai notato in un ristorante come le coppie sposate si distinguono da quelle singole? Quelle sposate, ordinata la cena, rara-

mente continuano a parlare, tranne che per lamentarsi con il cameriere.

TEO - Non sono d'accordo. La conversazione ha tenuto insieme me e mia moglie per molto tempo, dopo che smettemmo di fare sesso.

ELIO - Però alla fine lei ha scelto il sesso. Cos'altro avrebbe potuto offrirgli il giovane adone? La barriera generazionale deve essere stata un salto infernale.

TEO - Non credo che lei possa analizzare una situazione come questa. È stato un incidente, un'alchimia... se mia moglie non avesse incontrato il suo Marcello... probabilmente starebbe ancora con me.

ELIO - E lei non andrebbe in giro portandosi dietro un collare senza cane.

TEO - Pensa che io sia un po' instabile?

ELIO - No! Ognuno di noi ha le sue idiosincrasie, o fantasie, se preferisce. Perciò non dò mai giudizi sulle persone che non conosco. (Pausa) È un po' contraddittorio, semmai...

TEO - Cosa?

ELIO - Lei! La infastidisce l'astrologia e poi da così tanta importanza al caso.

TEO - Il fato non va sottovalutato, caro mio... se mia moglie non mi avesse lasciato, Ugo sarebbe ancora vivo e io non porterei a spasso un collare. (Pausa) Che ore sono?

Elio risponde senza guardare l'orologio.

ELIO - Le cinque.

TEO - Gradisce una tazza di tè?

Teo appoggia il borsone sulla panchina. Lo apre e ne tira fuori un vassoio, due tazze con rispettivo piattino e un termos. Le riempie e gliene porge una.

ELIO - Grazie. Perché non si compra un altro cane?

TEO - Troppe responsabilità. (Riferendosi al tè) È già zuccherato... Mi limiterebbe. Non potrei coltivare i miei interessi.

ELIO - La capisco. Mi è capitato di avere un gatto.

TEO - Sono indipendenti.

ELIO - Sì. Ma dal momento che ero sempre in viaggio per lavoro è caduto in una forma depressiva. L'ho dovuto dare in affidamento.

TEO - Mia moglie quando vedeva un gatto piangeva sempre.

ELIO - Commozione?

TEO - Allergia.

ELIO - Interessante. Anch'io ho vissuto con una donna che...

Elio si interrompe.

Sulla coda di una

cometa

di Ugo Ronfani

Leggio da anni, con divertimento e ammirazione, i testi di Stefano Ricci e Gianni Forte - assiduamente sodali nel lavoro a quattro mani - e mi congratulo con la giuria del Vallecorsi 1998 per aver preferito sulle altre una commedia come *Aspettando Marcello*: di sottile, trasognata poeticità, consona alle tragicomiche inquietudini del nostro tempo, giocosa e terribile, riferibile a modelli da me amati eppure di prorompente originalità.

Una scelta giovane, questa della giuria, che "mette in orbita" (perché, adesso, si tratta di portarlo sulle scene, questo testo) due autori giovani. Un verdetto di fiducia nel futuro di una drammaturgia italiana contemporanea che esiste, ma che è bloccata dalle consorterie produttive e distributive di un teatro nelle mani di mestieranti e burocrati.

Qui, adesso, abbiamo una bella commedia, divertente (mi sono ricordato, leggendola, di quello che Anouilh diceva delle geniali pochades sovversive di Ionesco: I pensieri di Pascal recitati dai clowns Fratellini), a due soli personaggi, con una terza figura silenziosa ed invisibile ch'è una donna bugiarda, fatale e, forse, fatta a pezzi, qui sulla vecchia terra o su Sirio, da qualche Sirio Killer.

L'eventuale allestimento costerebbe infinitamente meno delle megaproduzioni che inghiottono tanto pubblico denaro: staremo a vedere.

Due cinquantenni in disarmo, Teo e Elio, si incontrano (regolarmente, come si capirà poi) in un parco comunale. Fingono di non sapere niente uno dell'altro, in realtà ripetono da sempre lo stesso gioco. Un gioco vagamente terapeutico, uno fa il dottore e l'altro il paziente (ruoli intercambiabili); e alla fine il cielo annottato si trasforma in un muro di cinta, appare la sagoma di un'infermiera.

Il Marcello del titolo è ovviamente il mitico Marcello Mastroianni, causa delle (virtuali) infedeltà della donna bugiarda, di cui Teo e Elio sono tutto, e pour cause. Teo ha con sé un collare per cane, vestigia di un Alano dal doppio nome - Ugo, Marcello - finito male, come la donna. E nel parco viene con un binocolo per spiare l'arrivo della cometa Hale-Bopp, messaggera di cosmiche (e private) catastrofi.

L'attesa, i discorsi, fanno naufragio "nel silenzio degli spazi" (quello che spaventò Pascal). Sogno di Teo: afferrare la coda a scimitarra della cometa, cavalcare la sua scia e bruciare con lei, ridendo del comico dell'esistenza.

Perché la cometa Hale-Bopp - l'avete capito - è Godot, Teo e Elio sono fratelli di Vladimiro e Estragone, in uno spazio teatrale illuminato dai festoni del surrealismo, dove passano leggere le ombre di Beckett e Ionesco, ma anche di Zavattini (quello dei I poveri sono matti), di Dubillard e di Fellini. Per cui, un consiglio: aggrappatevi anche voi alla coda della cometa Hale-Bopp di Ricci e Forte. ■

TEO - Che?... Che cosa?
 ELIO - Nulla. La propria vita privata è sempre così poco interessante per gli altri...
 TEO - Per gli estranei, forse... ma noi ci stiamo conoscendo. Biscottino?
Elio annuisce. Teo tira fuori dal solito borsone una scatola di latta. La apre e ne offre il contenuto.
 TEO - Lei è uno scrittore?
 ELIO - Cosa glielo fa credere?
 TEO - Stava scrivendo quando sono arrivato.
 ELIO - Una lista... per la compagnia di assicurazioni.
 TEO - Una lista?
 ELIO - Nel caso qualcosa fosse danneggiato durante il trasloco.
 TEO - Cambia casa?
 ELIO - Lascio la vecchia.
 TEO - Sua madre?
 ELIO - Il vecchio appartamento. Mi ha visto crescere.
 TEO - Perché lo lascia?
 ELIO - Lo radono al suolo. Per farne una multisala. Strano, no? Spengono le emozioni di qualcuno per costruire una scatola che le accende per altri.
 TEO - Mi piace il cinema. Mi impedisce di pensare. Qualche volta provo a portarci mia madre. A lei non piace. Dice che è meglio non guardarsi troppo intorno.
 ELIO - Vive con sua madre?
 TEO - Oh Dio, no... vivo al piano di sopra. La casa è l'unica cosa che mi sono tenuto dopo il divorzio.
 ELIO - Non ha figli?
 TEO - Comprammo una casa più grande per averne. Non arrivarono.
 ELIO - E che se ne fa di tutto quello spazio?
 TEO - Ugo la riempiva. Adesso parlo da solo. Non mi piace sentire l'eco.
 ELIO - Potremmo provare a dividerla?
 TEO - Ci ho pensato... non per i soldi ma per la compagnia. (Pausa) Non ha una casa dove andare?
 ELIO - Stavo cercando negli annunci economici quando lei è arrivato.
 TEO - È da sconsiderati andare a vivere con qualcuno con cui non si ha niente in comune.
 ELIO - Con sua moglie ha vissuto vent'anni.
 TEO - (Alterato) Io pensavo di avere dei figli. Non credevo che lei... lei...
 ELIO - Che lei? Cosa? Non li volesse?
Pausa. Teo si alza e va sul fondo. Gradualmente, il fondale si tinge dei

colori del tramonto.
 TEO - Quando ero piccolo pensavo che una stella mi seguisse ovunque andavo. Qualsiasi cosa facessi, lei mi vegliava. Mi giudicava. Per tutta la vita, ogni tanto ho alzato gli occhi ed era sempre là. (Ride) Mi piacerebbe salire lassù e chiederle che cosa pensa di me.
Elio si alza e lo raggiunge alle spalle.
 ELIO - Perché non prova con qualcuno più vicino?
Pausa. Teo lo guarda. Si allontana da lui tornando in proscenio. Continua a studiarlo.
 TEO - Ti piace cucinare?
 ELIO - (Sorpreso dal passaggio ad una forma confidenziale) Sì.
 TEO - A me, no... sono un esperto nello scongelamento.
Teo si siede sorridendo sulla panchina di destra.
 TEO - Tocca a te. Fammi una domanda.
 ELIO - Perché?
 TEO - Facciamo un gioco.
 ELIO - Quale?
 TEO - A domanda rispondi. Dovremo pur conoscerci.
Elio lo raggiunge in proscenio e si siede sullo schienale dell'altra panchina.
 ELIO - Giusto. Vediamo un po'... mi piace giocare a poker. A te?
 TEO - No. Mia moglie diceva che ero l'unico che conoscesse capace di ferirsi con una carta da gioco. Ti piace l'Opera?
 ELIO - No... e sono stonato come una campana.
 TEO - Non stiamo andando benissimo. È il tuo turno.
 ELIO - Adoro fare i cruciverba la domenica. E tu?
 TEO - Odio tutto ciò che ha a che fare con la scrittura, compresi i telegrammi. Non li ho mai saputi scrivere.
 ELIO - Tocca a me. Tutte le sere bevo vodka. Mi rilassa.
 TEO - Gli alcolici mi stendono. Mamma dice che scuotono i nervi.
Pausa.
 TEO - Non mi sembra che siamo fatti l'uno per l'altro. Non c'è niente che ci accomuna.
Pausa.
 ELIO - Allora che si fa?
 TEO - Che vuoi dire?
 ELIO - Approfondiamo, no?
 TEO - Approfondiamo. Come ti chiami?
 ELIO - Elio Tramonta. Questo non è sicuramente in comune.
 TEO - No. Però è la coincidenza più

divertente che mi sia mai capitata.
 ELIO - Quale?
 TEO - Il tuo nome. Il ragazzo per cui mia moglie mi lasciò si chiamava proprio così: Elio Tramonta. (Ride) È un nome che non si dimentica tanto facilmente.
 ELIO - Perché ridi?
 TEO - Sembra un'invocazione.
 ELIO - Non capisco.
 TEO - Il tuo nome. In greco indica il Sole... che accostato al tuo cognome...
Teo ride di nuovo. Elio rimane impassibile. Pausa.
 TEO - Potrebbe essere tuo figlio?
 ELIO - Non ho figli.
 TEO - Neanch'io. Questa è la prima cosa in comune.
 ELIO - Tu come ti chiami?
 TEO - Timoteo Crocitti.
Elio sussulta e si avvicina a Teo.
 TEO - Cos'hai da fissarmi come un vitello?
 ELIO - (Piano) Tua moglie ti chiamava Teo?
 TEO - Tutti mi chiamano Teo. Non vedo perché lei non avrebbe dovuto.
 ELIO - E lei si chiamava Elisabetta?
 TEO - Sì. Io, però, la chiamavo Betta.
 ELIO - Anch'io la chiamavo così.
Pausa. Rimangono a guardare un punto lontano davanti a loro. Le luci si abbassano.

SECONDO ATTO

Quando le luci si alzano ritroviamo Elio e Teo nelle stesse posizioni in cui li abbiamo lasciati.
 TEO - Aspetta un momento. C'è qualcosa che non torna. Mia moglie mi ha lasciato per un ragazzo di ventitré anni.
 ELIO - L'hai mai visto?
 TEO - No.
 ELIO - Hai detto che l'ha incontrato in ufficio?
 TEO - Mi disse che era il segretario di un funzionario di una compagnia. Si incontrarono ad un pranzo di lavoro.
 ELIO - Il nome della compagnia?
 TEO - Luxor & Associati.
 ELIO - Sono io quel segretario. Solo che in realtà ero il vicepresidente della compagnia. All'epoca non potevo avere ventitré anni e, come puoi vedere, non somiglio affatto a Mastroianni.
 TEO - Non capisco.
 ELIO - È semplice. Tua moglie era una bugiarda.

TEO - Stai dicendo che mi ha mentito?

ELIO - Non solo a te. Anche a me.

TEO - Quando?

ELIO - Sempre. Mi disse che suo marito aveva vent'anni più di lei, che beveva ed era grasso da far schifo.

TEO - Non può aver parlato di me in questo modo. Non bevo niente di più forte di un'acqua tonica e non ho mai pesato più di settanta chili.

ELIO - Non capisci? Trovava delle scuse sul perché ingannasse suo marito. Per giustificare se stessa. E con te faceva la stessa cosa.

Teo rimane a guardarlo. Si passa le mani sul viso e si alza, allontanandosi dalla panchina.

TEO - Pazzesco! Betta mi avrebbe lasciato per uno come te?

ELIO - (*Risentito*) Ci sono geometri che hanno avuto più donne del suo Marcello!

TEO - Non posso crederci.

ELIO - (C.s.) Perché? Cos'ho che non va?

TEO - Non sei più giovane di me. E poi sei chiaro di capelli, pallido, gli occhi azzurri... i nordici non l'hanno mai "accesa".

ELIO - Hai vissuto vent'anni con una donna che non conoscevi. Ma quello che mi sto chiedendo ora è che cosa avevo io che tu non potevi darle.

TEO - Appunto.

ELIO - In fondo, non ero che una delle tante vite dedicate al lavoro... guadagnavo molto ma i soldi, si sa, non hanno mai scaldato. Oddio, il letto sì... ma quando ho incontrato Betta ho sentito che c'era qualcos'altro. Certo, non pensavo ad un legame stabile. Sapevo che era sposata. Anche se non ti conoscevo, non avevo nessuna intenzione di sfasciare un matrimonio. Volevo solo averla.

TEO - È stata lei a volere il divorzio?

ELIO - Dopo la prima notte insieme... (*Si interrompe*) Ti da fastidio se parlo di queste cose?

TEO - Non ti fermare.

ELIO - Dopo la prima notte mi disse che la sua vita era cambiata. Che suo marito... che tu eri frigido, che il sesso per te era solo un dovere. Che voleva stare per sempre con me.

TEO - E questo ti bastò per decidere?

ELIO - Cosa avrei dovuto fare? Lo ho creduto. Mi disse che io le ridavo la vita. E io volevo che fosse così.

TEO - Avrebbe riempito il vuoto della

tua.

ELIO - Pensavo che lei fosse quella che cercavo. O che forse non cercavo più.

TEO - E mentre tu la trovavi, io cominciavo lentamente a perderla.

ELIO - Ero come un ragazzo. Le chiesi di sposarmi. Volevo un figlio da lei.

TEO - Era già sposata...

ELIO - Mi disse che avrebbe divorziato.

Nel frattempo, mi faceva prendere precauzioni per non avere sorprese. Non voleva un figlio illegittimo... dal momento che tu non gliene avevi dati. Disse anche che ci saremmo sposati non appena fosse rimasta incinta. Sfortunatamente, non è successo.

TEO - La cara Elisabetta... perché credi che non abbia avuto figli?

SCHEDE D'AUTORE

STEFANO RICCI E GIANNI FORTE, l'uno di Roma, l'altro di Trani, entrambi trentenni, vivono a Roma dove svolgono, oltre all'attività di drammaturghi, quella di sceneggiatori cinematografici e televisivi. Formatisi 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 Luigi

Squarzina, frequentano workshop di drammaturgia e sceneggiatura in Italia e negli Stati Uniti ed è qui che si incontrano ed iniziano la loro collaborazione, provocando lentamente un sopravvento dell'attività autoriale rispetto a quella del palcoscenico.

Dopo un primo rodaggio a quattro mani scrivendo originali radiofonici, nel 1997 vincono il Premio "Studio 12 - Anticoli Corrado" e il Premio "Carro di Tespi" con la commedia *Cuori Pulpitanti*. Nel 1998, con il testo *I mercoledì di Giocasta* si aggiudicano i premi "Oddone Cappellino" e "Giorgia Vignoli". Nello stesso anno, con la commedia *Aspettando Marcello*, vincono l'edizione del Premio "Vallecorsi".

Una lettura drammatizzata de *I mercoledì di Giocasta* viene realizzata all'interno del Festival di drammaturgia contemporanea di Trieste. La stessa commedia, prodotta da Mario Chiocchio, andrà in scena nella stagione teatrale 98/99.

Per il cinema hanno scritto diversi corti e il lungometraggio *Amoressici*, in pre-produzione.

Per la Televisione hanno ideato una serie di situation-comedy per Rai e Mediaset e, attualmente, stanno lavorando in tv-movie. ■



ELIO - Diceva che non li volevi.

TEO - Ho sempre voluto una famiglia vera. Ma non venivano. Convinsi Betta a farci delle analisi... risultò sterile.

ELIO - Lei?

TEO - Sì.

Pausa. Téo si avvicina e si siede accanto ad Elio.

ELIO - Quanti soldi sprecati nei profilattici.

TEO - Non l'hai sposata, vero?

ELIO - No.

TEO - Per i figli?

ELIO - Non lo so... forse... ci lasciamo un anno dopo il vostro divorzio.

TEO - Perché?

ELIO - Non era più la stessa. Quando facevamo gli amanti era eccitante... quando diventammo una coppia era già troppo tardi. Smettemmo di parlare... tornata a casa si incollava davanti al televisore con i suoi vecchi film.

TEO - Quelli di Mastroianni... li conosco tutti. Erano la colonna sonora delle nostre liti.

ELIO - Io non ho mai litigato con lei. È stato più semplice... un giorno sono entrato in un negozio di animali e ho comprato un gatto, un persiano con il pelo lunghissimo. Il resto va da sé.

TEO - Povera Betta. Credevo che il suo Marcello l'avrebbe resa felice.

ELIO - Anche lei lo credeva. Per questo continuò a cercarlo. E trovarlo le fu fatale.

TEO - Non capisco.

ELIO - Conoscevi il presidente della società per cui lavorava Betta?

TEO - Sì, lo incontrai una volta. Un bel'uomo, raffinato.

ELIO - Proprio lui. Le diede un posto di responsabilità. Nuovo ufficio, nuove mansioni e soprattutto un nuovo segretario... dimenticando però di dirle che il giovane era di sua proprietà.

TEO - Il presidente era...?

ELIO - ... un gran lavoratore che si tratteneva fino a tardi nel suo studio. E fu proprio una di quelle volte che, dopo l'orario di lavoro, vide una luce nell'ufficio di Betta. Entrò e la scoprì che tastava la sua nuda proprietà. La spinse a dare le



dimissioni.

TEO - Il ragazzo somigliava a Mastroianni?

ELIO - Ma è una fissazione! Era basso e rossiccio. Un tipo efebico.

TEO - Da non crederci.

ELIO - I suoi gusti cambiavano di volta in volta. Non sapeva ciò che voleva. Scoppiò uno scandalo. Quando lo venni a sapere, corsi a comprare il gatto.

TEO - Chissà dove sarà adesso.

ELIO - Lo starà ancora cercando.

TEO - Chi?

ELIO - Il suo Bell'Antonio.

Pausa.

TEO - L'hai più vista?

ELIO - Volevo farti la stessa domanda.

Pausa.

TEO - Che ore sono?

Elio risponde senza guardare l'orologio.

ELIO - Le sei. *(Pausa)* Il sole sta annerendo. *(Guarda davanti a sé)* Sembra un disco bianco, senza vitalità. Come se il suo calore si fosse raffreddato...

TEO - Sei un poeta... non si direbbe, guardandoti.

ELIO - Quando scende la sera si rivelano degli aspetti che non riusciamo a cogliere in piena luce... il buio ci sommerge... prendi il tuo binocolo... sei arrivato all'appuntamento.

Il cielo, dall'arancio del tramonto è passato ad un blu cobalto. È quasi notte.

TEO - C'è ancora tempo. Non vedi quegli strascichi di luce? *(Indica un punto davanti a sé)* Anche loro ci dicono di aspettare...

ELIO - Che silenzio... di quelli elettrici. Come se si potesse, in qualche modo,

parlare anche senza lingua.

TEO - *(Socchiude gli occhi, guardando il cielo)* Il silenzio dello spazio infinito mi spaventa.

ELIO - Perché?

TEO - Citavo Pascal...

ELIO - Ah, il filosofo... è curioso che lui sapesse già tanti anni fa che lo spazio era silenzioso. Allora, non c'è assolutamente nessun rumore lassù?... e tutte quelle stelle esplodono e cadono senza clamore?

TEO - Non può esserci rumore senza resistenza. Senza atmosfera.

ELIO - Dovremmo imparare da loro.

TEO - Imparare a cadere? Senza un grido, senza parole? Mi fa paura.

ELIO - Non avevi detto che il silenzio era la miglior risposta?

TEO - L'avevo detto?

ELIO - Sì.

TEO - Anche le certezze degli uomini mi fanno paura.

Pausa.

ELIO - *(Guardando il cielo)* Le certezze sono la nostra ultima ancora alla solitudine.

TEO - Oltre alle stelle sulle nostre teste, ce ne sono miliardi di altre che non vediamo a occhio nudo. Forse, alcune di loro hanno un sistema planetario in grado di rendere possibile la vita. Se ci pensi, sembra improbabile che l'esistenza si trovi solo su questo minuscolo satellite insignificante.

ELIO - L'ipotesi di un universo affollato non mi è di nessun conforto.

TEO - E se c'è vita lassù... di conse-

guenza anche quegli individui hanno come noi i miti della creazione, della perdizione, quelli del cinema... saranno nati altri Mastroianni su altre galassie, in questi ultimi miliardi di anni?

ELIO - Altri come noi staranno parlando da qualche parte della Via Lattea... altri staranno aspettando... altri artisti aiuteranno a rendere la loro vita meno dolorosa facendoli sognare. Tua moglie diceva che i film di Marcello l'arricchivano... le davano emozioni positive.

TEO - Diceva pure che la spingevano verso l'alto.

ELIO - Le opere d'arte servono anche a questo. A trasmetterci entusiasmo. Riuniscono le parti disperse di noi stessi.

TEO - Perché, ti senti frantumato?

ELIO - La vita ci trascina di qua e di là. Siamo smarriti. Ogni tanto incontriamo una forza che ci ridà un centro, una direzione...

TEO - Un film?

ELIO - Un film, un concerto, un libro... tutto quello che intensifica la nostra intelligenza... la dignità.

TEO - Come la mia stella.

ELIO - Esattamente.

TEO - (*Ride*) Non vorrei che Betta, nella sua assurda ricerca, si spingesse così in alto... (*Indica il cielo con un dito*)

ELIO - Ora si è fatto veramente buio.

TEO - Non mi sono reso conto del tempo che passava.

ELIO - Succede anche a me delle volte, quando la conversazione è stimolante. Mi sta venendo freddo... è ora di rientrare.

TEO - È vero. Sì è fatto tardi... anch'io devo rientrare... sono stordito.

Si alza. Fa per andarsene.

TEO - Devo togliermi dalle orecchie questo respiro del vento.

ELIO - Ne parli come qualcosa di umano.

TEO - Cosa?

ELIO - Il vento.

TEO - Stasera lo spettacolo sarà nitido. Senza confusione.

ELIO - Non mi hai risposto... e comunque non importa. Non ora. Il fatto che tu sia qui è un grande piacere per me. Betta diceva che...

TEO - (*Interrompendolo bruscamente*) Come sai tutte queste cose?

ELIO - Come vuoi che le sappia? Le ho vissute.

TEO - No, voglio dire che io non ti ho mai raccontato...

ELIO - (*Violento*) Non cedere adesso! Vai avanti.

Pausa.

TEO - Il suo passaggio ha un significato.

ELIO - La cometa?

TEO - Tutto cambierà. Lo sento.

ELIO - Vuoi che cambi qualcosa?

TEO - Tutti lo vogliamo.

ELIO - Che vuoi dire?

TEO - Fai troppe domande... mi stinisci! Scusami, non volevo essere scortese. Cosa mi avevi chiesto?

ELIO - Che cosa vorresti cambiare?

TEO - Prova a pensarci. Troverai la risposta da te.

ELIO - Betta?

TEO - È una risposta.

ELIO - Non lo è.

TEO - Dovrà bastarti. Dovrà bastarti per questa sera perché non avrò altro

tempo da dedicarti, oggi... e, francamente, sono stanco di questo trattamento.

ELIO - Teo!

TEO - Senta, dottore...

ELIO - Elio.

TEO - Va bene, Elio... apprezzo molto quello che sta facendo per me. Solo che non credo sia la strada giusta.

ELIO - Non ci sono strade giuste in questo tipo di terapie. Ci sono solo tentativi.

TEO - Non è con me che deve farli. Non sono io che ho bisogno di un medico. È Betta.

ELIO - Betta ha anche bisogno del tuo aiuto.

TEO - Lei è sposato?

ELIO - No.

TEO - Allora non venga a dirmi quello di cui mia moglie ha bisogno.

ELIO - Non essere ostile. Non stavo mettendo in dubbio le tue qualità di marito. Il fatto è che tua moglie...

TEO - (*Interrompendolo*) La troverò qui anche domani?

ELIO - Sì. Come tutti i giorni. La vista è incantevole.

TEO - Non direbbe così se fosse costretto a starci...

Teo si alza e si guarda intorno.

Raccoglie tutte le sue cose.

ELIO - Voglio dire... questa vista, queste prime giornate calde... io amo il sole. Avevo smesso di prenderlo... ma ho deciso di permettermi il lusso di farlo. Tu te lo permetti mai?

TEO - Cosa?

ELIO - Il niente. Affacciarsi da qui, lasciarsi accarezzare dai raggi e guardare veramente le stelle. Lo fai mai?

TEO - Ma che sta dicendo!? Se vado a sommare tutto il tempo che ho passato a guardare lo stesso paesaggio...

ELIO - Cosa ci vedi?

TEO - Ognuno vede qualcosa di diverso quando guarda lontano da sé. Ognuno vede quello che vuole vedere. C'era un tempo che io e Betta ci sedevamo in un posto





simile a questo e passavamo ore a parlare di noi, di quello che saremmo diventati.

ELIO - Betta me ne ha parlato come uno dei momenti più belli trascorsi con te.

TEO - Sì... credevo che restando vicini si potesse in qualche modo dominare il tempo... ma tutto cambia inesorabilmente.

ELIO - Non si può rimettere indietro l'orologio.

TEO - E nemmeno vivere nel passato, lo so. Sono felice di non essere più giovane. Se penso agli sbagli che mi hanno portato qui...

ELIO - Hai appena detto che non si deve vivere nel passato.

TEO - Ha ragione... (*Sorride*) Non sempre riusciamo a vivere secondo i nostri principi, vero? Eppure mi sono sforzato. Quello che chiedevo non era molto. Una famiglia, dei figli... un'esistenza normale. Borghese, forse... ma con un po' di calore. Mi guardi adesso: solo, una moglie che è scappata e come unica compagnia un collare da cane. Non le sembra poco?

Pausa. Elio lo guarda.

ELIO - (*Piano*) Tua moglie è morta, Teo.

TEO - (*Ridacchia*) Sì.

ELIO - È stata uccisa. Te lo ricordi?

TEO - Sì.

ELIO - L'hanno massacrata.

TEO - Fatta a pezzi.

ELIO - Perché, Teo?

TEO - Passate tutti come comete. Perché correte così?

ELIO - Betta non ti voleva far del male.

TEO - Non voleva me. Tutta una vita a rincorrere bugie.

ELIO - Se mi raccontassi ogni cosa dall'inizio, potrei aiutarti.

TEO - Lei?

ELIO - Le risposte che cerchi. Potremmo trovarle insieme.

TEO - Quali risposte?

ELIO - Sono la tua ultima possibilità.

Teo alza la testa.

TEO - Sta passando la cometa... con la sua chioma tonda e la coda a scimitarra...

ELIO - Prova a parlarmi di lei.

TEO - Non c'è niente da dire. Un giorno si avvicinerà e io cavalcherò la sua scia. Bruceremo insieme. Il nostro pas-

saggio nei cieli sarà presagio di appuntamenti attesi da sempre. E da lassù, tutto mi sembrerà così... vuoto, senza significato. E riderò. Riderò di voi. Non c'è niente di più comico dell'esistenza.

ELIO - E Betta?

TEO - Perde il suo tempo. Non ho più niente da dirle.

ELIO - Strano. Ieri non eri dello stesso parere.

TEO - Ieri... ieri... che senso ha quello che ho già detto o che dirò... vada a fare la spia da qualche altra parte.

ELIO - Spia? È questo che pensi? Ammesso che sia così e che vada a riferire le nostre conversazioni... ti potrebbero far soffrire più di quanto non facciano ora, tenendoti qui?

Pausa.

TEO - Cosa vuole sapere ancora?

ELIO - Tutto. Comincia da dove vuoi.

TEO - Tutto, dottore? Allora, forse, la rivedremo passare Hale - Boop?

ELIO - Forse, sì. Intanto mi metto comodo. Avevi ragione. Questo posto non predispone certo al riposo.

TEO - Questo posto o un altro non fa differenza. E il riposo lo sto cercando dentro di me.

ELIO - Vuoi dire che non soffri a stare qui?

TEO - Si deve prima imparare a sciogliere il dolore che si porta addosso. Non basterà un collare.

ELIO - Che significa?

TEO - Lei non può capire. Non ha visto niente della vita. Lei è qui che ascolta le sofferenze degli altri e crede di aver vissuto.

ELIO - Il male fa gridare anche me.

TEO - Davvero? Beh, non come le grida che ci svegliano la notte... non come ho gridato io.

ELIO - Quando?

TEO - Lo vede? Sempre domande. Anche la sua vita è un'attesa piena di domande.

ELIO - Quando?

TEO - Glielo dico se mi promette di

togliermi i sedativi.

TEO - Non posso farti questa promessa.

Pausa.

TEO - Quando ho ucciso Ugo... il cane.

ELIO - Perché l'hai fatto?

TEO - Dovevo sentirmi completamente solo... non amato... per poter fare quello che poi ho dovuto fare.

Elio lo guarda senza parlare.

TEO - Brucia dalla voglia di farmela quella domanda, vero?

ELIO - Il cane non ti aveva lasciato.

TEO - Anche Betta non andrà via completamente.

ELIO - Teo, guardami negli occhi.

Teo esegue.

ELIO - Che cosa vedi?

TEO - Rughe così espressive da piantarci bulbi di tulipani.

Teo scoppia a ridere. Elio, innervosito, si alza. L'atteggiamento è quello di un bambino offeso.

ELIO - Ecco... rovine sempre tutto!

TEO - Mi sono stufato. L'uomo della panchina, oggi, era così così ma il dottore, Elio, l'hai fatto da schifo.

ELIO - Ma se mi è venuto meglio dell'altro ieri!

TEO - Macché... Il tuo psichiatra era troppo buono... *(Imitando Elio)*... «Il male fa gridare anche me»... Hai mai sentito quello del nostro reparto dire una cosa del genere?! Dio, le dosi di melassa che hai messo nelle battute avrebbero ucciso un diabetico!

ELIO - Te l'ho già detto che quella parte non mi viene ancora bene. Domani, comunque, l'assassino col binocolo lo faccio io.

TEO - Però ti devi impegnare altrimenti succede come ieri che finiamo dopo un quarto d'ora...

ELIO - Mi domando se non sarebbe stato meglio cambiare storia.

TEO - No. Puoi sempre andare a giocare con qualcun'altro, se credi.

ELIO - Con gli altri non mi diverto.

TEO - Puoi restare a letto.

ELIO - Non t'arrabbiare... lo sai che mi piace passare il tempo con te. Durante il giorno non aspetto altro che

arrivi questo momento.

TEO - Sì, però devi promettere di studiare. Ti avrei potuto smascherare dopo cinque minuti. Io ho bisogno di crederci... Dobbiamo provare a cavalcarla quella cometa... altrimenti cosa ci rimane?

ELIO - Hai ragione. Come le specie protette... al riparo dal mondo... senza saperlo. Pensi che ci sia ancora un posto per noi su questa Terra?

TEO - Certo. E magari c'è qualcuno da qualche parte che può essere fiero di me.

ELIO - Bisogna trovare una persona con cui stare insieme?

TEO - Me la immaginavo così la vita...

ELIO - Io sono qua. E insieme ci stiamo bene.

TEO - Sì?

ELIO - Io sono fiero delle storie che racconti. C'è ancora tempo prima del rientro?

TEO - Sì, c'è sempre tempo. Ricominciamo?

ELIO - Ricominciamo. E se ci cercano?

TEO - Sanno dove trovarci. Da dove cominciamo?

ELIO - Da dove cominciamo?

TEO - Lo vedi che sei privo di iniziativa?

Non li devi più prendere i tranquillanti che ti danno per dormire... *(Sospira)*

Potremmo cominciare dalla prima volta

che incontrai Betta...

ELIO - *(Interrompendolo)* Tocca a me! Dunque... potrei cominciare dalla prima volta che incontrai Betta. Era al cinema... davano 8 e 1/2 ... Teo?

TEO - Sì?

ELIO - Se provassimo a cambiare storia almeno per una volta?

TEO - Sei pazzo? Comincia.

ELIO - Non mi chiamare più così.

TEO - Va bene.

ELIO - Dall'inizio?

TEO - Sì.

ELIO - Ero al cinema, quando sullo schermo per la prima volta vidi lui...

TEO - Lui, chi?

ELIO - Marcello!

TEO - Bravo.

ELIO - Teo.

TEO - Che c'è?

ELIO - Non finirà mai?

TEO - Preferisci girare intorno al muro di cinta? Continua.

Pausa.

ELIO - E c'era accanto a me una ragazza che...

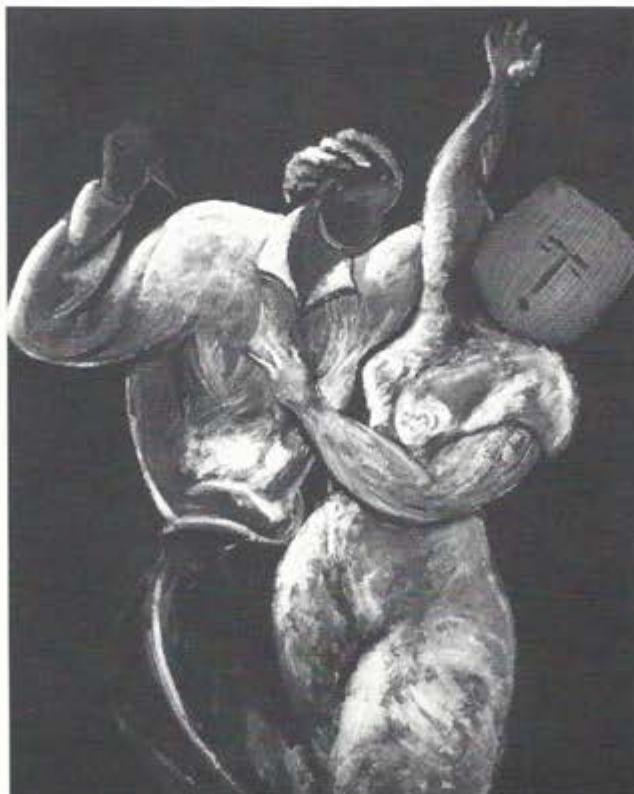
TEO - Aspetta!

ELIO - Sì?

TEO - Prendi il collare.

Gli passa il collare. La musica si alza, le luci cambiano colore diventando livide. Il fondale che rappresenta il cielo si trasforma in un grigio muro di cinta di cui non si vede la fine. Si distingue sul fondo la sagoma di un'infermiera. Il buio scende. Forse l'eco di una sirena...

FINE



Le illustrazioni pubblicate in queste pagg. sono di Sandro Chia, tratte dal catalogo omonimo, Fabbri Editori, 1992

testi

A black and white photograph of a lighthouse and a house on a cliffside. The lighthouse is on the right, tall and cylindrical with a dark lantern room. The house is on the left, with a dark roof and a chimney. The cliffside is dark and textured, with some white patches. The sky is a uniform grey.

Lunga vigilia al **FARO**

Dramma in sei quadri
di Franca Petracchi

QUADRO I

Scena buia: per diversi secondi lo sciabordio regolare e forte del mare sulla costa. Luce livida sulla scena: il rumore si attenua, continuando peraltro a sottolineare in sottofondo l'azione sino alla fine. La stanza centrale del faro. Alla parete di fondo, semicircolare, tre finestre di normali dimensioni. A sinistra un letto di ferro, con la testata alla parete; vicino, una scrivania, sopra la quale è posto un paralume che emette una pallida luce. Alla parete di destra, un'uscita, un armadio con un tavolo davanti, e, verso il proscenio, un grande camino con uno sgabello accanto. Nell'angolo originato dalla parete di fondo e da quella di destra, una scala che conduce alla stanza dell'osservatorio.

Kristin è seduta dietro la scrivania, di faccia al pubblico, davanti a un grande quaderno chiuso. È una donna di estrema finezza e indefinibile età: indossa un abito lungo marrone che le delinea il corpo senza fasciarlo; i capelli sono raccolti morbidi sulla nuca alla moda ottocentesca. Krono

è in piedi presso una finestra, lontano da Kristin e di spalle al pubblico. È un vecchio dai capelli e dalla lunga barba bianca; di normale statura, appare lievemente curvo e, quando cammina, strascica un poco i piedi, senza produrre peraltro alcun rumore; indossa una sorta di caffettano, ma in versione povera, di colore nocciola.

KRISTIN - (Con un tono dolce, lievemente ansioso) Niente?

KRONO - (Monotono) Niente.

KRISTIN - (Come sopra) Neppure una piccola luce?

KRONO - (Come sopra) Neppure una fiammella.

KRISTIN - (Più ansiosamente) Una voce, una musica, un suono...

KRONO - (Come sempre) Non sento neanche un respiro.

KRISTIN - (Smorzando il tono, avvilita) Soltanto lo sciabordio del mare sulla costa, vero? Continuato. Insistente. (Breve pausa) Quello lo sentite anche voi, Krono?

KRONO - (Solenne) Da sempre. (Breve pausa) Ma l'orizzonte è cieco e muto.

KRISTIN - (Tristemente, quasi tra sé) Mai un volo di uccelli dal vostro orizzonte...

KRONO - Per quanto ne so io, neppure il levarsi solitario di un paio d'ali. Mai. Fin dalle origini.

KRISTIN - (Come smarrita) Fin dalle origini?

KRONO - (Voltandosi, ma senza guardare l'interlocutrice) Sì. Fin dalle origini della vita.

È tutto scritto nei miei registri. (Tornando a guardar fuori) Un giorno salirete su, nella stanza del mio osservatorio, e vi mostrerò tutto.

KRISTIN - (Dopo una pausa) Ancora niente?

KRONO - Niente. Tutto è grigio come sempre.

i personaggi

KRISTIN,
l'inquilina del Faro
KRONO,
un vecchio che non guarda
KAROL,
il Poeta
POLO,
un cane che non abbaia
MITIA,
un bambino che non parla
IL NOCCHIERO

KRISTIN - (Sfiduciata, ma insistendo) Neppure una nota, un lamento...

KRONO - (Con decisione) Neppure un soffio.

KRISTIN - (Amareggiata, con sicurezza) Allora dovrete chiudere la finestra. (Breve pausa) Oltre tutto si è fatto freddo.

KRONO - (Avvicinandosi al camino) Vi accendo il fuoco. È già pronto. Ho predisposto la legna prima che rientrate dalla vostra passeggiata.

KRISTIN - (Alzandosi in piedi e avvicinandosi anche lei al camino) Grazie Krono. Voi pensate a tutto. È stato così bello affidarsi a voi.

KRONO - (Chino, nell'atto di accendere il fuoco) È stato salutare. Il rifugio del faro, voglio dire.

KRISTIN - Sì, certo. Ma senza di voi il faro sarebbe stato soltanto un riparo, freddo e insicuro.

KRONO - (Alzandosi in piedi e facendo dei cenni a un cane accucciato presso il letto) Vieni Polo! Vieni a scaldarti anche tu.

KRISTIN - Vieni! (Il cane si è avvicinato) Oh, che orecchie! (Avvicinandosi all'armadio ed estraendo un asciugamano) Tutte bagnate. (Cominciando ad asciugarlo) E le zampe! Fermo, ché ti asciugo.

KRONO - (Divertito) Sempre insofferente. Fin da quando era cucciolo. (Con tenerazza) E lo portaste qui, al faro, tra le braccia, tutto tremante, di ritorno da una delle vostre pas-

seggiate.

KRISTIN - Era spuntato all'improvviso sulla cresta di una roccia, nel deserto della costiera. Scese subito, traballando, e mi seguì. Quando mi accorsi che tremava, lo tirai su, lo avolsi con lo scialle e feci subito ritorno al faro.

KRONO - (Di nuovo curvandosi ad alimentare il fuoco) Dove fu riscaldato al fuoco del nostro camino e nutrito con il nostro latte di capra.

KRISTIN - (Seduta sullo sgabello, con tranquilla malinconia) Un cucciolo in fondo al tuo letto, un vecchio con tanti peli bianchi che non ti guarda, una spiaggia infinita battuta dal mare, che ti accompagna con la sua voce, cancellando le tue sole orme...

KRONO - (Continuando ad affaccendarsi intorno al fuoco) Di questo avete bisogno, vero Kristin?

KRISTIN - (Con semplicità) Era la terza via. La sola che mi rimaneva.

KRONO - (Rialzandosi e strofinandosi le mani nell'atto di pulirle) Ecco. Adesso va bene. Continuerà ad ardere per l'intera notte.

KRISTIN - (Come sopra) In fondo, ci sono due sole vie. Restare o partire. Troppo poche, vero?

KRONO - (Allontanandosi) Salgo nella stanza dell'osservatorio. Più tardi scenderò per prepararvi la cena.

KRISTIN - (Alzandosi e avvicinandosi alla scrivania) E lassù guarderete con il vostro cannocchiale?

KRONO - (Cominciando a salire le scale) Certo. Non bisogna rinunciare mai alla speranza.

KRISTIN - Lo penso anch'io Krono. (Sedendo alla scrivania con lieve ansia) Ma se un chiarore apparisse nella notte, e si perdesse nel nostro sonno?

KRONO - (In cima alle scale) Io veglio sempre, Kristin. Così come ha fatto mio padre, e prima di lui mio nonno. (Guardando verso l'alto) Si veglia sempre. E si registra tutto. (Scompare)

KRISTIN - (Aprè il quaderno e incomincia a leggere l'ultima pagina del suo diario) «Oggi ho passeggiato più a lungo del solito. Ho oltrepassato il terzo promontorio, oltre quello dove, sopra una roccia, vidi, un giorno lontano, apparire Polo. La sabbia era bagnata come al solito dal mare che, a intervalli regolari, la lambiva, cancellando ogni volta le mie orme. Ogni tanto mi riposavo su uno scoglio, ma non per stanchezza. Qui, al faro, non sono più stanca. La mia sola occupazione è quella di fissare l'orizzonte. Devo scrutarlo perché spero di potervi scorgere una buona

volta un segnale. Un battello con un nocchiero esperto e un passeggero a bordo non può scomparire all'orizzonte. Così come è partito deve essere approdato. È per questo che scruto sempre. Aspetto un segnale da quell'approdo. *(Breve sosta, quindi alza il capo come pensando; riprende poi a leggere cambiando tono)* Per il resto, non ho niente da fare. Krono pensa a tutto. *(Breve pausa)* Il cielo era grigio. Ma questo l'ho scritto anche ieri. L'ho scritto ogni giorno. Un grigio uniforme, compatto, né scuro, né chiaro, senza presagi. Un cielo così è rassicurante. Somiglia a Polo. Somiglia al vecchio con tanti peli bianchi. *(Breve pausa)* Io sono in pace. Detesto le novità. *(Breve pausa, come pensando, quindi riprende a leggere)* Tornando al faro, mi sono fermata a raccogliere le conchiglie. Nell'acqua appena trasparente ho scorto anche qualche stella marina. E all'improvviso l'acqua è sembrata scintillare per il riflesso di un sole nascente, e ho udito la voce di mio padre che ci esortava a raccogliere le stelle, e quella argentina di mia sorella che lo assecondava. *(Breve pausa, cambiando tono)* Mia madre non c'era. Perché lei non amava il mare». *(Nel corso dell'ultima battuta, Krono è riapparso sulla scala)* Niente?

KRONO - Niente.

KRISTIN - Neppure una piccola luce?

KRONO - Neppure una fiammella. *(Scendendo la scala)* Soendo in cucina. Vado a riscaldarvi la zuppa di erbe. *(In prossimità dell'uscita, si ferma, si volta)* Ah, dimenticavo. Il telegramma. È arrivato il telegramma.

KRISTIN - Leggetelo pure, Krono. Io vi ascolto.

KRONO - *(Sempre vicino all'uscita, dopo aver spiegato il foglio)* «Come stai? Ho passato il pomeriggio in casa a studiare le carte del Consiglio. Mangio una mela e vado a letto. Sono stanco. Ciao, bella persona. Grazie di esserci».

KRISTIN - *(Alzandosi e porgendo un foglio)* Volete spedire il mio, Krono? L'avevo già preparato. Potete leggerlo, se volete.

KRONO - *(Prendendo il foglio e porgendo il suo a Kristin, evitando sempre peraltro di guardarla)* «Favo di miele sono le parole gentili: dolcezza per l'anima, refrigerio per il corpo. I Proverbi 16, 24».

KRISTIN - *(Allontanandosi)* Non siete ancora stanco di ricevere e spedire messaggi per me?

KRONO - *(Con un tono di saggezza)* Le mie spalle sono grandi come l'Universo.

KRISTIN - *(Sedendo di nuovo alla scrivania)* Ma non facciamo che ripetere le stesse parole, suoni che si perdono nell'aria, treni

senza coincidenze... Da quanto? *(Con ansia)* Da quanto?

KRONO - *(Con estrema calma)* È scritto nei registri. Cento stagioni, forse. O forse di più. È scritto nei registri. *(Nel corso dell'ultima battuta, esce)*.

KRISTIN - *(Riprendendo a leggere)* «Mia madre sapeva che tu eri il Principe, e comprendeva come io mi fossi rassegnata ai brevi messaggi. Poi un giorno anche questi cessarono. A lungo. A lungo. *(Breve pausa, come assorta)* Fu in quel vuoto che si inserì la voce del poeta. E quella voce era un fiume, un fiume in piena, che non riusciva peraltro a travolgermi il cuore. *(Breve pausa)* Io l'ascoltavo, lusingata, con fierezza, e mia madre non comprendeva, e mi ostacolava, e inquinava quella voce, perché sapeva che nel mio cuore c'era il Principe, mia vocazione e mio destino, alfa e omega della mia vita... C'erano i lunghi silenzi e i brevi messaggi, c'era l'errore infinito di amarlo, ma l'errore giusto, perché mio, voluto e amato. Nella mia dedizione al Principe c'era tutta me stessa, la mia identità, la mia storia: io ero e sono la persona che ama il Principe. *(Pausa, poi come riflettendo)* Questo mia madre sapeva, e tacitò la voce del poeta per impedirmi di seguirla». *(Pausa, poi rivolta a Polo accucciato presso il camino)* Vieni, Polo. *(Prendendo una focaccia da un cassetto e porgendola al cane)* Prendi. È la tua focaccia. Krono l'ha cotta stamani, mentre noi passeggiavamo sulla spiaggia. *(Breve pausa)* Krono pensa a tutto. Anche a te. Come faresti senza di lui? *(Accarezzando il cane)* Io sono capace soltanto di tenerti con me, sul mio letto, accucciato nel cavo del mio corpo incurvato. *(Breve pausa)* Un tempo, al tuo posto, c'era Ofelia, sai? Ma questo è accaduto in una stagione lontana. Quando io abitavo in una casa dentro la città, e c'erano mio padre e mia madre, e tutto aveva un significato, perché quella era la mia dimensione, lo spazio della salvezza.

KRONO - *(Rientrando)* Ecco la vostra zuppa. *(Posando la scodella sul tavolo)* Mangiatela subito, prima che si raffreddi.

KRISTIN - *(Restando seduta alla scrivania)* Grazie. Siete sempre così premuroso, Krono. La vostra generosità continua ancora a sorprendermi. Dopo cento stagioni, non cesso di esservi riconoscente almeno tre volte al giorno.

KRONO - *(Sedendo sullo sgabello vicino al camino)* Per me, agire così sulle persone come voi, è un atto naturale.

KRISTIN - *(Riprendendo a leggere)* «Quella notte avevo accompagnato mia madre fin dentro il battello. Ero rimasta con lei, anche quando ormai non mi guardava più, perché i

suoi occhi fissavano l'orizzonte, mentre ansimava, così da trapassarmi il cuore. Il nocchiero si sistemò al posto di comando e l'equipaggio, una decina di persone, tutte vestite di bianco, mi fece cenno di scendere. Io allora mi avvicinai a mia madre, posai le mie labbra sulle sue labbra e su ciascuna delle sue gote, e la sensazione di aver baciato una superficie disumanamente levigata è ancora presente nelle mie più intime fibre. *(Breve pausa)* Quindi scesi, mi fermai sulla spiaggia e guardai il battello partire, allontanarsi rapidamente dalla costa e perdersi nell'orizzonte».

KRONO - *(Riproducendo le parole e l'espressione di allora)* Se volete riposare qui, per stanotte, il faro è tutto per voi.

KRISTIN - *(Con dolcezza)* Sì, mi diceste così, Krono. Furono esattamente queste le vostre parole. E io mi diressi subito verso di voi, che mi aspettavate sorridendo sull'uscio con una fioca lanterna tra le mani.

KRONO - E al faro rimaneste invece per trenta notti, in solitudine, e con le vostre lacrime, rivoli freddi e silenziosi.

KRISTIN - *(Alzandosi)* Voi mi accudiste come una bambina. *(Si avvicina al tavolo, poi sedendo e incominciando a mangiare)* Non mi guardavate mai, ma sapevate ugualmente che cosa mi occorrevo per sopravvivere, e non mancavate mai di procurarmelo.

KRONO - Un giorno però, voleste andarvene. Lasciare il faro. Pensavate che fosse giunto il momento di tornare alla vostra casa.

KRISTIN - L'uomo è fatto per vivere nelle case. Dentro la città. Pensai. *(Con profonda amarezza)* Ma al mio ritorno le cose erano cambiate. Erano cambiate per me, voglio dire. Perché io ero diversa. *(Con tono angosciato)* Oh, Krono, se sapeste! La casa, che era stata quella della salvezza, io la vedevo come ferita da uno squarcio osceno... e le stanze invase da una folla irriverente. Quelle presenze erano intollerabili, e le voci umane mi distruggevano ogni capacità di resistenza. Soffrivo fisicamente, come se le viscere si rivoltassero, e la pelle fosse ustionata da olii bollenti, e il cervello si perdesse in un inferno di fuoco.

KRONO - *(Dopo una pausa, curvandosi sul fuoco e incominciando a riempire uno scaldino di carboni ardenti)* Non sempre l'uomo è fatto per vivere nelle case. Dentro la città.

KRISTIN - *(Con un tono più disteso)* Non so se questo sia vero. Per me è stato sicuramente così. Visi verniciati, bocche sempre aperte a parlare una lingua che non conoscevo.

KRONO - Soltanto la vostra bocca restava chiusa, vero? Sempre serrata. Muta.

KRISTIN - *(Di nuovo con angoscia)* E che

autopresentazione

di Franca Petracchi

cosa mai avrei potuto dire? Di che cosa mai si può parlare ancora, dopo aver visto un battello scomparire all'orizzonte, con quel passeggero solo e sperduto, che era la parte più viva del tuo cuore?

KRONO - *(Alzandosi e dirigendosi con lo scaldino in mano verso il letto)* Non avreste dovuto lasciare il faro, Kristin.

KRISTIN - *(Con un tono più calmo)* Sì, è vero. Avete ragione. *(Breve pausa)* Ma io allora non sapevo quanto fossi cambiata. Non conoscevo ancora la mia malattia. *(Breve pausa, poi con ansia)* Oh, Krono! Voi solo potete capire la mia sofferenza. Gli sguardi! Quegli occhi impietosi che ti scrutano, fino ad addentrarsi nella tua mente, per rubarti i pensieri. *(Breve pausa, poi come esausta)* Io non potevo più sopportarlo. Restare ormai non era più sostenibile.

KRONO - *(Che intanto ha sistemato lo scaldino nel letto)* Allora pensaste all'alternativa, vero?

KRISTIN - *(Come sopra)* Sì. Pensai che la soluzione al mio problema fosse quella di partire. Imbarcarmi su un maledetto battello come quello che aveva trasportato mia madre.

KRONO - *(Che intanto si è avvicinato a una finestra e guarda fuori)* Sì. Il battello. È una soluzione ai problemi di molti.

KRISTIN - *(Avvilita)* Così poco praticabile, però. Almeno per me. *(Breve pausa)* Voi sapete, Krono, quanto io sia maldestra e così poco adatta ad organizzarmi. *(Breve pausa)* Il battello bisogna cercarlo. E così pure il nocchiero. Che non si sa mai dov'è. E sul cui lavoro, soprattutto, non si è mai sicuri. *(Breve pausa)* Ve l'ho già detto, Krono. Restare o partire. Due sole vie. *(Breve pausa, poi con amarezza)* Troppo poche, vero?

KRONO - E fu così che, miracolosamente, scopriste la terza via.

KRISTIN - *(Coinvolta)* Sì. È così. Miracolosamente. *(Breve pausa)* Una sera, a un tratto, pensai che quello che volevo veramente era "dormire". Dormire in un letto caldo e senza sogni. E allora vidi la spiaggia deserta, il cielo grigio ogni giorno dell'anno, la stanza nel faro. E tutto questo somigliava al sonno che desideravo. *(Breve pausa)* Così, Krono, mi misi subito in viaggio e venni da voi.

KRONO - Anche perché da qui potete aggiornarvi sempre sulla situazione dell'orizzonte.

KRISTIN - Certo. Anche per questo. *(Breve pausa)* Un battello che parte non può non approdare in qualche posto. E da quel posto non può, almeno una volta, in un attimo dell'eternità, venire un segnale.

Questa pièce si presenta come una metafora, peraltro molto comprensibile, della condizione esistenziale di chi, "storpio di spirito" (immagine straordinaria di Pessoa), ha trovato "la terza via", quella cioè di scampo del "restare", cui si è condannati, e dal "partire", che è poi "il vizio assurdo" di Pavese. La terza via, che offre modalità diverse di fuga, fino a quella estrema della alienazione, in questo dramma si configura come il rifugio della solitudine e dello stato naturale del vivere, nel rifiuto della società e della cultura ("non restare", senza "partire"). Nel testo i vari elementi strutturali concorrono a dare espressione alla dimensione interiore di Kristin, la protagonista: anzitutto il faro, e quindi il paesaggio marino vuoto; Krono, presenza che non turba e che non disturba, rassicurante nella sua naturalità provvidenziale; il cane, il bambino, i cibi primitivi. Nel suo rifugio intimo, solitario ed essenziale, Kristin si nutre peraltro di due elementi vitali: l'attesa di un incontro con la madre per una pacificazione definitiva, e la collaborazione quotidiana al sostentamento di un sogno d'amore senza tempo. Da queste premesse formali e di sostanza (l'impianto metaforico e i temi del bisogno interiore e della coltivazione degli ideali) deriva "necessariamente" l'uso di un linguaggio, che non può essere sempre asciutto, come si addice al dramma verista, e neppure enfatico, che disdice all'autenticità dell'ispirazione, ma semplicemente consono all'atmosfera dei luoghi e alla levatura dei sentimenti: una scrittura, dunque lieve, con passaggi anche lirici, che la musica impressionista di Debussy dovrebbe contribuire a rendere ancor più suggestiva. Mi sembra opportuno far notare che questo testo può essere giudicato, a mio avviso, come una forma un po' particolare di drammaturgia, collocandosi tra narrativa e teatro (Kristin dialoga con gli altri personaggi, ma più spesso legge il suo diario e i registri del vecchio guardiano). Questa riflessione io l'ho fatta comunque a posteriori, non avendo avuto l'intenzione di sperimentare vie nuove. Forse inconsciamente sono stata influenzata dai caratteri di scrittura del mio romanzo d'esordio, composto poco tempo prima di questo lavoro. ■

KRONO - *(Avvicinandosi alla scala)* L'uomo deve essere molto paziente.

KRISTIN - *(Calma)* Io lo sono. E sono anche tenace. *(Con fermezza)* So che devo incontrarmi, magari per un solo istante, con mia madre. Non può non accadere. *(Con forza ed evidenza)* Perché la cosa che devo fare e che devo dire è uno spasimo che riempie l'universo.

KRONO - *(Salendo la scala, dopo una pausa)* Adesso riposare. Mettetevi a letto. L'ho riscaldato mentre consumavate la vostra cena.

KRISTIN - *(Alzandosi da tavola e avvicinandosi al letto)* Farò come dite. Vi ringrazio. *(A Polo, accucciato vicino al camino)* Polo,

vieni. Vieni anche tu. Ci riscaldiamo insieme. KRONO - Beh, buonanotte! Io resterò un po' nella stanza del mio osservatorio. *(Scompare)*

KRISTIN - *(Sedendo sul letto)* Buona notte, Krono. *(Con tenera serietà)* Vorrei che ogni uomo al mondo trovasse un faro come questo e una persona come voi. *(Breve pausa)* Buono, Polo. Fermo. Ecco, così, bravo. *(Pausa)* Krono... Niente?

KRONO - *(Da sopra)* Niente.

KRISTIN - Neppure un lumicino?

KRONO - Neppure una fiammella.

KRISTIN - Un alito, una nota...

KRONO - Buio e silenzio. Totalmente buio e silenzio.

KRISTIN. (Con commovente rassegnazione) Forse domani, Krono.

KRONO - Forse. (Buio in scena, mentre si levano le note di La Mer di Debussy, che continueranno a diffondersi fino all'inizio del secondo quadro).

QUADRO II

Luce livida su di una spiaggia deserta battuta dal mare, di cui continua ad udirsi debole e regolare lo sciabordio. Alcune rocce qua e là, poco lontane dal proscenio. Kristin, con Polo accanto, è in piedi su di una roccia, di spalle al pubblico, intenta a scrutare l'orizzonte; sull'abito del primo quadro indossa uno scialle celeste pallido. Sul proscenio, a destra, Karol, non visto, assiste silenzioso alle prime battute di Kristin, prima di intervenire.

KRISTIN. (Ansiosamente) Polo... Polo, non ti sembra di vedere una macchia scura laggiù? (Come a se stessa) Sì, quasi all'orizzonte. Sembra che si muova... (Delusa) No, non c'è più. Non c'è niente. (Breve pausa) Non c'è mai stato niente. È il riverbero della luce, oltre il grigio del cielo.

KAROL - Kristin! (Poiché Kristin non si volta, con voce più alta) Kristin!!!...

KRISTIN - (Si volta, poi tranquillamente) Oh Karol, sei tu. (Breve pausa) Come stai?

KAROL - Io bene. E tu?

KRISTIN - (Come sopra) Come hai fatto a trovarmi?

KAROL - (Con semplicità) Un vecchio su al faro mi ha detto che passeggi tutto il giorno sulla spiaggia.

KRISTIN - Ma come hai fatto a sapere che vivo qui, al faro.

KAROL - L'ho immaginato. Tre o quattro volte nella vita ho abitato anch'io per brevi periodi, in luoghi come questo.

KRISTIN - Sì, è vero. Me ne parlavi qualche volta. Ma dimmi... Come sei riuscito a passare? Da quando c'è la guerra, le montagne sono piene di soldati, e ogni sentiero è sbarato dai carri e da gente armata.

KAROL - (Avvicinandosi un poco a Kristin) Un passaggio, quando si vuole, lo si trova sempre. (Breve pausa) E poi io sono esperto, conosco quelle montagne fin da bambino. Andavo sempre lassù per le mie vacanze con i miei fratelli, ti ricordi?

KRISTIN - (Con mestizia) Sì, certo. (Avvicinandosi anche lei a Karol) Una volta raccogliesti per me delle stelle alpine, e me le regalasti quando ci ritrovammo al tuo ritorno, dentro la città.

KAROL - (Coinvolto, con dolcezza) Le conservi ancora, Kristin?

KRISTIN - (Distaccata) Non lo so. Ho lasciato tutto nella casa squarciata, quando sono venuta al faro.

KAROL - (Trascorrendo la freddezza di Kristin) Allora ci saranno ancora. Insieme alle mie lettere. (Breve pausa, con tenerezza) Io conservo le tue come un tesoro, Kristin.

KRISTIN - (Con grande semplicità) Anch'io conservo le tue... «Sei sempre nei miei pensieri, e ti ricordo ogni ora che passa».

KAROL - (Commosso) Kristin! Non hai dimenticato! Oh, Kristin!

KRISTIN - (Freddamente) Ho buona memoria, Karol. Ma il cuore non c'entra, se è questo che pensi.

KAROL - Ma allora, quando queste cose accadevano, non era così?...

KRISTIN - (Come sopra) Allora mi ingannavo. Perché qualcuno aveva lasciato un grande vuoto nella mia vita. E io pensavo che fosse ragionevole e doveroso riempirlo in qualche modo.

KAROL - (Rifutando quella giustificazione) Eri così dolce, Kristin. E così tenera...

KRISTIN - (Sempre con indifferenza) Forse. Ma se questo è vero, è alla mia natura che dovevi essere grato. (Crudelmente, suo malgrado) Io non ero dolce per te.

KAROL - (Finalmente colpito) Le tue parole sono assenzio per la mia anima.

KRISTIN - (Con tenerezza) Povero Karol! Non vorrei ferirti per nessun motivo al mondo. (Di nuovo rigida) Ma questa è la verità. E la verità, come è scritto, ci fa liberi.

KAROL - Eppure un giorno posasti su una pietra la tua piccola mano bianca. E io, timidamente, allungai il braccio, fino a coprirte con la mia. E tu, Kristin, non ti sottraesti.

KRISTIN - (Con semplicità) Non volevo offenderti, Karol. Ma non volli neppure illuderti. Io non risposi al tuo invito.

KAROL - (Sgomento) Non c'era niente allora di me che ti toccasse l'anima?

KRISTIN - (Con autenticità) Tutto. Tutto mi toccava l'anima. La verità del tuo sentimento, l'onestà dei tuoi pensieri, la fedeltà del tuo cuore. Queste cose mi struggevano nel profondo del mio essere, perché sapevo quanto fossero importanti, e mi sentivo obbligata alla gratitudine.

KAROL - (Con velato disprezzo) Dovere e gratitudine! Manciate di melma sul viso di chi ama.

KRISTIN - (Con semplicità) Mi dispiace Karol. Ma è così. (Breve pausa) Forse può consolarti sapere che ho rispettato tanto la tua persona e il tuo amore per me da non tollerare che altri provassero ad offenderti. (Breve pausa, poi cambiando tono, come a se stessa) Anche se le parole degli altri ser-

vivano per fare chiarezza dentro di me e mi aiutavano a non dimenticare la verità.

KAROL - Quale verità?

KRISTIN - (Con orgogliosa semplicità) La verità del cuore. La mia dedizione eterna al Principe. Mia vocazione e mio destino. Mio Principe e mio tutto.

KAROL - (Contrariato, non riuscendo a persuadersi) Eppure non c'era in lui un comportamento, né un atteggiamento che avessero affinità con il tuo animo gentile, con la semplicità dei tuoi gesti, con l'autenticità del tuo essere. (Forzando il tono) Kristin, il tuo Principe non ha mai capito quanto grande e disinteressato fosse il tuo amore per lui.

KRISTIN - (Con serenità) Non poteva, Karol. Neppure a un Principe è data una così straordinaria sapienza.

KAROL - (Dopo una lieve pausa, quasi tra sé) Mite e caparbia. Disarmante.

KRISTIN - (Dopo una pausa, con semplicità) Sai, Karol? Da quando mia madre è partita su quel maledetto battello, non c'è stato un

giorno senza che il Principe mi abbia fatto mancare un messaggio. E non c'è stato un

giorno senza che io abbia risposto. (Breve pausa) È Krono che pensa a ricevere e a

spedire i telegrammi. Parole dolci, struggenti. Parole che si fondono come una sola

sinfonia, che si intrecciano in una sola eco. È un discorso senza significato, che unisce

però le nostre anime come le onde del mare.

KAROL - (Dopo una breve pausa) Mai una storia, un racconto, una notizia...

KRISTIN - (Come sopra) Poche cose. E senza importanza. No, Karol, quasi mai un

racconto. E pochissime volte una notizia. (Breve pausa, poi con un velo di malinconia)

Ma io ho capito lo stesso una cosa molto triste: ho capito che è solo. Solo nella casa, dentro la città. Forse solo persino nel suo

cuore. (Breve pausa, poi con un'ombra di tenerezza) Anche se io gli ripeto continuamente che sono sempre con lui. «Lo so, lo

so», mi ha risposto qualche giorno fa con un suo telegramma. (Breve pausa, poi come

tra sé) Ma io non ne sono poi tanto sicura.

KAROL - (Deluso) Non sapevo che i vostri treni, proprio alla fine, avessero trovato la loro coincidenza.

KRISTIN - In effetti, non sono ancora riusciti ad incontrarsi totalmente. (Breve pausa, poi con grande dolcezza) Vorrei tanto che un

giorno il Principe giungesse al faro e restasse a lungo con me, per riscaldargli finalmente il cuore.

KAROL - (Con mestizia) E invece al faro è giunto il Poeta. Con le sue povere ricchezze.

KRISTIN - (Dura, suo malgrado) Sì, è vero. Forse non è stato giusto venire.

KAROL - (Dopo una pausa, con voluta log-

gerezza) Ti ho portato dei libri. Di quel genere che ti piaceva tanto.

KRISTIN - (*Freddamente*) Adesso non mi interessano più.

KAROL - (*Con forza*) Ma dov'è la tua forza morale, l'impegno politico? Le tue battaglie civili, dove sono?

KRISTIN - (*Con tristezza*) Ho dimenticato tutto.

KAROL - (*Con dolcezza*) Anche le stelle alpine?

KRISTIN (*Come sopra*) Anche le tue lettere. E la tua mano sulla mia.

KAROL - (*Come infastidito*) Ma cos'è che ricordi?

KRISTIN - (*Subito, con naturalezza*) Un battello che è partito dalla costa, si è allontanato sul mare ed è scomparso all'orizzonte. (*Breve pausa, poi con determinazione*) Ricordo questo, perché aspetto un segnale. (*Lunga pausa*) Karol?

KAROL - Sì, Kristin.

KRISTIN - (*Con malinconica serietà*) Non tornare più. Te ne prego. (*Buio in scena, mentre tornano a levarsi le note di La Mer, che continueranno ancora a diffondersi fino all'inizio del terzo quadro*).

QUADRO III

Stessa scena e stessa illuminazione del primo quadro. Kristin, seduta dietro la scrivania, di faccia al pubblico, è intenta a leggere la pagina giornaliera del suo diario. Krono si trova nella medesima posizione in cui lo abbiamo trovato all'inizio.

KRISTIN - «Quando Karol mi ha chiamato stamattina il cielo era grigio. Ma questo l'ho scritto anche ieri. L'ho scritto ogni giorno. Un grigio uniforme. Compatto. Né scuro, né chiaro. Senza presagi. (*Breve pausa*) Eppure Karol è venuto a trovarmi. Se sapessi che detesto le novità, non sarebbe venuto. Egli infatti ha sempre desiderato soltanto il mio bene». (*Interrompendosi, rivolta a Krono*) Niente?

KRONO - Niente.

KRISTIN - (*Insistente*) Neppure uno sprazzo di luce pallida?

KRONO - Neppure una fosforescenza.

KRISTIN - (*Debolmente*) Un voce, un gemito, un canto...

KRONO - (*Sempre con la stessa monotonia*) Non arriva neanche una vibrazione.

KRISTIN - (*Dopo una pausa, riprendendo a leggere*) «Karol mi ha detto che io sto rinnegando la nostra amicizia, una delle parti più importanti di

noi. Ma io l'ho rassicurato. Anche perché questa cosa non sarebbe possibile. Gli ho parlato così dei libri di Krono, dove tutto è registrato e niente si può cancellare».

KRONO - (*Dirigendosi verso l'uscita*) Vado in cucina a riscaldare la vostra zuppa di erbe. (*Esce*)

KRISTIN - (*Continuando a leggere*) «Karol mi ha portato tutti i romanzi di Graham Green e le poesie della Achmátova. Ha pensato che mi avrebbero fatto piacere perché io ho amato molto questi autori. (*Breve pausa*) Non sa che qui al Faro non c'è neppure una cosa che conti di quelle che riempiono la vita nelle case, dentro la città. Né la poesia, né la lotta politica, né le questioni sociali. E neppure l'onestà intellettuale. O il rigore morale. (*Breve pausa*) Forse neppure la dignità, il rispetto di noi stessi. (*Con grande evidenza*) Qui al Faro è importante soltanto scrutare l'orizzonte, per un segnale che prelude ad un incontro. (*Breve pausa, poi con dolcezza*) E tutto questo perché si compia un atto di carità. (*Breve pausa, poi di nuovo con naturalezza, quasi con noncuranza*) Abbiamo passeggiato qualche minuto sulla spiaggia, in silenzio. Polo era eccitato, contrariamente alla sua natura, e mostrava di voler giocare con Karol, saltandogli addosso fino a fargli rischiare di perdere l'equilibrio. «Non so da quanto tempo non ero oggetto di tanta affettuosa attenzione», ha detto Karol. Poi mi ha guardato un attimo, con il suo sguardo malinconico, si è voltato, e allontanandosi fino a scomparire, ha continuato ad agitare un braccio alzato in segno di saluto».

KRONO - (*Rientrando*) Ecco la vostra zuppa. (*Posando la scodella sul tavolo*) Non lasciatela raffreddare. Potete leggere il vostro diario anche mangiando.

KRISTIN - (*Alzandosi e dirigendosi con il quaderno in mano verso il tavolo*) Oh, non è poi così importante Krono.

KRONO - (*Dirigendosi verso la scala*) Dicono invece che sia terapeutico scrivere la propria storia e tradurre nella parola l'eco

interiore. (*Salendo*) Dunque, continuate pure. Io salgo nella stanza del mio osservatorio. (*Scompare*)

KRISTIN - (*Seduta davanti al suo quaderno con la scodella a fianco*) «Sono rimasta sulla spiaggia deserta e ho ritrovato di nuovo la mia pace. Mi sono seduta su un asse di legno vecchio posto a guisa di ponte tra due rocce. E Polo, tomato tranquillo, si è accucciato ai miei piedi. (*Interrompendosi e ingerendo qualche cucchiata di brodo*) Non pensavo a niente. Poi, all'improvviso, non so proprio perché, ho visto un'altra spiaggia illuminata da un bel sole pomeridiano, e te, Igor, appoggiato al legno di una barca. (*Breve pausa, per ingerire un cucchiaino di zuppa*) Era una stagione beata dopo un tempo di guerra. Nella stazione balneare i giovani si riunivano con semplicità e allegria. Io e mia sorella eravamo nella tua stessa comitiva. (*Ancora breve interruzione per mangiare qualcosa*) Avevo tredici anni, ma le mie sembianze erano quelle di una bambina. Non so se per età o per autorevolezza, eri tu che organizzavi il gioco. Appoggiato alla barca come un Maestro, con tutti i suoi discepoli davanti, cominciasti a impartire ordini: «Gli uomini da una parte, le donne dall'altra»... Nel dire così, il tuo sguardo cadde sulla mia persona. Lo lasciasti posare sui miei occhi spaventati, poi vagasti intorno ai miei capelli biondi raccolti nelle trecce, e infine ti fermasti sul corpicino minuto e infantile. «No, tu no», concludesti, «né da una parte, né dall'altra. Tu vieni qui, vicino a me. Tu aiutami». Prontissima, io obbedii. Mincamminai con sicurezza verso di te e mi posai al tuo fianco, appoggiandomi anch'io al legno della barca. (*pausa*) Da quella vocazione dunque nacque il mio destino. (*pausa*) Tu, Igor, queste cose non le conosci certamente, e quindi non le ricordi. Un giorno forse ti capiterà di leggere questo diario. Così saprai quel tanto di noi che avrei voluto dirti, senza mai poterlo fare, perché esso non entra nello spazio stretto dei nostri brevi messaggi». (*Dopo una pausa, a Krono che è riapparso sulla scala*) Niente?

KRONO - Niente.

KRISTIN - (*Si alza, si dirige verso il letto, vi si siede*) Avete guardato con il vostro cannocchiale?

KRONO - (*Scendendo la scala*) Anche. Ma tutto è scuro e silenzio.

KRISTIN - (*Dopo una pausa, scoraggiata*) Sarà sempre così, Krono?

KRONO - (*In fondo alla scala*) Fino a questo momento è stato sempre così.

KRISTIN - (*Ansiosamente*) Ma



domani. Domani sarà ancora così?

KRONO - (Presso una finestra, guardando fuori) È tutto registrato. Ma su quei libri è stato posto un sigillo. (Breve pausa) Vi ho detto che un giorno vi avrei mostrato tutto. Ma quei libri li non ve li potrò mostrare. Dovranno passare stagioni e stagioni perché il sigillo sia tolto.

KRISTIN - E allora potrò leggerli tutti?

KRONO - (Misteriosamente) Allora saprete tutto anche senza leggere. (Breve pausa) Suvvia, Kristin. Non pensateci, adesso. (Bonario) Vi ho portato il telegramma.

KRISTIN - (Alzandosi e prendendo il foglio che Krono le porge, legge) «Sii serena e tranquilla. Perché, amore mio, sono arrabbiato con te? Non sono mai arrabbiato con te. Non dimenticarlo mai». (Breve pausa, poi porgendo un suo foglio a Krono) Krono, volete spedire il mio? Leggetelo pure.

KRONO - (Leggendo) «Per un breve istante ti ho abbandonato, ma ti riprenderò con immenso amore. Isaia 54, 7».

KRISTIN - (Che è tornata a sedere sul letto) Krono, voi pensate che tutto questo non abbia senso?

KRONO - La vostra corrispondenza con il Principe volete dire?

KRISTIN - Sì. Questi nostri piccoli, brevi, inconcludenti messaggi.

KRONO - (Solennemente) Io penso che tutto questo soltanto abbia un senso.

KRISTIN - (Ravvivata dalla speranza) Davvero? Lo credete davvero?

KRONO - (Con un tono di saggezza) L'uomo desidera soltanto due o tre cose nella sua esistenza. Quello che voi volete veramente, che avete voluto veramente nelle vostre cento stagioni al Faro, è un segnale dall'orizzonte e un rapporto con il Principe. La prima cosa l'aspettate. E vi riempie i giorni. La seconda l'avete, e vi ricolma il cuore. (Breve pausa) Che altro può avere un senso nell'universo? Non c'è altro, Kristin, credetemi. Non c'è altro che abbia veramente un senso.

KRISTIN - (Dopo una pausa, serenamente, con animo grato) Vorrei che ogni creatura al mondo trovasse un Faro come questo e una persona come voi. (Breve pausa) Buona notte Krono.

KRONO - (Dirigendosi verso la scala) Buona notte, Kristin. (Salendo) Tomo nella stanza del mio osservatorio. Spedisco il telegramma e incomincio a vegliare. (Scompare, mentre la scena si fa buia.

Comincia intanto ad udirsi la musica solita di Debussy, che si prolungherà fino al quarto quadro).

QUADRO IV

La stanza dell'osservatorio: la luce che la illumina è sempre triste e uniforme, ma meno oscura. La parete di fondo, anch'essa semicircolare, è occupata per tutta la sua



estensione da una superficie di vetro. Le pareti laterali sono interamente rivestite da scaffalature che contengono libri di grosse dimensioni. Al centro, un lungo tavolo. Vicino alla parete di fondo, un grande cannocchiale sostenuto da un supporto apposito. A destra, un'uscita.

KRISTIN - (Avvicinandosi alla parete di vetro) Ma è bellissimo quassù. Krono, perché non me lo avevate mai detto? C'è più spazio. E più luce.

KRONO - (Anch'egli vicino alla parete) Sì. Ma tutto è grigio. Come sempre e ovunque.

KRISTIN - (Serena) Un grigio di perla. Che sa di predizione.

KRONO - (Scettico) Effetti ottici. Giochi di luce.

KRISTIN - (Dopo una pausa, toccando il cannocchiale) Così, questo, è il vostro cannocchiale. Sembra un monumento alla Storia.

KRONO - In effetti, è il cannocchiale più imponente che sia mai stato inventato.

KRISTIN - (Avvicinandosi alle scaffalature) E questi sono i vostri registri? Quanti sono?

KRONO - Non si sa. (Breve pausa) Ma un giorno o l'altro certo comincerò a inventarli.

KRISTIN - (Con semplicità) Posso prenderne uno?

KRONO - Tutti quelli che volete. Voglio dire

tutti quelli che riuscite ad estrarre dagli scaffali. (Breve pausa) Quelli su cui è stato posto il sigillo sono sistemati nelle scansie in alto. E anche se voleste disubbidire e aprirli, non potreste, perché qui, al Faro, non ci sono scale che giungano a quell'altezza.

KRISTIN - (Che intanto ha estratto un libro e l'ha posato sul tavolo) Su questo è registrato tutto. Anche di me?

KRONO - Sfogliate pure. Cercate. Qualcosa di voi la troverete certamente.

KRISTIN - (Sedendo e sfogliando il libro) Anna... Elisabeth... Fiodor... Elena... Kristin. Ecco, Kristin! (Eccitata) Kristin! Sono io, Krono. (Incomincia a leggere) «È la vigilia di Natale. La famiglia è riunita nella grande casa dei nonni. Sulla tavola sono rimasti ancora dei dolci, i bicchieri e tante bottiglie. Le slitte sono pronte per condurre tutti alla Chiesa di S. Cirillo per la messa di mezzanotte. Ma i famigliari indugiano, perché la zia Nora deve ancora recitare le sue poesie di Natale, piccole composizioni in musica, sempre nuove, dedicate individualmente ogni anno ai vari componenti della famiglia: (sulle note di una music-

chetta) Kristin, Kristin... - Oh, Krono, ascoltate! Sono i versi che zia Nora ha scritto per me... - Kristin, vorrei chiamarti fiore di lillà, e tu sei tanto buona, e tu sei tanto buona, e sempre buona tu devi restar... ». (Breve pausa) Oh, sì, Krono. Ora ricordo. L'avevo dimenticato. (Contenta) È straordinario. È meraviglioso che tutto questo non sia andato perduto.

KRONO - Certo. È straordinario. (Breve pausa) Eppure, se riflettete bene, è così naturale. (Breve pausa) Cercate ancora Kristin, se vi diverte. Magari in un altro libro.

KRISTIN - (Estrae un altro libro, lo pone sul tavolo e comincia a sfogliarlo) Qui ci sono uomini di altre terre, storie di paesi lontani... Aspettate! Oh, Krono. C'è Ofelia! Questa è la poesia per Ofelia. (Breve pausa rattristata)

La scrissi per la sua morte, quando dovemmo sopprimerla perché era malata, e il dottore ci vietò di tenerla in casa. A me dissero che era morta durante un intervento, e io finì anche con me stessa di crederci. (Sedendo, incomincia a leggere) «Distesa, assopita, serena, col mal e nel ventre giacevi. Contenta aspettavi la cena, la cena che mai non vedevi. Or sei morta, mia piccola Ofelia, e io non posso lisciare il tuo manto, non posso cantarti la nenia, so darti soltanto il mio pianto. Tu mi hai fatto tanti anni felice, ho creduto per te alla bontà... Eri un angelo,

e il cuore mi dice che tra gli angeli Ofelia vivrà».

KRONO - (*Sentenzioso, dopo una pausa*) L'uomo ama in tanti modi, in tante forme, e in tante direzioni.

KRISTIN - (*Con nostalgica dolcezza*) La sera, qualche volta, specialmente d'inverno, quando scendeva la neve, andavo a dormire nel letto dei miei genitori, perché nessuno di noi tre, specialmente mia madre, voleva rinunciare alla gioia di sentire Ofelia che, sullo stesso letto, si faceva accosto. (*Dopo una lunga pausa, a Krono che guarda fuori*) Krono. Niente?

KRONO - Niente.

KRISTIN - Neppure un barlume?

KRONO - Neppure un bagliore leggero.

KRISTIN - (*Non disarmando*) Un segno, un sospiro...

KRONO - (*Imperturbabile*) Grigio fitto e silente.

KRISTIN - (*Pateticamente remissiva*) Forse, domani.

KRONO - Forse. Non bisogna mai perdere la speranza.

KRISTIN - (*Riprendendo a sfogliare il registro*) Non conosco nessuna delle persone del vostro registro. Solo qualche personaggio storico... Alcuni artisti... (*Forte*) Kristin! Kristin! (*Emozionata*) Ecco, di nuovo Kristin. Krono! C'è scritto ancora il mio nome. (*Leggendo*) «Kristin, tutta imbacuccata, sotto il peso di uno zaino, cammina a fatica sulla neve, mentre si dirige alla stazione, per prendere il treno che la condurrà per la prima volta a scuola, fra i suoi piccoli alunni. È ancora buio, lei trema per il freddo e i suoi occhi si riempiono di lacrime. Pensa che la vita su questa terra sia una ben dura vicenda. (*Breve pausa*) Poi pensa ai morti che giacciono nella terra del giardino del cimitero coperti di neve... E a un tratto, nel silenzio assoluto del mattino invernale, la voce di Kristin rimbomba come un manifesto sonoro: - Meglio sopra che sotto!!!... Meglio sopra che sotto!!!...- L'eco si perde nella valle, mentre Kristin è già sul treno, il bel viso fresco e rosato contro il vetro del finestrino, i grandi occhi azzurri perduti ad ammirare l'orizzonte: il sole che sorge dipinge un fondale fantastico di luci e di colori, e Kristin vi scorge una schiera leggiadra di ballerine dentro una sinfonia che fa del treno il Bolscoi». (*Pausa, poi alzando il viso, incantata*) Ero io, quella. (*Commosa*) Oh, Krono! Ero io. Ero io.

KRONO - (*Con partecipazione*) Certo. Siete voi. Lo siete ancora. Anche se lo avevate dimenticato. (*Breve pausa, poi con calore*) Cercate ancora, Kristin. Cercate. Vi farà

bene. È terapeutico andare alla ricerca degli anni perduti. (*Breve pausa*) Un grande scrittore francese lo ha fatto, così bene e così tanto, che ha impiegato cento stagioni per leggerli tutti.

KRISTIN - È vero. Occorrerebbero tanti anni. È difficile cercare. Non si trova subito. Persone e storie, terre e luoghi... È tutto così intrecciato... (*Di nuovo turbata*)... Qui... Sì, Krono, qui... Devo esserci anch'io... (*Cominciando a leggere*) «La madre di Kristin, avvolta nella pelliccia di lupo, conduce per mano la ragazzina che le cammina compunta al fianco. Suona alla porta dello studio, sale le scale, quindi aspetta nella sala il marito che termini la visita ad un paziente. Quando il padre di Kristin entra nella stanza, si fa affettuosamente vicino ai famigliari; la madre allora accosta il volto a quello del marito e gli sussurra: - sai caro? oggi Kristin è diventata una donna. Il padre guarda Kristin per un istante, poi apre le braccia per accoglierla. Kristin vi si lascia cadere, mentre le lacrime che già cominciano a scendere si gonfiano come un fiume, e i singhiozzi diventano un vortice incontrollabile. Il padre e la madre sono sgomenti. Non comprendono la natura di una così sproporzionata reazione. Si guardano comunque con tristezza, perché riescono a rendersi conto che Kristin è una creatura sensibile destinata alla sofferenza». (*Alzando il viso, dopo una pausa, con grande amarezza*) Sì, mi ricordo. Questo non lo avevo mai dimenticato. (*Breve pausa, con lo stesso tono*) Perché da quel giorno cessai di essere la creatura tranquilla, il fiore di lillà della zia Nora, per diventare un essere triste e qualche volta inquieto. (*Dopo una lunga pausa, a Krono intento a guardare fuori*) Krono! Niente?

KRONO - Niente. (*Breve pausa*) Continuate, Kristin. Cercate.

KRISTIN - Sì, certo. (*Sfogliando il libro*) Ma non mi pare che ci sia altro. Almeno in questo registro.

KRONO - Prendete l'altro. (*A Kristin che sta eseguendo*) No. Quello un po' più in alto. (*A Kristin che ha estratto il registro giusto*) Ecco, quello. Li dovrete trovare qualcosa.

KRISTIN - (*Che ha posato il libro sul tavolo e lo sta già sfogliando*) Ecco, sì. Avete ragione, Krono. È proprio in fondo. (*Sedendo comincia a leggere*) «Kristin è perfetta nelle vesti della Popova, con il lungo abito nero che le modella il corpo minuto, ma ben fatto, e il cinturino di pizzo intorno al collo esile e bianco. Un medaglione appeso a una catena le scende sul piccolo seno, adomandolo graziosamente il busto. Siamo alla scena finale. Dopo un atto di schermaglie, i due

innamorati cedono al loro sentimento. Serghie, nella parte di Smirnov, le cinge la vita, poi un lungo abbraccio. Tra le braccia del suo amante, Kristin, chinando gli occhi, pronuncia magnificamente la battuta finale della Popova - Lukà, va a dire di là, in scuderia: oggi, a Tobi, niente biada!». (*Coinvolta, dopo una breve pausa*) Oh, Krono! Come mi sentivo orgogliosa nel ruolo della Popova! Anche questa storia non l'ho mai dimenticata. Era un gruppo di amatori di teatro quello in cui io e Sonia, la mia sorellina, recitavamo sempre. Ricordo che in quel lavoro di Cechov, in quell'ultima scena, la didascalia indicava "un lungo bacio". Ma noi l'avevamo adattata, sostituendo un abbraccio. (*Breve pausa, come tra sé*) So ancora che quell'abbraccio non mi turbava, né mi causava grande emozione. Io mi sentivo semplicemente bene. Al posto giusto. (*Breve pausa rattristata*) E questo poi mi dispiacque. Perché mi sembrava come una piccola infedeltà. E comunque, un'offesa al Principe.

KRONO - (*Senza mai guardare Kristin*) Ma il Principe non è mai venuto a vedervi recitare.

KRISTIN - (*Con un velo di tristezza*) Sì, è vero. Non è mai venuto. (*Breve pausa*) Non vi ho già detto che i nostri treni non hanno mai trovato la coincidenza? (*Pausa, poi cambiando tono*) Comunque questo non c'entrava. Quel senso di fastidio, indefinibile ma seccante, deprimeva ugualmente la mia anima.

KRONO - (*Solenne*) Il cuore dell'uomo è un groviglio inestricabile.

KRISTIN - (*Dopo una lunga pausa*) Krono! Niente?

KRONO - Niente.

KRISTIN - Non volete servirmi del canocchiale?

KRONO - Come volete Kristin. (*Avvicinandosi al canocchiale*) Ma è sempre la stessa cosa. Comunque.

KRISTIN - (*Riprendendo a leggere, dopo aver sfogliato il libro in senso inverso*) «Kristin indossa un vestitino rosa sotto una pelliccetta bianca. È tranquilla sulle tavole del palcoscenico nell'Istituto delle Suore dove va a scuola». Krono! Questo è il principio. E si tratta ancora di una recita. (*Riprende a leggere*) «Ha una bellissima bambola tra le braccia, che sta per consegnare ad una bambina povera, vestita di stracci, abbandonata sul marciapiede». (*Con tenerezza*) È Sonia, Krono. La mia sorellina Sonia. Era lei la bambina povera che riceveva da me la bellissima bambola. (*Riprendendo a leggere*) «Nel momento in cui si compie il gesto generoso della dona-

SCHEDA D'AUTORE

FRANCA PETRACCI è nata e vive a Macerata dove ha esercitato la professione d'insegnante. L'attività è iniziata verso la fine degli anni Cinquanta. Fino al 1994 la sua produzione ha riguardato unicamente il Teatro: tredici lavori drammatici raccolti in un volume edito da Lalli. Nel 1994 pubblica un testo di poesie per l'infanzia, *Poesia del Tempo*, edito sempre da Lalli, e nell'autunno del 1996 esordisce nella narrativa con un romanzo edito da Longanesi, *Lo sai che non moriremo più?*. L'attività di autrice drammatica è dunque prevalente e significativa. Alla sua origine si possono individuare come fattori concomitanti la frequentazione del Teatro amatoriale e la natura creativa dell'autrice. L'opera è stata apprezzata ampiamente: i pregi letterari e la validità teatrale sono confermati da ripetuti premi e riconoscimenti ufficiali a Reggio Emilia (Opera prima), Bologna (Teatro Minimo), Fano (Premio Ruggeri assegnato per due volte), New York (Teatro Hunter), Macerata (Gruppo internazionale di Lettura per le Marche), nonché dai vari allestimenti, anche in lingua inglese, con diffusione alla TV spagnola e alla Radio svizzera. *Lunga vigilia al faro*, la pièce pubblicata in questo numero di *Hystrio*, ha avuto una segnalazione al Premio "Rosso di San Secondo" Roma, anno 1997. L'opera non è inclusa nel volume sopra citato. A proposito dell'elemento autobiografico, che è quasi sempre più o meno presente, nella scrittura della Petracchi, l'autrice stessa ci ha riferito che una sua conoscente ebbe a dirle una volta riguardo la sua opera: «Tu metti tutto a frutto». La Petracchi in parte ha condiviso il giudizio. Noi riteniamo che questa scrittrice abbia messo a frutto tante cose di sé e della sua vita, ma soprattutto il dolore. Il dolore per la Petracchi è una straordinaria sorgente di energia creativa. Come sostiene un teosofista, purtroppo quasi sconosciuto, «ciascuno soffre diversamente secondo il suo livello: chi maledicendo, chi espiando, chi benedicendo e creando». ■

Per chi vuol saperne di più:1. *Tutto il Teatro* - Lalli Editore - Poggibonsi

Premi e segnalazioni: 1958 - *E il telefono suonerà per Cecilia* Reggio Emilia - Opera prima Rappresentato nel 1962 dal GAD "Il Caminetto" di Cagliari; 1960 - *La nostra vita* Bologna - Premio Teatro Minimo Rappresentato a Bologna; 1961 - *Da sempre, per sempre* Fano - Premio R. Ruggeri Rappresentato a Fano, Pesaro, Macerata. Rappresentato di nuovo a Macerata nel 1997 dal Gruppo Universitario Facoltà di Filosofia; 1963 - *Per vivere bisogna morire* Fano - Premio R. Ruggeri Rappresentato a Fano, Pesaro, Macerata; 1973 - *La vita che mi devi* New York - Teatro Hunter Rappresentato a New York; 1988 - *La vita che mi devi* Macerata - Premio Gruppo Internazionale di Lettura per le Marche; 1997 - *Lunga vigilia al Faro* Roma - Premio Rosso di San Secondo

Note:

- Il dramma *L'anima spenta di Anna Blei* è stato trasmesso dalla Radio Svizzera (1968, 1971) e dalla Televisione spagnola (1968); è stato quindi rappresentato a New York in lingua inglese (1974).

2. *Poesia del tempo* - Versetti angelici per bimbi dolci e pensierosi (Testo di poesia per l'infanzia) Lalli Editore - Poggibonsi3. *Lo sai che non moriremo più?* Ed. Longanesi - Milano (Romanzo - nelle librerie dal 27. 9. 1996).

zione, dal cielo comincia a scendere una pioggia di petali rosa». (Con vivacità) Sì, è Mascia. La vedo ancora, dietro le quinte, azionare le corde e rovesciare il telo steso lungo il soffitto.

KRONO - (Saggiamente) Come vedete, niente va perduto. Potete ritrovare sempre, quando volete, i luoghi, le storie, le persone degli anni di una volta.

KRISTIN - (Entusiasmata) Posso prendere

un altro registro?

KRONO - (Con semplicità) Tutti quelli che volete. Ve l'ho detto. Il Faro è la vostra casa.

KRISTIN - (Dopo aver estratto un altro registro e averlo aperto sul tavolo, si siede, lo sfoglia e incomincia a leggere) «Soltanto loro due sono salite alla sommità della Torre. Il resto del gruppo si è fermato al piano dei ristoranti. Kristin e la madre sono inebriate dallo spettacolo. Mentre tutta Parigi è nei

loro occhi, le due romantiche turiste si abbracciano e piangono». (Con dolce nostalgia) Era un viaggio che avevamo desiderato tanto quello a Parigi. Ma insieme. Separatamente non ci avrebbe interessato neanche un poco. (Breve pausa, poi con serietà) Voi lo sapete, vero Krono, quanto io e mia madre fossimo unite?

KRONO - (Con la stessa serietà) Due persone, ma una vita sola. Lo so, Kristin.

Perfettamente quanto voi.

KRISTIN - *(Dopo una pausa)* Krono! Niente?

KRONO - Niente.

KRISTIN - Neppure un punto luminoso...

KRONO - Neppure un milionesimo di punto...

KRISTIN - Un gemito lieve, un mormorio...

KRONO - Non percepisco altro che buio e silenzio.

KRISTIN - *(Dopo una pausa, sfogliando il registro e tornando a leggere)* «Il padre di Kristin ha perduto il senno. Se cammina, strascica i piedi. Se prova a sedere, non trova lo sgabello. Quando tenta di guardare, le palpebre gonfie gli si appesantiscono di più sugli occhi. Quando cerca di parlare, grida o inveisce con parole impastate e senza senso. Bisogna mettergli il cucchiaino in bocca per farlo mangiare, e accompagnarlo in bagno e sostenerlo fino al termine dell'operazione. Qualche volta ha uno sprazzo di consapevolezza, e allora piange come un fanciullo. Questo è uno di quei momenti. È a letto, tranquillo, con il suo pianto silenzioso. Kristin si infila nel letto del padre, gli si avvicina, gli culla il capo tra le braccia, come a un neonato, e canta, sommessamente, con infinita dolcezza: "... Les feuilles mortes se ramassent à la pelle, tu vois, je n'ai pas oublié, les feuilles mortes se ramassent à la pelle, les souvenirs et les regrets aussi. Et le vent du nord les emporte, dans la nuit froide de l'oublié, tu vois, je n'ai pas oublié, la chanson que tu me chantais"... Il padre di Kristin si è addormentato. Adesso non piange più». *(Kristin, chinando il capo, piange sommessamente)*

KRONO - *(Commosso)* Forse per oggi dovrebbe bastare, Kristin. Scendete nella vostra stanza. Tornerete domani.

KRISTIN - *(Con un tono quasi di supplica)* Lasciate che io resti ancora un poco. *(Come tra sé, commossa)* Mi pare che in questo registro ci sia così tanto di me.

KRONO - *(Gentile)* Io lo dicevo per voi. Leggere fa bene. Ma ogni tanto occorre riposarsi. *(Breve pausa, poi saggiamente)* Kant diceva di non poter immaginare un uomo in stato di riposo morale. Ma qui al Faro è diverso. Qui, di tutte le cose che accadono nelle case, dentro la città, non conta quasi più niente. *(Breve pausa)* Anche se è vero che tutto è registrato.

KRISTIN - *(Dopo una pausa, riprendendo a leggere)* «È sempre ti ritrovo intatta, senza ombre e senza rimprovero. E nel tuo sguardo io mi pento del tempo che ho perduto senza parlarti... In te non c'è ipocrisia, ma una velata malinconia, semplice compren-

sione degli altrui errori. E intanto annoti nel tuo spirito questa nostalgia e scrivi per noi la più sincera commedia...».

KRONO - La vostra amica Olga, vero?

KRISTIN - Sì. Scriveva poesie per me.

KRONO - Non cercate più. Non c'è nient'altro di Olga sui miei registri.

KRISTIN - *(Come sopra)* Lo so. La persi di vista. Ma forse fu per colpa mia. Senza dirglielo mai, l'ho allontanata dalla mia storia. Pura come Karol, ma come lui usurpatrice dello spirito. *(Breve pausa)* Pretendeva di sapere tutto di me. Mi divorava l'anima nell'ansia di conoscermi sempre meglio. Mi sentivo soffocare. E insieme temevo di essere denudata. *(Breve pausa)* Adesso, comunque, di tutto questo, niente, qui al Faro, con voi, può turbare minimamente la mia pace.

KRONO - *(Con tenerezza)* Qui siete al sicuro Kristin.

KRISTIN - Certo. Qui sono salva. Mi sento veramente nella Casa del Padre.

KRONO - *(Dopo una pausa)* Volete scendere nella vostra stanza? Io resto per ricevere il telegramma. *(Breve pausa)* Il camino è acceso, e Polo vi starà sicuramente aspettando.

KRISTIN - *(Che durante la battuta di Krono ha continuato a sfogliare il registro)* Un momento, Krono! Ho trovato ancora il mio nome. *(Breve pausa)* Si tratta di un momento antico della mia lunga storia. *(Leggendo)* «Kristin fa il suo ingresso in clinica accompagnata da sua madre. Deve sottoporsi a una serie di analisi difficili e anche pericolose. L'accompagnano nella sua stanza, dove Kristin comincia a spogliarsi. È molto nervosa perché il Principe le ha fatto sapere che tra poco verrà a trovarla. Questa volta i loro treni troveranno stranamente la coincidenza. Un'infermiera passa per distribuire i termometri e invita Kristin a misurarsi la temperatura. Kristin tenta di sottrarsi, spiegando che si trova in uno stato di tensione, per cui la temperatura risulterà alterata. L'infermiera insiste e Kristin deve ubbidire. Quando l'infermiera ritira il termometro, questo segna trentotto gradi. Kristin teme che il dato possa fuorviare la diagnosi, ma l'infermiera non comprende e annota la temperatura sulla cartella clinica». *(Con dolce malinconia)* Sì, mi ricordo. Accadeva sempre così quando dovevo incontrarlo. Almeno trentotto gradi. Una febbre psichica. *(Breve pausa)* Ma Igor non l'ha mai saputo. Credo che non l'abbia mai neppure sospettato. *(Breve pausa)* Penso che annoterò questa cosa nel mio diario, così Igor, se mai avrà occasione di leggerlo, saprà anche della mia febbre, oltre la storia della vocazione sulla spiaggia.

KRONO - *(Con dolce comprensione)* Voi siete sempre stata una persona estremamente sensibile, Kristin.

KRISTIN - *(Quasi con durezza)* Dite pure eccitabile. Una donna eccitabile.

KRONO - *(Con un velo di ambiguità)* Un giorno tomerete quassù e troverete altre cose interessanti a questo riguardo.

KRISTIN - *(Dura)* Le faccende che riguardano la mia femminilità non mi hanno mai interessato.

KRONO - *(Con sicurezza)* Ma vi hanno sempre turbato. Profondamente.

KRISTIN - *(Quasi serenamente)* A voi è facile rispondere Krono. Voi sapete già tutto. Con voi non esiste il tormento del dover confessare.

KRONO - *(Con la sicurezza di chi sa)* Quella forza naturale era per voi detestabile, perché estranea alla vostra anima e aggressiva.

KRISTIN - *(Di nuovo dura e amareggiata)* Sì. È vero. *(Breve pausa)* Io la chiamavo "il violento ospite". Qualche volta mi disturbava il sonno e nel sonno.

KRONO - *(Dopo una breve pausa)* È tutto registrato. Troverete tutto.

KRISTIN - *(Subito)* Ma non lo cercherò. Non voglio ritrovare la mia sofferenza. *(Breve pausa, poi come distaccata)* Anche se mi fa piacere che non sia andata perduta. *(Breve pausa)* Niente del nostro vivere dovrebbe perdersi. Ma soprattutto la fatica e le lacrime. *(Breve pausa, poi con sofferta convinzione)* Sarebbe spaventoso pensare che il peso di tanto dolore si dissolvesse leggero nell'aria senza lasciare tracce. *(Dopo una lunga pausa, alzandosi in piedi e cambiando completamente tono)* Grazie Krono. Ho trascorso un pomeriggio molto istruttivo. *(Avviandosi verso l'uscita a destra)* Scendo da Polo. *(Sulla soglia si ferma, si volta)* Krono! Niente?

KRONO - Niente.

KRISTIN - *(Rassegnata)* Speriamo più tardi. KRONO - *(Mentre Kristin esce)* Sì. Speriamo. *(Come al termine degli altri quadri, la scena si fa buia, mentre La Mer di Debussy diffonde ancora le sue note fino all'inizio del prossimo quadro).*

QUADRO V

Stessa scena e stessa illuminazione del primo quadro. Kristin, seduta sul letto, tiene sulle ginocchia, di fronte a sé, un bimbo di tre anni, a cui canta, ninnandolo lievemente, una filastrocca, sulle note di un motivo popolare. Krono è presente, presso una finestra, con lo sguardo come al solito rivolto fuori.

KRISTIN - «Chi fa i vestitini che piacciono tanto a me. Il bravo sarto li fa solo per me. E cuce, e taglia, e taglia e cuce. E quando lungo è il di, taglia e cuce e fa così, così, così...». *(Interrompendo il canto)* Buono Polo. Se non stai buono non avrai la focaccia. *(Riprendendo a cantare)* «Chi fa le scarpette che piacciono tanto a me. Il bravo calzolaio le fa solo per me. E batte, e incolla e batte. E quando lungo è il di. Batte e incolla e fa così, così, così...».

KRONO - Carina questa canzoncina che vi ha insegnato vostra madre.

KRISTIN - *(Quasi lieta)* Sì, vero? *(Breve pausa)* Nostra madre aveva una voce deliziosa. Io e Sonia ne eravamo incantate. Dava spesso anche dei concerti. *(Breve pausa, poi tornando a cantare)* «Chi fa i cappellini che piacciono tanto a me. Il bravo cappellaio li fa solo per me. E stira, e piega, e piega e stira. E quanto è lungo è il di, stira e piega e fa così, così, così...».

KRONO - Scendo in cucina per riscaldare il latte di capra.

KRISTIN - Sì. Io intanto lo metto a letto. *(Nel dir così, si alza e infila il bambino sotto le coperte)*

KRONO - *(Fermatosi sull'uscio, si volta)* Aspettate. È arrivato il telegramma.

KRISTIN - *(Avvicinandosi e prendendo il foglio dalle mani di Krono)* Grazie Krono. *(Leggendo)* «Torno adesso da Vadice per la riunione del Consiglio. Il salone era gelato e sono intirizzito. Prendo uno yogurt e vado a riposare. Rileggo i tuoi telegrammi. Sei la cosa più bella che ho avuto dalla vita». *(Breve pausa)* Krono, volete spedire il mio? *(Porge il foglio a Krono)*

KRONO - *(Leggendo)* «Anche se i monti si spostassero e i colli vacillassero, non si allontanerebbe da te il mio affetto. Isaia 54, 10». *(Esce)*

KRISTIN - *(Va a sedersi alla scrivania, quindi, aperto il quaderno, incomincia a leggere)* «Stamattina ho inventato Mitia. È apparso ai miei occhi così d'improvviso che ho pensato di immaginarlo. Poi, quando l'ho visto scendere trotterellando dalla roccia, ho capito che si trattava di un bambino vero. In carne e ossa. È spuntato là dove un giorno lontano ho visto per la prima volta presentarsi Polo, e dopo tre mesi esatti dalla visita di Karol. Mitia è un bel bambino, con dei capelli scuri crespi e due occhi neri come tizzoni, che guardano sempre lontano. Deve avere circa tre anni, ma non parla. Ho tentato di stimolarlo con tante domande, ma poi ho smesso. Del resto, mi pare che c'intendiamo benissimo anche così. *(Breve pausa)* Krono dice che possiamo tenerlo finché qualcuno

verrà a riprenderlo. Ma Krono è sicuro che non verrà mai nessuno. Mitia ha accompagnato certamente i suoi genitori lungo la costiera, fino quando essi sono saliti su uno di quei maledetti battelli. Quando è rimasto solo, ha perduto l'orientamento ed è finito tra queste rocce. *(Breve pausa)* Ora è al sicuro. Krono pensa a tutto come sempre, e io sono contenta di farlo dormire con me nel mio letto, insieme a Polo che gli vuole già bene. *(Breve pausa)* Così, quando ti capiterà di leggere queste righe, Igor, se mai questa cosa succederà, saprai che poco a poco qui al Faro la famiglia è cresciuta, e che la mia lunga vigilia è stata rallegrata, certo anche a motivo dei tuoi messaggi, proprio nel modo che io desideravo, e che era adeguato alla mia nuova natura».

KRONO - *(Entrando con una scodella in mano)* Ecco il latte per Mitia. Caldo e abbondante.

KRISTIN - *(Alzandosi e prendendo la scodella)* Grazie Krono. *(Avvicinandosi al bambino e aiutandolo a sollevarsi)* Su, Mitia, bevi. È buono, lo sai. *(Aiutando il bambino)* Domani mangeremo insieme la zuppa di erbe. E ti darò anche una focaccia come quella di Polo. Fermo, Polo. Sta' buono.

KRONO - Il telegramma l'ho già spedito. Adesso salgo nella stanza del mio osservatorio. *(Avvicinandosi verso la scala)* Poi scenderò per riscaldare la vostra zuppa.

KRISTIN - Da quando fate tutto questo per me?

KRONO - *(Arrestandosi in fondo alla scala)* Ve l'ho detto. Cento stagioni forse. O forse di più. Sta tutto scritto.

KRISTIN - *(Con dolce serietà)* Voi non mi avete mai guardato, Krono. E io ve ne sono grata. Voi non sapete come io fossi quando sono arrivata, e non sapete neppure come sono adesso. Al Faro non ci sono specchi, e così neppure io so come sono. Voglio dire che non so di quanto sono cambiata. *(Breve pausa)* Stamattina ho chinato il capo sull'acqua, sperando di vedervi riflesso il mio volto, ma ho veduto soltanto qualche tratto indefinito fluttuare tremolante, e poi perdersi. *(Breve pausa)* Qualche volta provo a sfiorarmi il viso con le dita e avverto una ruvidezza sconosciuta, delle pieghe intorno alle labbra e agli occhi, e perfino dei solchi profondi sulla fronte. *(Dopo una pausa, incisivamente)* Krono. Devo essere ormai certamente una vecchiaia.

KRONO - *(Saggiamente)* L'uomo non è i tratti del suo volto. L'uomo è la sua storia, la catena lunga del suo dolore, le intuizioni rare di felicità. L'uomo è la sua scomodissima eterna condizione esistenziale. Dunque, né

giovane, né vecchio.

KRISTIN - *(Remissiva)* Forse è così. *(Breve pausa)* E poi, qui al Faro, niente di tutto questo ha più importanza. Non ci sono orologi che scandiscono la mia vigilia. *(Pausa)* Krono, andate pure. *(Breve pausa)* E servitevi del cannocchiale. *(Con una incisività ambigua)* Stasera forse potremmo avere una sorpresa.

KRONO - *(Salendo la scala)* Forse. *(Buio in scena e stessa musica del finale dei quadri precedenti)*.

QUADRO VI

La scena è quella del quadro precedente. L'illuminazione, se possibile, è ancora più tetra. Kristin, seduta di faccia al pubblico dietro la scrivania, sta leggendo la parte quotidiana del suo diario. Krono, lontano, vicino alla finestra, guarda fuori.

KRISTIN - «Stamattina ho fatto una lunghissima passeggiata con Polo e Mitia. Per la prima volta da quando sono al Faro mi sono sentita stanca e ho dovuto riposarmi a lungo sulla sabbia, nel cavo di una roccia. Il cielo era grigio, ma questo l'ho scritto anche ieri. L'ho scritto ogni giorno. Un grigio uniforme, compatto, né scuro, né chiaro. *(Breve pausa)* Mitia si è fatto un bel ragazzo. Oggi dovrebbe avere quasi dieci anni. È buono e bravo. Aiuta Krono. E non parla. *(Pausa)* Da qualche mese non ricevo messaggi dal Principe. Sono molto preoccupata. Forse è malato. Krono continua a spedire telegrammi per me ogni giorno, ma non arrivano più risposte. Se fossi malata io, certamente Igor avrebbe trovato il modo di raggiungermi. E di mostrarsi affettuoso oltre misura. *(Breve pausa)* Il giorno che venne a trovarmi in clinica, prima che venissero a prendermi per l'intervento, restò nella mia stanza solo con me per qualche istante. Mi chiuse le mani fra le sue, poi, a uno a uno prese le mie dita, e ne baciò religiosamente le punte, serrandole con dolcezza tra le labbra. *(Breve pausa)* Quando i medici mi chiesero se preferivo essere anestetizzata totalmente, io risposi di no. Perché non ne avevo bisogno».

KRONO - Mitia è ancora sulla spiaggia. Dovrebbe rientrare. Si sta facendo buio.

KRISTIN - *(Alzandosi)* Volete spedire il mio telegramma, Krono?

KRONO - Sì, certo. Dire pure.

KRISTIN - *(Leggendo un foglio che ha in mano)* «Una lunga attesa fa male al cuore. Un desiderio soddisfatto è albero di vita. I Proverbi 13, 12».

KRONO - *(Prendendo il foglio e tornando a*

guardare fuori) Bellissimo. C'è una grande saggezza in questo proverbio. Avete fatto bene a sceglierlo.

KRISTIN - *(Dopo una pausa)* Krono. Niente?

KRONO - Niente.

KRISTIN - *(Dopo una breve pausa, con mesta serietà)* Krono, sapete che cosa penso?

KRONO - *(Con grande naturalezza)* Che non vedremo apparire mai niente. Mai. Per l'eternità.

KRISTIN - *(Come sopra)* Sì. È così. Penso proprio così. *(Breve pausa, poi cambiando tono, con durezza ed estrema determinazione)* Eppure, io devo incontrarmi con mia madre. Questa cosa non può non accadere. Dunque, deve esserci un altro modo.

KRONO - *(Come sopra)* Tentare di partire anche voi.

KRISTIN - *(Come sopra)* Sì. È a questo che penso. *(Breve pausa, poi smorzando il tono)* Anche perché ormai per me dovrebbe trattarsi di un viaggio naturale.

KRONO - Ma se quel battello non è mai approdato, che cosa sperate di trovare?

KRISTIN - *(Con mestizia)* Non lo so. Non possiamo saperlo. *(Breve pausa, poi con una luce nuova)* Ma intanto, pensare di partire con un battello simile al suo e seguire la stessa rotta mi mette nel cuore una speranza.

KRONO - *(Dopo una pausa, con grande comprensione)* Voi avete sempre amato vostra madre.

KRISTIN - *(Incisivamente, come a rettificare)* Io l'ho adorata, Krono.

KRONO - La vostra reciproca comprensione era totale.

KRISTIN - È vero. Assoluta. Senza ombre.

KRONO - *(Insinuante)* Allora niente è rimasto incompiuto. Tutto è stato definito.

KRISTIN - *(Dopo una breve pausa, come infastidita)* Quasi tutto. *(Breve pausa)* C'è una cosa, infatti, che non è stata chiarita. Una cosa sola. Ma è tale che deve essere modificata. *(Con estrema energia)* Io devo tornare a quel punto. Al punto in cui siamo rimaste.

KRONO - *(Sempre con grande sicurezza)* Quando vostra madre, con parole ingiuriose, vi impedì di ascoltare il Poeta.

KRISTIN - *(Con semplicità ed estrema chiarezza)* No, Krono. Dopo. Dopo. *(Breve pausa)* Quando mia madre, pentita, non dell'atto che ritenne sempre giusto, ma dell'offesa che con la sua verità ci aveva arrecato, tentò di ricucire lo strappo, affinché noi due tomassimo a un'unica vita.

KRONO - *(Con il tono di chi già conosce)*

Introduceva timidamente l'argomento...

KRISTIN - *(Dolorosamente coinvolta)* Sì. Mi sorprendevo sempre mentre ero intenta a scrivere, o davanti ai fornelli, o vicino al lavabo, in un atteggiamento comunque in cui potesse porsi alle mie spalle ed evitarmi così di guardarmi. «Kristin... Kristin - mi diceva, esitante, con la voce incrinata dall'emozione - lo non ti ho mai contrariata, ti sono sempre stata amica, solidale... Soltanto per Karol... ma perché ho dovuto, perché sapevo... Kristin, tu sei tutto per me...». *(Breve pausa, poi con grande forza e commozione)* Krono! Questo è accaduto diverse volte. Bene!



(Molto incisivamente) Io non mi sono voltata mai. *(Breve pausa)* Il pianto mi stringeva la gola, mi saliva agli occhi, ma non mi sono voltata mai. *(Breve pausa)* Le parole sussurrate da mia madre erano il grido disperato di chi esige un perdono, e io non ho avuto misericordia. *(Breve pausa, poi smorzando il tono)* Krono, per questo non è possibile che io e mia madre non ci ritroviamo. *(Di nuovo con forza e calore)* Lei deve continuare a ripetere le sue parole, non negli spazi sconfinati dell'universo, ma dietro di me, perché io possa finalmente, dopo cento e cento stagioni, voltarmi verso di lei, con gli occhi ancora gonfi di lacrime, e stringendola al cuore, dirle grazie, grazie, grazie... per l'eternità.

KRONO - *(Dopo una lunga pausa, con tenera saggezza)* Povera Kristin! Io non so se tutto questo avverrà. Certe situazioni non sono scritte neppure nei registri con il sigillo. Sono del tutto estranee alla mia amministrazione. *(Breve pausa)* In ogni modo vi auguro di trovare un approdo dove quello che bramate possa verificarsi. *(Lunghissima pausa, poi con un tono estremamente grave)* Kristin. Poco fa, dalla stanza del mio osservatorio, ho visto sulla spiaggia, non

lontano da dove passeggiava Mitia, un battello.

KRISTIN - *(Serenamente)* Lo so. È pronto per me. *(Breve pausa)* Sono sicura perché oggi, per la prima volta, qui al Faro, mi sono sentita stanca.

KRONO - *(Con tenera discrezione)* Volete che faccia qualcosa per voi?

KRISTIN - *(Con semplicità e lieve commozione)* Abbiate cura di Mitia. E di Polo. *(Breve pausa)* E, qualche volta, pensatemi con gentilezza. *(A questo punto si odono dei fortissimi colpi)*

KRONO - *(Uscendo)* Un momento! Eh, che modi! Un momento. *(Dopo un po' rientra con una persona)* Accomodatevi. Che volete?

IL NOCCHIERO - *(È una persona magra, di alta statura e di sesso ambiguo, anche se la voce è maschile. Ha lunghi capelli grigi, scompigliati. Il trucco del viso lo fa apparire come verniciato. Indossa un impermeabile nero lucido, lungo fino ai piedi)* La signorina Kristin. È qui?

KRONO - Sì, certo. Ma voi chi siete?

IL NOCCHIERO - Il nocchiero.

KRISTIN - *(Facendosi incontro, con grande dignità)* Entrate pure. Sono pronta. Non vi ho mai cercato, ma vi aspetto da sempre.

IL NOCCHIERO - *(Con naturalezza)* Non dovete temere. Il viaggio sarà confortevole.

KRISTIN - *(Come sopra)* Lo spero. Io ho un presagio di pace.

IL NOCCHIERO - Volevo dirvi che avrete il conforto di una compagnia. Nel mio battello c'è un passeggero. Dice di essere il Principe. Mi ha confidato di conoscervi e mi ha pregato di riferirvi che vi aspetta.

KRONO - *(Somnolente, soddisfatto)* Andate pure, Kristin. E ringraziate la sorte. Per voi era scritto che almeno l'ultima coincidenza non l'avreste perduta. *(Il nocchiero esce; Kristin lo segue, dopo aver dato un lungo, tenero sguardo al vecchio; La Mer di Debussy diffonde le sue note, che si espandono suggestivamente anche a sipario chiuso).*

FINE

Le illustrazioni in queste pagine sono tratte dall'opera del pittore americano Edward Hopper.

Consegnati a Taranto i Premi della Critica '98

A Taranto, sul palcoscenico allestito nel Castello Aragonese, al termine dello spettacolo che ha concluso il festival Magna Grecia - Melos di e con Lina Sastri - il presidente dell'Anct (Associazione Nazionale dei Critici di Teatro) Ugo Ronfani e la presentatrice televisiva Maristella Massari hanno consegnato i Premi della Critica 1998. I trofei, delle statuette fittili in terracotta, opere dello scultore Carmelo Carriero, sono state attribuite a protagonisti della scena secondo un referendum svolto tra soci e associati dell'Anct. In sintesi le motivazioni.

ERNESTO CALINDRI - Premio alla carriera

Nei settant'anni della sua ormai ininterrotta carriera, da quando nel già lontano 1928 il certaldese Ernesto Calindri entrò come generico nella compagnia Carini, al mestiere dell'attore destinato come figlio d'arte, seguendo sul cammino delle sue progressive affermazioni nelle più importanti compagnie, percorrendo le intense fasi della sua vicenda artistica, noi tutti abbiamo avuto il sentimento che con lui il tempo si fosse fermato nella zona verde di una giovinezza intramontabile. Ammirato per la sua comicità garbata ed elegante, che lo ha destinato alla commedia brillante italiana e straniera, Calindri non ha mai però trascurato il grande repertorio, da Shaw a Pirandello, da Wilde a Cocteau a Caldwell: già nel 1945 era nel cast della *Via del tabacco* con la regia di Visconti, nel '54 fu protagonista

di *È mezzanotte dottor Schweitzer* a San Miniato con la regia di Squarzina; poi fu chiamato da Strehler in ruoli goldoniani, e in questi anni, mentre ha continuato ad offrire ai giovani i tesori della sua esperienza come maestro di recitazione, e a prodigare la sua verve intramontabile nel repertorio comico-brillante, ha affrontato con meritato successo testi di Pirandello, Molière, Balzac, così raggiungendo i traguardi delle grandi interpretazioni consegnate alla storia del teatro del secolo.

MASSIMO CASTRI - Premio Regista dell'anno

Massimo Castri, in particolare con la sua illuminante rilettura della *Trilogia della villeggiatura* di Goldoni e con la rigorosa messinscena di *La ragione*

degli altri - testo poco noto di Pirandello - si è confermato come un maestro incontestato della regia critica.

Castri si è fatto conoscere, con un lavoro approfondito di scavo sui testi, come artefice di spettacoli basati su una intelligente, lucida rilettura critica e poetica di autori sia classici che moderni e contemporanei, proposti in modi non convenzionali ma con uno scrupoloso rispetto dei valori e delle intenzioni delle opere. Questa reinterpretazione in chiave moderna - che si avvale degli strumenti più aggiornati della semiologia e della psicanalisi - dei testi, anzi dei sottotesti, è cominciata più di vent'anni fa con le sue investigazioni su Pirandello: ed ecco, fra il '76 e l'89, *Vestire gli ignudi*, *La vita che ti diedi*, *Così è se vi pare*, *Il piacere dell'onestà*, *Il berretto a sonagli*. Questo lavoro di investigazione cominciato con Pirandello è continuato via via con la riproposta non banale di opere di Ibsen sottratte ai clichés del naturalismo (*Hedda Gabler*, *Il piccolo Eyolf*), Čechov (*Il gabbiano*), H. von Kleist (la memorabile *Famiglia Schrockenstein*), Genet (*Le serve*), Marivaux (*Il gioco dell'amore e del caso*), con rivisitazioni anche recenti della tragedia di Euripide e i già ricordati, illuminanti interventi su Goldoni.

LINA SASTRI - Premio per un'Attrice
Dopo le prime esperienze di studio che hanno rivelato le sue doti anche canore e la sua acuta sensibilità interpretativa,

Lina Sastri ha assunto una identità di attrice capace come poche di entrare nello spirito e nel destino dei personaggi, e di stabilire quell'intenso rapporto con il pubblico che è privilegio esclusivo delle vere "regine della scena". L'incontro, a Napoli, con un esperto del teatro napoletano come Galdieri, gli inizi con un maestro come Roberto De Simone e la sua Nuova compagnia di canto popolare, la collaborazione con i due grandi De Filippo, Eduardo e Peppino, e soprattutto il sodalizio artistico con Giuseppe Patroni Griffi sono state, insieme alla frequentazione della Commedia dell'Arte, del teatro napoletano e del teatro di strada, le tappe di una carriera in continua ascesa.

LAURA CURINO - Premio per un'Interprete

Animatrice, con Gabriele Vacis, del gruppo Teatro Settimo, Laura Curino ha portato testimonianza, come autrice ed interprete appassionata e sincera, di un modo di fare teatro legato alla storia, al costume e alla sensibilità della sua terra. Di questa sua apprezzata, applaudita partecipazione ad una drammaturgia con radici popolari e italiane, è un perfetto esempio, fra gli altri lavori di Laura Curino, il testo evocante la figura di Adriano Olivetti, l'intellettuale e il manager riformatore di Ivrea. Folto di memorie personali e collettive, il teatro di Laura Curino indica la grande strada maestra di una umana comunicazione con il pubblico.

PIPPO DELBONO - Premio per un evento teatrale

Dopo esperienze formative alle scuole di Grotowski e di Barba, Pippo Delbono si è dedicato alla realizzazione di spettacoli i cui attori sono dei non professionisti portatori di handicap fisici e psichici, da lui raccolti per strada o negli asili psi-





chiatrici. Questo suo "teatro degli emarginati" ha prodotto *Barboni* e *La guerra*, due spettacoli che, lungi dall'indulgere in ossessive rappresentazioni di "anomalie" o "mostruosità", hanno stabilito tra il pubblico e i singoli protagonisti correnti di comunicazione emozionale intensissime. Un teatro, quello di Delbono, che fa della scena un luogo di comunione umana e rinnova, dai territori di una disperata solitudine, le verità estreme proclamate da Artaud e Genet.

LA CORTE OSPITALE - Premio per la promozione e la ricerca

Una piccola città, Rubiera, fra Reggio Emilia e Modena, apre un teatro in un antico e vasto edificio ristrutturato, con laboratori e forestiera: la Corte Ospitale. Dopo quasi dieci anni di attività di un'associazione culturale con questo stesso nome che ha realizzato produzioni, mostre, pubblicazioni, video, incontri pluridisciplinari tra poesia, arte e spettacolo e la rassegna Teatrodifrontiera. Il premio dell'Anct rende omaggio agli entusiasti promotori di queste iniziative: il sindaco di Rubiera, la professoressa Anna Pozzi, Franco Brambilla e quanti con loro hanno concorso a realizzarle.

THIERRY SALMON - Premio alla memoria (ritirato da Renata Molinari) A quarantun anni, l'età in cui ci ha



lasciati, Thierry Salmon era già un maestro di regia, nel quale si riconosceva il nuovo Teatro. Restano nella memoria viva e riconoscente di tutti la sua versione, nell'89, delle *Troiane* che trionfò ad Avignone e a Gibellina; *Des passions da I demoni* di Dostoevskij, *A. da Agata* e *Iustae Tabulae*, nonché i suoi illuminanti contributi, anche in Italia, attraverso laboratori, seminari, stages.

SANDRO SEQUI - Premio alla

memoria (ritirato da Giuseppe Crisolini Malatesta)

Con un premio alla memoria l'Anct intende rendere omaggio al quasi quarantennale lavoro di Sandro Sequi, cominciato nel '59 con uno spettacolo-saggio su Pirandello all'accademia "D'Amico", e proseguito fino alla direzione artistica del Centro Teatrale Bresciano, dove le sue doti di uomo di teatro colto, onesto, rigoroso nelle

scelte sono state umanamente apprezzate. Tappe significative della carriera di Sequi sono state gli allestimenti di testi di Flaiano e Wilcock a Spoleto, la costituzione della cooperativa di Teatro Musica con a fianco Anita Laurenzi, gli allestimenti di opere di Goethe, Metastasio, Racine, Marivaux, Goldoni, Gozzi, Gorkij, Camus, Mishima insieme allo scenografo Giuseppe Crisolini Malatesta, e decine di allestimenti lirici nei più grandi teatri d'opera.

RENATO PALAZZI - Targa al merito critico "Roberto De Monticelli"

Osservatore attento di tutte le nuove tendenze della ricerca teatrale, studioso di Kantor e del teatro di figura, saggista capace di afferrare il senso storico dell'attualità, Renato Palazzi, critico drammatico del quotidiano *Il sole 24 ore*, è stato in passato "vice" di Roberto De Monticelli al *Corriere della Sera* e nel suo lavoro sa avvalersi, oltre che di solida preparazione culturale, dell'esperienza di didatta maturata negli anni in cui ha diretto, con competenza, la civica scuola d'arte drammatica "Paolo Grassi" di Milano.

CRISTINA VENTRUCCI - Premio Ordine dei Giornalisti per la giovane critica

Collaboratrice di quotidiani e riviste, Cristina Ventrucci opera in un territorio teatrale, quello del ravennate,

ricco di stimoli innovativi, ai quali contribuisce con l'intelligenza dei suoi interventi critici, aperti alle nuove forme di teatro di poesia e di ricerca.

PIER GIORGIO NOSARI - Premio Ordine dei Giornalisti per la giovane critica

Pier Giorgio Nosari collabora a riviste e giornali di territorio e si occupa inoltre con passione dei problemi della promozione culturale, dell'organizzazione di eventi teatrali e dell'azione riformatrice all'interno della nostra società teatrale, con il suo lavoro così contribuendo a disegnare la figura del critico di domani.

GIANFRANCO CAPITTA - Lente d'oro dell'Asst (Associazione Sindacale Scrittori di Teatro)

Gianfranco Capitta, critico teatrale de *Il Manifesto*, storico del teatro e saggista cui si deve fra l'altro uno studio illuminante su Harold Pinter, è anche curatore di trasmissioni e rubriche per la radio e la televisione. Il direttivo dell'Asst (Associazione Sindacale Scrittori di Teatro) ha inteso mettere in risalto l'attenzione che nel suo lavoro critico Capitta porta ai testi e agli allestimenti dei nostri autori, spesso con sagacia reperiti fuori dai circuiti convenzionali, in sintonia con la parte più giovane del nostro pubblico.

FABRIZIO RUSSOTTO e **ANGELO ZAMPIERI** - Borsa di Studio "Gianni Agus"

La Borsa di Studio "Gianni Agus" è offerta dalla moglie dell'attore scomparso qualche anno fa, signora Lieselotte Agus, a giovani attori da poco diplomati per approfondire la loro formazione artistica. Il premio è pari a lire 3 milioni, e la somma complessivamente messa a disposizione è di lire 45 milioni da assegnarsi in quindici anni. A Gianni Agus, noto interprete del teatro brillante ma non solo, anche di autori come, per esempio, Dürrenmatt e Greene che recitò diretto da importanti registi quali Strehler e Sequi, viene intitolata

In cantiere un laboratorio della critica e un manuale professionale

Un anno ancora difficile: il presidente Ugo Ronfani ha aperto con la sua relazione introduttiva l'assemblea dell'Anct (Associazione Critici di Teatro) - che si è svolta a Taranto nel pomeriggio del primo settembre, nelle ore precedenti la serata conclusiva di Magna Grecia festival, durante la quale sono stati consegnati i Premi della Critica - evidenziando alcuni problemi ancora aperti. Tuttavia non sono mancati gli aspetti positivi: la richiesta di iscrizione di critici che operano nei giornali di provincia, alcune iniziative che hanno avuto buona risonanza (il convegno di Bergamo sulle scuole di teatro, gli incontri di "Criticando Criticando" in due festival dell'Emilia Romagna, altre attività promosse in Sardegna e Roma). Ancora è difficile trovare reale solidarietà in chi non è iscritto, e cresce il disagio all'interno dei giornali. Ma ci sono anche coloro che si stanno avvicinando all'Anct, con i quali si cercherà di dare concretezza al progetto di convocazione degli "stati generali" della critica. Ronfani ha ricordato tra i progetti in cantiere, l'antologia degli scritti di Giorgio Prosperi e un manuale della critica teatrale. Numerosi gli interventi (Liotta, Gasparetti, Nosari, Sole, Ottolenghi, Amoroso, Pappalardo...). Tante le iniziative in cantiere. Viene chiesto (e concesso: tutte le decisioni sono state prese all'unanimità) il patrocinio dell'associazione per un convegno e una rassegna che si terranno a Noto (proposta di Liotta); potrà svilupparsi il contatto aperto con il festival di Cervia legato all'aggiornamento dei critici per il teatro di figura (proposta di Nosari); si delega il direttivo per la valutazione costi/benefici per la messa in rete dell'Anct (responsabili Nosari e Sole). Potrà ripetersi in diverse località la formula di "Criticando Criticando", con la possibilità di far incontrare critici locali, in occasione di particolari manifestazioni legate a un certo territorio, e critici dell'associazione. La Corte Ospitale di Rubiera - magari ancora parallelamente ad Accademia Perduta - si rende disponibile per nuovi incontri nell'ambito di "Teatrodifrontiera" (bozza proposta: il critico come operatore culturale, con confronti internazionali). Si avviano concorsi per le migliori critiche teatrali (i premi consisterebbero in biglietti e abbonamenti a teatro, ma Teatrotestival Parma offre al primo classificato un viaggio per due in una capitale europea, con spettacolo teatrale); si potrebbero coinvolgere anche i festival estivi, con speciali ospitalità.

Forse Mantova, con l'eccellente Festivalletteratura, già in parte interdisciplinare, potrà diventare riferimento per la costituzione di un laboratorio della critica, tra esperti di teatro, letteratura, cinema, musica (presi già i primi contatti). C'è inoltre l'ipotesi di far partire in diversi centri universitari dei seminari della critica, costituendo poi dei confronti aperti. Ma la questione maggiore resta l'ampliamento dell'Anct con l'assemblea aperta da preparare in primavera, invitando anche i non iscritti. Valeria Ottolenghi

TeatroE Teatro a Taranto

L'Associazione culturale "La Misenscène" di Taranto ha organizzato nel giugno scorso la manifestazione TeatroETeatro, prima parte di un progetto a cura di Rina La Gioia. Si è tenuto un seminario di studi sul tema "...È di scena il teatro", al quale sono intervenuti Pierfranco Bruni, assessore alla cultura di Taranto, Giuseppe Semeraro, assessore alla cultura della regione Puglia, Alfengo Carducci, provveditore agli studi di Taranto, Livio Galassi, Rina La Gioia, Edoardo Siravo, Franco Perrelli. In chiusura dell'iniziativa è andato in scena *Viaggio verso la luna... solo andata - Rodolfo Valentino. Un mito*, commedia di Rina La Gioia con la regia di Mario Baldini, a cura di Ugo Ronfani.

ta, quest'anno, una via di Roma.

MAURA DEL SERRA - Premio Magna Grecia Festival per un testo teatrale All'interno di una rosa di testi la giuria - composta da Pierfranco Bruni, assessore alla cultura della provincia di Taranto, Filippo Amoroso, Roberto Barbolini, Enrico Fiore, Giuseppe Mascolo, segretario, Tato Russo, presidente, Ugo Ronfani, Umberto Simonetta e Attilio Stazio - ha deciso di assegnare il premio in palio di 5 milioni di lire, con prospettiva di messinscena al prossimo Magna Grecia Festival, a *Specchio doppio*, di Maura Del Serra di Firenze. Con questo lavoro che si richiama alla tradizione shakespeariana della favola onirica e del *fairy tale*, riprendendone anche l'alternanza musicale di arie in versi e recitativi, Maura Del Serra - poetessa, drammaturga, docente all'università di Firenze - dà una sua personale rivisitazione del mito di Eros e Psiche, visto come ricerca, da parte di Psiche, della propria identità femminile attraverso l'incontro fatale con Eros. La giuria ha segnalato inoltre il testo *Eros e Psiche* di Rina La Gioia.

CONVEGNO A TARANTO - "Uomini, santi, dei", questo il tema guida del prossimo concorso di drammaturgia promosso da Magna Grecia festival: l'annuncio è stato

dato durante il convegno su "Il ruolo del Sud nella nuova politica del teatro e la sua vocazione mediterranea" che si è svolto a Taranto la mattina del 1 settembre. Con molti desideri operativi: si è sottolineata la necessità di creare un gruppo di lavoro che affronti una progettualità ad ampio raggio per mantenere vive importanti manifestazioni, per iniziative di gemellaggio, per attività legate al territorio ma anche di respiro internazionale, in collegamento con gli altri paesi che si affacciano sul Mediterraneo. Questo appuntamento, promosso dall'assessorato alla cultura della provincia di Taranto, da A.S.Sud (Associazione Spettacolo del Sud) in collaborazione con l'Anct (Associazione Nazionale dei Critici di Teatro) e l'associazione Magna Grecia festival, ha evidenziato l'indubbia vocazione culturale del territorio, carico di molteplici potenzialità di dialogo, nella prospettiva di confronto e scambio con le altre nazioni del Mediterraneo. Ugo Ronfani, presidente dell'Anct, ha sottolineato l'importanza di formare un comitato scientifico operativo che stabilisca contatti con i teatri degli altri paesi mediterranei e formuli precise proposte per lo sviluppo del teatro del Sud. Taranto, per la sua posizione, la sua storia, l'esistenza di un festival, può farsi centro propulsore di essenziali iniziative di crescita.

Pierfranco Bruni, presidente della provincia di Taranto, ha ribadito il bisogno di ritrovare, di rafforzare la propria identità culturale anche attraverso il teatro, mettendo in relazione il mito e la contemporaneità, passato e futuro. Numerosi gli interventi, di Taro Russo, direttore artistico di Magna Grecia festival, di Giorgio Brizio, Giuseppe Liotta, Filippo Amoroso, Gigi Giacobbe, Stefano Sole e dei rappresentanti di Crest, una compagnia di teatro ragazzi che opera proprio nel territorio tarantino. Ha quindi concluso i lavori Giuseppe Mascolo, presidente di A.S.Sud, che ha riassunto le tante proposte ed ha espresso, come primo impegno, la volontà di costituire un gruppo operativo in grado di muoversi concretamente, attivando i contatti più urgenti e avviando i progetti più significativi. *Valeria Ottolenghi*

DALL'ITALIA

PROGETTO GIOVANI - Parte in ottobre il Progetto Giovani Insieme, proposto dal comune di Livorno e approvato dal Fondo Sociale Europeo, che coinvolgerà 3.500 giovani su cui il Cim Marketing Research svolgerà una ricerca. Obiettivi: la creazione di un sistema integrato di ricerca, produzione e rappresentazione delle attività artistiche e spettacolari di cinque centri di aggregazione giovanile e la realizzazione di un corso di formazione professionale per tecnici dello spettacolo. Fra i docenti: Fernando Mastropasqua, Alessandro Amaducci, Gianni Pollini e Stefano Papeschi. La sede operativa sarà il Centro culturale polivalente di Livorno presso cui si svolgerà la programmazione di numerose iniziative fra cui un laboratorio teatrale e drammaturgico di durata biennale su Brecht, Goldoni e Vachtangov organizzato dal Teatro Vidya diretto da Simona Morgantini. Per informazioni: CeCuPo tel-fax:

0586/210433-4.

DIANA REDIVIVA - L'estate a Fiuggi, centro termale del centro Italia, con uno dei grand'hotel più affascinanti d'Europa e uno dei pochi che conservino uno stile alla Grande Gatsby, è contrassegnata da un festival, FiuggiPlateaEuropa, diretto dal giornalista-teatrante Pino Pelloni, che si caratterizza per le sue scelte coraggiose e clamorose. Quest'anno la rassegna presenta, tra l'altro, l'ultima opera del celebre polemistista Enzo Bettiza, un *café show* su Hemingway di Fabrizio Caleffi proveniente dal Centro Brera di Milano e *Alma*, la prima intervista postuma a Lady Diana di cui è protagonista la milanese Erica Beltrami, attrice dei recenti popolarissimi film di Vanzina, che interpreta Lady Di, interrogata dall'autore-regista Fabrizio Caleffi.

HEMINGWAY A FIUGGI - Il video-film *La valigia di H.* è stato presentato in occasione delle celebrazioni hemingwayane al festival FiuggiPlateaEuropa. Scritto e diretto da Fabrizio Caleffi, ha per protagonista Erica Beltrami e racconta il ritrovamento dei primi racconti del romanziere perduti dalla moglie Hadley a Parigi. Girato a Parigi e Milano, il video è parte integrante del *café show Hemingway primo e ultimo e unico amore* che individua una chiave di lettura sorprendente per la vita e per il suicidio di H. che, forse, rivide Agnes, il primo amore, poco prima di morire.

PREMIATO GINO LANDI - In luglio, al Palazzo dei Congressi di Trieste, Gino Landi ha ricevuto il Premio internazionale dell'operetta 1998. L'Associazione internazionale dell'operetta, presieduta da Danilo Soli, ha premiato l'estro geniale e l'inesauribile fantasia del regista e coreografo, apprezzatissimo protagonista di tante edizioni del Festival dell'operetta triestino. Giunto alla XII edi-

zione e assegnato in passato ad artisti quali Marta Eggert, Alfredo Kraus, Piero Garinei e Zizi Jeanmarie, il premio vuol rendere omaggio a chi ha contribuito alla diffusione e al successo dell'operetta. *I.L.*

PER GIORGIO PROSPERI - Per ricordare Giorgio Prosperi, critico drammatico ed autore teatrale recentemente scomparso, sono state rappresentate a Roma dalla Compagnia del Politecnico due sue pièces, *Vendetta trasversale* e *Ecco la prova*. Un convegno a cui hanno partecipato, tra gli altri, Ugo Ronfani, Franca Angelini, Marcantonio Lucidi, Andrea Porcheddu, partendo dalla figura e dall'opera di Prosperi ha sviluppato un dibattito sulla crisi della critica teatrale oggi. Le iniziative sono state curate dall'associazione Drama Studio.

LEGENDA 98 - Legenda 98, prima mostra-mercato della nuova drammaturgia italiana ideata e realizzata dal Centro Outis di Milano. I registi Guido De Monticelli, Walter Manfrè, Stefano De Luca, Pierpaolo Olcese hanno presentato delle letture sceniche con l'intervento di attori noti. I testi proposti erano di Sonia Antinori, Remo Binosi, Maria Letizia Compantangelo, Rocco D'Onghia, Pia Fontana, Vittorio Franceschi, Vincenzo Gianni, Cesare Lievi, Giuseppe Manfredi, Paolo Puppa, Ricci & Forte, Mariella Zanetti.

BICENTENARIO LEOPARDIANO - È andato in scena a Armunia-Festival della Riviera *I tristi e cari moti del cor*, una composizione di canti e opere in prosa di Giacomo Leopardi di cui ricorre quest'anno il bicentenario della nascita. Progetto e regia di Elsa Agaibato con Pino Censi, Anna Maria Gherardi e Antonio Piovanelli.

MONODRAMMI - È *Chi ha ucciso*

Sarah? di Andrej Longo l'opera vincitrice (premio di L. 10.000.000) della prima edizione del Festival del Monodramma, svoltasi in settembre nell'umbro Teatro della Concordia di Montecastello di Vibio. Nel comunicare il verdetto finale, il presidente di giuria Enzo Siciliano ha confermato la validità dell'iniziativa, auspicando che «il teatro più piccolo del mondo diventi la fiera dei nuovi autori teatrali per piccoli spazi». *N.C.*

HANDKE AL LIBERO - È andato in scena nel cortile del Teatro Libero di Milano *Ingresso nel vuoto*, drammaturgia di Peter Handke, progetto e coordinamento di Cesare Gallarini, con i Teatri Possibili in collaborazione con Fuori dal Coro.

FESTIVAL

DRAMMATURGIA CONTEMPORANEA - Diverse linee d'indagine hanno caratterizzato il programma del III Festival della Drammaturgia Contemporanea, che si è tenuto a Trieste nello scorso mese di luglio. Un'edizione che ha subito un lieve ritardo, per risolvere alcune difficoltà (in Italia, purtroppo, il finanziamento d'iniziativa culturale, anche collaudate, è ritenuto ancora operazione incerta e rischiosa), ma che è stata fortemente voluta da Antonio Calenda, direttore del Teatro Stabile del Friuli-Venezia Giulia, e realizzata con successo. Innovativa e coraggiosa, l'idea d'aprire completamente il festival alla "nuova scena italiana", inserendo nel cartellone il cosiddetto teatro della "Terza Ondata": questa la prima linea di ricerca, che ha portato a Trieste - piazza non molto frequentata dai gruppi più innovativi - spettacoli sperimentali, frutto della ricerca delle ultime generazioni, delle poetiche più attuali e affini al nostro tempo. Sono state ospitate formazioni come Motus, con il trasgressivo *O.F. ovvero Orlando*



Furioso; mentre si è riscoperto il teatro nella sua dimensione sacrale e fisica, nella sua espressività primordiale e orgiastica, con il Teatro del Lemming, che ha presentato *Dioniso - La tragedia del teatro*, spettacolo d'ottimo livello artistico e insolita forza comunicativa. Raffinato e colto è risultato *La felicità di tutti* di Fanny e Alexander e interessante il gruppo Masque Teatro. *I vapori della sposa*, definito «boudoir per otto monitor, una maitresse e trenta spettatori», traccia un ponte tra valori universali della filosofia antica ed espressione artistica attuale; l'attenzione per lo spazio, la precisione usata nell'installazione che fonde armoniosamente corpo umano e macchina - intesa come meccanismo, ingranaggio - è il centro focale della poetica del gruppo: non deve però diventare limite di un lavoro che a momenti non riesce a superare i confini della tecnologia.

Se da un lato il festival s'è aperto a orizzonti nuovi, rivolgendosi a quegli artisti per cui la scrittura teatrale non è sempre o soltanto "testo", dall'altro non ha ignorato esempi di drammaturgia contemporanea legati fortemente alla "parola". Apprezzabile l'iniziativa di affiancare alla rassegna una serie di letture di testi teatrali effettuate dagli autori stessi: il bravissimo Manlio Santanelli, la fantasiosa

Sonia Antinori, e poi Antonio Tarantino, Paolo Scheriani, Vittorio Franceschi, Gian Maria Cervò, Maria Pia Fontana, Gianni Forte e Stefano Ricci, hanno potuto proporre le loro opere senza il filtro opportuno, ma pur sempre "traditore", dell'interpretazione registica e attoriale e della realizzazione scenica. Mentre Franco Branciaroli ha letto *In exitu* di Testori. Dedicati a problematiche attuali - oltre agli atti unici di Chiti *Come naufraghi in un mare di città*, ottimamente messi in scena - il lavoro di Mauro Mandolini *Ultima stagione in serie A*, *L'impero dei sensi di colpa* di Duccio Camerini e *Il custode* che Antonio Lauro ha tratto da un'idea di Paolo Triestino. È con grande delicatezza che Mandolini tocca - partendo da una disincantata indagine sul mondo del calcio - il tema dell'omosessualità, del labile confine tra amicizia e amore: e con altrettanto tatto e intensità, col medesimo equilibrio tra sensibilità e ironia, Mandolini accanto a Gianluca Ferrato interpreta lo spettacolo. Più scanzonato lo sguardo di Duccio Camerini: nel suo testo la storia di una giovane coppia s'intreccia a quella di uno spogliarellista. Con esiti dirompenti e divertenti (notevole la capacità dell'autore di creare dialoghi brillanti e mai banali), ma preoccupante



parzialmente vicini alla nostra realtà svuotata di valori e certezze. *Il custode*, affronta invece in modo poetico e coraggioso il tema del "bello" - nel senso greco antico d'armoniosa unione di arte e vita, ideale e reale, interiorità ed esteriorità - e quello della realtà del Sud, spesso frustrante e arretrata. Toccante poi *La bella vita*, diario dal carcere di Pino Roveredo, messo in scena al Politeama Rossetti da un gruppo di

detenuti e dagli attori non professionisti della triestina Accademia della follia, coordinati da Claudio Misculin. Si è distinto per la freschezza dell'autrice Erica Mastrociani e per la precisione interpretativa di Andreina Garella, *Lodi*, dedicato a Elody Oblath, figura femminile centrale nel vivo ambiente letterario triestino d'inizio Novecento. E nel nome di un intramontabile mito femminile - quello dell'imperatrice Elisabetta

Maurizio Scaparro regista mediterraneo

Due sono stati gli eventi dell'estate che hanno visto Maurizio Scaparro protagonista in due città con vocazione al Mediterraneo: Barcellona e Palermo. *Memorie di Adriano*, in versione spagnola, andato in scena a Barcellona e Merida, e la direzione artistica di *Santuzza*, per i festeggiamenti in onore di santa Rosalia, patrona di Palermo. Due spettacoli legati da un filo comune: la riscoperta e rivalutazione della cultura del Mediterraneo, e che si sono svolti entrambi in palcoscenici irripetibili. Una Palermo infuocata da uno sciocco africano quando torce ardenti e giochi di luce hanno illuminato il pianale della cattedrale e il teatro greco di Barcellona gremito, per tutte le numerose repliche. La poetica delle opere di Scaparro, però, è ben più corposa che non la rarità dei luoghi: innanzitutto l'affermazione energica della mediterraneità. Che il culto per santa Rosalia abbia origini antiche, risalga alla dominazione araba in Sicilia, è un dato di fatto. Ma altrettanto pervaso da influenze mediorientali è *Adriano*. Qui visto come un uomo che nel suo itinerario mediterraneo scopre la necessità e il fascino di costruirsi un suo doppio e di celebrarsi. Cresceva così dentro di lui, come racconta lo stesso Adriano, un nuovo personaggio, un direttore di compagnia, un regista. «Camminavo sul filo come un acrobata» recita l'imperatore. Ecco un altro imperioso tema della poetica di Scaparro: il circo con tutte le sue infinite capacità di fascinazione. Nella versione spagnola di *Memorie di Adriano* una nota particolare va all'Antinoo spagnolo, Ygor Yebra, che con movimenti coreografici violenti e dolci nel contempo, irrompe prepotentemente sulla scena dando vita ad uno spettacolo nello spettacolo, in un'alchimia di suggestioni irripetibili. Simpatico, ironico, beffardo, Olimpo, l'attore Pirondello. Inoltre è stata ponderante la presenza di mimi, giocolieri, mangiatori di fuoco. Anche in *Santuzza* in cui i Falcons di Vilafranca del Penèdes hanno stupito e coinvolto gli spettatori con le loro acrobatiche torri umane. Nei due spettacoli il versatile regista romano ha fatto ricorso all'uso di grandi maschere che, soprattutto nella performance palermitana ci hanno ricordato le maschere del Carnevale di Venezia, di cui per anni Scaparro è stato il direttore artistico. Il prossimo appuntamento con Maurizio Scaparro sarà il prossimo inverno al teatro Eliseo per *Il gabbiano* di Cechov. *Giusi Difrancesco*

d'Austria, cui con forza espressiva ha dato voce Piera Degli Esposti - si è conclusa la terza edizione di un festival che si impone con decisione crescente come necessario momento di riflessione sullo stato e l'evoluzione della drammaturgia italiana. *Ilaria Lucari*

TEATRODIFRONTIERA - Quarta edizione del festival Teatrodifrontiera, reale spazio interdisciplinare, organizzato da La Corte Ospitale di Rubiera, tra Modena e Reggio Emilia. Un fitto percorso di spettacoli, stage, esiti laboratoriali, ponendo attenzione «al sincronismo di forme, codici, permanenze, nel tentativo di corrispondere - spiega il direttore artistico Franco Brambilla - attraverso l'adozione di tutti i linguaggi possibili, alle esigenze espressive di un mondo assai complesso». La Corte Ospitale è attiva tutto l'anno riuscendo a coniugare la pratica dell'agire sul territorio - stagioni di teatro ragazzi, seminari per tutti gli ordini di scuola, corsi di aggiornamento per insegnanti - con la ricerca più alta, in stretto contatto con i maestri europei (un nome per tutti Svoboda). Per Teatrodifrontiera, dopo Wim Mertens, in concerto con il suo ensemble, al Teatro Valli di Reggio Emilia, hanno preso avvio i laboratori, *Ubutango, poesie di teatro* di Alfredo Giuliani con Luca Archibugi, *Synkronos* con Michele Sambin, *Atti per nulla* con Riccardo Caporossi, *Il titolo fa parte dell'opera* con Franco Brambilla, *Tra poesia e teatro: la parola in scena* con Nanni Balestrini, Alfredo Giuliani e Edoardo Sanguineti. Mentre Guido Guidi ha affrontato con la macchina fotografica la complessa contrapposizione tra movimento e staticità, effimero del teatro e conservazione della memoria. E in chiusura di festival, si è svolta la tavola rotonda "Criticando Criticando", promossa dall'Anct (Associazione Nazionale dei Critici di Teatro), con un dibattito sulle

forme della diffusione della cultura teatrale, relatori Renato Palazzi, critico teatrale del *Sole 24 ore*, e Piergiorgio Giacchè, docente di antropologia teatrale all'università di Perugia. *Valeria Ottolenghi*

COLPI DI SCENA - Colpi di Scena, scelte di teatro per ragazzi e giovani in Emilia Romagna, terza edizione del festival organizzato da Accademia Perduta/Romagna Teatri, distribuito tra Bagnacavallo, Lugo, Ravenna, si è aperto con un convegno di notevole interesse, "Il Teatro Ragazzi nella prospettiva della nuova legislazione sulla prosa". Si è parlato dei protocolli d'intesa Eti/Ministero della Pubblica Istruzione, della riforma della scuola e delle direzioni espresse nella legge sul Teatro. Maurizio Roi, presidente dell'Ater, (Ateragazzi è tra gli organizzatori di Colpi di Scena), ha svolto in apertura un'ampia analisi intorno ai temi in questione, mentre Lorenza Davoli, assessore alla cultura della Regione, ha sottolineato l'intenzione di tener fede agli impegni per la crescita del teatro sul territorio. Degli spazi dedicati al teatro sulla stampa, invece, si è discusso al convegno "Criticando Criticando", l'iniziativa promossa dall'Anct (Associazione Nazionale dei Critici di Teatro), a cui hanno partecipato come relatori Renato Palazzi e Piergiorgio Giacchè. E poi teatro. Eventi sul disagio, con animatori teatrali e l'impegno diretto delle strutture sanitarie. E tanti spettacoli, con Accademia Perduta (pieno di ritmo *Turandot*), il Teatro delle Briciole (l'emozionante *A occhi chiusi* e *Cuore di cane*), la Baracca (il fresco, garbato *Sogno shakespeariano*), il Trio Gardel e Bernardo Lanzetti (*Novecento, la musica dei neri d'America*, carico di magica energia), e ancora il Centro Teatro di Figura, Nautai, Ravenna Teatro, l'Arca, Due Mondi, Teatro Gioco Vita, l'Asina

sull'Isola. *Valeria Ottolenghi*

GAROFANO VERDE - Non c'è dubbio che sia *Peg and Gracie, dos lesbos*, lo spettacolo più riuscito di questa quinta edizione della rassegna Garofano verde-scenari di teatro omosessuale, curata da Rodolfo Di Giammarco e svoltasi a Roma in giugno e luglio. Una commedia dal titolo esplicito firmata da Terry Baum e Carolyn Myers, solidamente costruita sul filo brillante di un'ironica levità, che si addentra con delicatezza incisiva e scanzonata insieme nelle problematiche di un amore omosessuale. Un lavoro dimostratosi assai congeniale all'affiatatissimo duo Paola Sambo e Gloria Sapio, impegnato a tessere con la consueta verve un allestimento di divertente effervescenza che attinge al cabaret e al *café chantant*. L'ironia del resto sembra essere la carta vincente di questa rassegna, a giudicare almeno dal risultato degli spettacoli. Tra questi un gradevolissimo allestimento di un famoso testo degli anni Sessanta, *Festa per il compleanno del caro amico Harold* di Mart Crowley, che certamente rispecchia una situazione di emarginazione e di conflittualità non ancora scalfita dalle lotte civili che sarebbero seguite e che tuttavia mantiene lo smalto di una scrittura saldamente ancorata a un'autenticità umana di contorte fragilità e dolenti solitudini, rese con efficacia da una piccola schiera di attori. Tra cui risalta la naturalezza nevrotica e complessata dello stesso regista, Patrick Rossi Gastaldi, mentre forse un po' troppo accentuata appare la caratterizzazione dell'amico Harold nell'interpretazione, peraltro accurata, di Riccardo Reim. Decisamente più deboli invece gli altri spettacoli, non sostenuti spesso da un'adeguata sensibilità interpretativa o da un'impronta registica capace di dar corpo e vita all'intera messinscena. Illuminante in questo senso,

quell'*Oberon* scritto originariamente da Ugo Chiti per Pupella Maggio, che ne diede qualche anno fa un'interpretazione di straordinaria e struggente duttilità. Con cui, davanti all'attuale versione toscana, dignitosa, ma anche un po' riduttivamente appiattita, realizzata dallo stesso autore con tre volenterosi attori del suo gruppo, il confronto sorge immediato e inevitabile. Perché il teatro non è solo scrittura, ha bisogno dell'esattezza di un'intonazione e di un gesto. E il teatro omosessuale, nella specificità delle sue tematiche, non fa eccezione. Non basta allora la lettura corriva di Chiara Noschese alle prese con un testo scritto da lei stessa o l'enfasi un po' meccanica di Michela Cescon nel suo cimentarsi col romanzo *Scritto sul corpo* di Jeanette Winterson. Né l'intento cechoviano con cui Enrico Maria Lamanna propone, senza riuscire tuttavia a restituire un respiro vivo di profondità umana, la ricchezza tematica di *Amore! Coraggio! Pietà!*. *Antonella Melilli*

NATURA DEI TEATRI - La prima immagine del progetto triennale "Shakespeare 97/00" di Lenz Rifrazioni aveva l'ambiguo statuto della visione e la forza della riletture, che "tagliava" Shakespeare con la percezione metamorfica della natura e dell'uomo di Ovidio. Fu come un'apparizione, nei Boschi di Carrega e poi nell'aia e in una stalla della Corte di Giarola, presso Parma, durante l'edizione '97 di "Natura Dei Teatri". *Old Moon and Cold Moon*, esiti del laboratorio di Maria Federica Maestri *Sogno di una notte d'estate*, reagivano all'ambiente in cui erano stati progettati, creando un affascinante contrasto tra l'evanescenza delle figure scorte di lontano o fra gli alberi e la precisione, l'energia e la coesione degli attori, molti dei quali bambini. Si palesava così l'intuizione-guida

della produzione '97-'98: l'idea che l'antica parola poetica, distillata nello spazio teatrale e trapiantata nel corpo dell'attore, condensi un intero mondo pulsante di forme naturali; è un'idea già presente ne *La famiglia Schroffenstein*, che segna il passaggio (e il congedo) dal rifacimento kleistiano all'originale shakespeariano, *Romeo and Juliet*. Qui la parola si frange nel suono animale, in un'ideale traiettoria lungo la scala evolutiva. Non è una trovata scenica: è la ricerca di un rinnovato accordo parola-corpo e di un nuovo patto dell'attore con se stesso, prima ancora che con il pubblico. Questo è testimone dell'istanza che l'attore rivolge a sé: non mentire, queste parole non sono state scritte per te. Il realismo interpretativo, la dissacrazione poetica e il ricorso al rito sono palliativi. Non resta che l'intensificazione estetica, soluzione a un tempo pratica e autoriflessiva; è esemplare *I-Ay-Eye*, scritto da Francesco Pititto e diretto dalla Maestri, in cui un'attrice chiede a se stessa di reperire in sé, nel proprio corpo, i mezzi per rendere vere, nell'*hic et nunc* della scena, parole dette secoli fa. La ricerca implica un'eterogeneità e chiama in causa, prima di contenuti o emozioni, i materiali: il corpo, la fonazione, la parola. Questa si fa strada attraverso il plurilinguismo del testo, attento allo spessore sonoro dello spartito verbale e alla sua "fisicizzazione" nel corpo del performer. Succede in *I-Ay-Eye*, accadeva nella kleistiana Marchesa di ***, si verifica in *Shakespears Geist*, in cui il riferimento all'autore eponimo della compagnia di Parma, Jakob Michael Reinhold Lenz, è indizio della strategia d'avvicinamento a Shakespeare: è un percorso a ritroso, in un ideale rilancio, fino al parossismo, delle preoccupazioni poetiche e delle passioni estetico-teatrali dei prediletti preromantici tedeschi; è una sottraccia sempre attiva fra le pieghe e ai margini dei testi, scavati, implodi,

(dis)integrati in un lavoro di stratificazione intertestuale che ha corrispettivo scenico nella tormentata partitura fisico-vocale.

Il coronamento del primo anno del ciclo su Shakespeare è l'allestimento del *Sogno di una notte di mezza estate*, in cui si concentrano le ipotesi di ricerca precedenti. Tornano gli elementi disseminati negli altri spettacoli, si ricompono il gruppo degli attori, fin lì divisi come nei diversi segmenti di una comune ricerca, la scrittura scenica si articola su tutto lo spazio del Lenz, un opificio dismesso d'inizio Novecento, nell'immediata periferia di Parma.

Nel frattempo si annuncia la prossima tappa, in collaborazione con Franco Scaldati, anticipata l'inverno scorso dai *Frammenti riscritte da Shakespeare* e sancita da *Ur-Hamlet*, nell'edizione '98 di "Natura Dei Teatri": è uno studio per l'imminente *Amleto*, scritto da Scaldati, anche interprete insieme agli attori di Lenz. *Pier Giorgio Nosari*

IL RUOLO DELLA CRITICA -

Quando la carta stampata si dedica allo spettacolo, spesso finisce per focalizzarsi solo sugli aspetti più frivoli e mondani; ecco allora che l'analisi critica è sostituita dal pettegolezzo, a cui molti quotidiani e riviste ricorrono, per assicurarsi una lettura più vasta possibile. In un panorama così delineato si avverte da più parti l'esigenza di nuovi spazi che diano al teatro un giusto spessore d'analisi, che riscattino l'impegno di una cultura teatrale sempre più dimenticata ed abbandonata a sé stessa. Per discutere di questi problemi, l'Associazione nazionale dei critici di teatro, in collaborazione con La Corte Ospitale di Rubiera, ha organizzato in giugno due interessanti incontri dal titolo "Criticando-criticando", suscitando l'interesse soprattutto dei giovani critici. Curatrice dell'iniziativa Valeria Ottolenghi, vicepresidente dell'Anct, da sempre impegna-

ta nella sensibilizzazione verso le problematiche inerenti la ricerca critica, soprattutto quella dedicata alle due forme teatrali meno conosciute e considerate, troppo spesso relegate al teatro di serie B: il teatro ragazzi e quello di ricerca. Due realtà estremamente interessanti, che meriterebbero una maggior attenzione per far conoscere ad un pubblico sempre più vasto, le piccole realtà locali che spesso offrono delle sorprendenti novità linguistiche ed estetiche per un rinnovato sistema d'intendere lo spettacolo. Nel corso dei due incontri (a Bagnacavallo in occasione del festival Colpi di Scena, a Reggio Emilia all'interno del festival Teatrodifrontiera) Renato Palazzi, critico teatrale de *Il sole 24 ore*, e Piergiorgio Giacchè, docente di

antropologia teatrale all'università di Perugia, hanno puntato l'attenzione sulle insormontabili difficoltà che condizionano chi scrive di teatro, dato lo scarso spazio che i giornali concedono al critico. In particolare Palazzi ha precisato che le scelte che il critico è costretto ad operare, penalizzano tanti spettacoli che meriterebbero invece di essere attentamente analizzati. Giacchè ha sottolineato l'importanza della critica rivolta al teatro di ricerca poiché, secondo lo studioso, la ricerca rappresenta, se non l'unica, la fondamentale fonte di rinnovamento stilistico. «Il nostro intento è quello di aprire un dialogo sullo stato del teatro - ha detto Valeria Ottolenghi - e mai come oggi, è importante valorizzare la figura e l'impegno di chi scrive sui giornali». "Criticando-criticando"

Ritorna Pietro Carriglio alla direzione del Biondo di Palermo

Torna alla direzione del Teatro Biondo di Palermo Pietro Carriglio, di cui era già stato responsabile artistico prima di assumere, nel '91, la guida del Teatro di Roma, poi passata a Ronconi. La decisione, presa all'unanimità dal Consiglio di amministrazione, precede altri futuri cambiamenti nel teatro pubblico, dove si dovranno nominare i direttori di un altro Stabile siciliano, quello di Catania, e del Teatro di Roma, quando Ronconi sarà passato al Piccolo di Milano. Ci si augura che con la nomina di Carriglio abbia fine una crisi almeno triennale del teatro palermitano, dove Roberto Guicciardini aveva molto faticato a fronteggiare situazioni complicate ed avverse, ma la cui funzione resta essenziale per la Sicilia e il Mezzogiorno. È stato questo auspicio, più che la considerazione che si "richiamava in servizio" un veterano, a rendere unanime la nomina, appoggiata inoltre dal personale del Biondo - che aveva occupato il teatro per sostenere la candidatura - e dalle rappresentanze sindacali, mentre lo stesso sindaco Orlando, archiviando qualche passato contrasto, ha considerato la scelta conveniente per la città. Negli anni al Biondo Carriglio - definito un "siciliano di Milano" per la sua formazione giovanile e per la sua passione per il Manzoni - aveva firmato pregevoli regie shakespeariane (*Racconto d'inverno*, *La Tempesta*, *Il mercante di Venezia*), allestito *Finale di partita* di Beckett, chiamato a lavorare artisti come il compianto Santuccio e Patrizia Milani e portato al Nord produzioni che avevano coinvolto artisti e maestranze dell'isola. Al Teatro di Roma aveva poi ristabilito, in un contesto non facile, gli equilibri finanziari, chiamato registi come Missiroli, Tiezzi, Barberio Corsetti e Martone, riproposto autori come Bontempelli e Proserpi. *Ugo Ronfani*

do" cercherà quindi di mantenere fitte reti di incontri, con lo scopo di mettere in luce l'impegno di compagnie e spettacoli di qualità, ma anche di favorire lo scambio tra chi segue gli eventi teatrali dovendone quindi scrivere, per offrire sensibilità alla comprensione del teatro contemporaneo. *Stefano Fucelli*

CORSO IN DISCIPLINE DELLO SPETTACOLO

Primo ed unico in Italia: si è aperto a Parma, presso l'Istituto d'Arte "Paolo Toschi", il primo corso in Discipline dello Spettacolo, un ciclo di studi che, nei tradizionali cinque anni della scuola superiore, conservando anche le abituali materie (italiano, storia, matematica, ecc.), condurrà ad una maturità artistica specifica proprio in Discipline dello Spettacolo. Vari gli sbocchi: per ogni facoltà universitaria, come operatori culturali negli enti pubblici o nei diversi settori di cinema, teatro, televisione, tenendo presente che negli anni di scuola i ragazzi potranno rendersi conto, con l'aiuto degli insegnanti, delle loro effettive attitudini, senza rischiare di confondere desideri e vocazione, passione e capacità. Il teatro è arte antica. Il cinema ha solo cento anni. La televisione ancora meno. Ma sono tutti, sia pure in forma diversa, spazi importanti della creatività, della relazione, della conoscenza. Assurdo davvero che la scuola continuasse ad ignorare tali realtà, o che le considerasse solo come presenze occasionali, di divertimento, di socializzazione. Anche di studio: ma sempre come esperienze da affrontare nella casualità. E il luogo più idoneo per avvicinare tali ambiti di conoscenza in modo sistematico non poteva che essere un Istituto d'Arte, per mettersi alla prova nelle "nuove" discipline artistiche: recitazione, musica, danza. Grande l'impegno da parte del gruppo operativo di docenti che, nella certezza del valore formativo e culturale, delle

concrete prospettive di sbocchi professionali, ha elaborato programmi, messi a punto, per le discipline artistiche, con l'aiuto competente e disinteressato di registi, drammaturghi, coreografi, musicisti (Letizia Quintavalla, Lucia Perego, Bruno Stori, Alessandro Nidi...). Essenziale è stata l'azione del preside, Emore Valdellalici, che ha saputo dimostrare, nel momento in cui si chiudevano gli spazi della sperimentazione, l'urgenza di approvare tale corso. Che è stato poi avviato in tempi più veloci di quanto ci si aspettasse. E nei tre giorni di convegno promossi dal Ministero della Pubblica Istruzione dedicati all'orientamento artistico, presenti i presidi e i rappresentanti di tutti gli istituti d'arte nazionali, il corso in Discipline dello Spettacolo ha suscitato in molti vivo entusiasmo: saranno sicuramente tante le scuole che vorranno imitare il modello di Parma. Che per ora resta unico: con l'inevitabile attenzione con cui verrà seguito. Tanti i problemi che si sono presentati nell'organizzare il nuovo corso. Ma fondamentale è stato il rapporto con la città, gli enti istituzionali e culturali che hanno dichiarato subito la loro piena collaborazione. Folta di pubblico anche la conferenza stampa che si è svolta nel Ridotto del Regio durante la quale i responsabili di tutti i teatri della città hanno dato la loro ampia disponibilità a collaborare. E questo è essenziale. Perché i ragazzi dovranno fare esperienze di osservazione e di attività pratica i primi anni proprio nell'ambito del territorio. Potendo poi spaziare oltre: l'ERT è aperto a progetti comuni. E del comitato scientifico fa parte anche Onofrio Cutaia, responsabile del teatro ragazzi e ricerca dell'Etì. Sinergie indispensabili perché gli studenti del corso in Discipline dello Spettacolo dovranno fare stage e seminari in realtà produttive diverse, anche all'estero. Si prevede nel prossimo futuro l'isti-

VITTORINI IN SALSA CATALANA - Nei giorni 8, 9, 10, 11 ottobre la neonata Compagnia Teatro d'Inverno ha proposto al Teatro Civico di Alghero un allestimento di *Uomini e no* di Elio Vittorini, con la regia di Giancarlo Monticelli. L'operazione di ripensamento del testo di Vittorini da parte di una giovane e ancora sconosciuta compagnia amatoriale, è un'occasione per recuperare e riproporre i temi della resistenza senza retorica e falsi moralismi. Chi avesse retto alle tre ore di spettacolo-confessione, oltre ad aver dato prova d'amare il teatro oltre ogni limite, non dimentichi la degna prova registica e la tensione didattica che sta dietro l'operazione di Monticelli, già apprezzato e lungimirante preside del Liceo Scientifico Cremona di Milano. Per i sei attori sul palcoscenico, raccomandiamo una benevolenza senza eccessi partigiani, in attesa che, come si dice, "si facciano". Il manuale dell'etichetta teatrale, alla voce "superstizioni", raccomanda d'astenersi dal fare gli auguri. Porta male. *Grozniij*

tuzione di due trienni per specializzarsi in spettacolo dal vivo (teatro, danza) o in spettacolo nato in forme riproducibili (cinema, televisione). Fondamentale il rapporto diretto con chi lavora realmente nei diversi settori (con l'autonomia la scuola può stipulare specifici contratti con gli artisti, annuali ma anche per brevi periodi laboratoriali); e si stanno mettendo a punto ulteriori specializzazioni post diploma. *Valeria Ottolenghi*

SHALOM TRIESTE - Molti intellettuali ebrei sono stati protagonisti del vitalismo intellettuale, delle inquietudini e delle nuove correnti artistiche che, dalla fine dell'Ottocento, hanno caratterizzato il fertile clima culturale della Mitteleuropa. Proprio a questi personaggi (Freud, Kafka, Schoenberg, Chagall...) è dedicata la mostra *Le vie del mondo. Berlino, Vienna, Praga, Budapest, Trieste: intellettuali ebrei e cultura europea dal 1880 al 1930*, allestita fino all'8 novembre alle Scuderie del Castello di Miramare di Trieste. Promossa dal Comune e dalla Sovrintendenza per i beni artistici del Friuli-Venezia Giulia, la

mostra restituisce attraverso opere d'arte, testimonianze, immagini, la dimensione di un'epoca, ove affondano le radici del presente. Shalom Trieste, un programma fitto d'iniziativa - concerti, incontri, spettacoli - ha affiancato questo grande evento, proponendo al pubblico un itinerario di conoscenza all'interno del mondo ebraico, centrale nella storia culturale di ogni comunità, eppure così misterioso. Otto mostre, in altrettante sedi espositive, hanno dunque approfondito il ruolo di famiglie e artisti ebrei nella vita sociale, artistica ed economica di Trieste. Spettacoli e letture organizzati negli spazi interni ed esterni del Museo Sveviano in collaborazione con il Teatro La Contrada, hanno indagato il rapporto tra Svevo e l'ebraismo (apprezzabile *Terzetto spezzato* con Ariella Reggio, Maurizio Zacchigna e Adriano Giraldi). Grande successo hanno ottenuto i concerti di musica *kletzmer*, a cura di gruppi internazionali, che hanno animato le vie dell'antico ghetto. Shalom Trieste ha ospitato *Towering Inferno Kaddish*, spettacolo multimediale di Wolfson-Saunders e Trieste

ebrei e dintorni di Moni Ovadia, che inaugura anche la stagione di prosa dello Stabile regionale. *Ilaria Lucari*

PREMIO CANDONI - Incentivare il lavoro dei giovani autori di teatro, contrastando la tendenza, troppo diffusa in Italia, a non offrire loro concrete opportunità di lavoro e affermazione. È questa la prima intenzione del Premio Candoni, diretto da Franco Quadri e promosso dal Centro Servizi e Spettacoli di Udine. In occasione della XXVIII edizione, che si è svolta come di consueto ad Arta Terme in settembre, sono state presentate le *mise en espace* dei testi commissionati dalla direzione del premio, a tre autori che - già distinti nell'ambito della drammaturgia - hanno ricevuto una borsa di lavoro per realizzare opere d'argomento attuale e ambientazione italiana. Attenta all'interiorità e alla psicologia femminile Sonia Antinori con *Nel tempo insolito*; imprevedibile e leggero Enrico Luttmann con *Tutte per una!*; critico e capace di creare notevole suspense Giordano Raggi con *Anatema!*; grazie all'impegno di attori attenti e preparati, hanno potuto provare la prima (e quantomai necessaria) "resa scenica" della loro scrittura. *Ilaria Lucari*

TEATRI INVISIBILI - L'incontro dei Teatri Invisibili di San Benedetto del Tronto, giunto alla sua quarta edizione, si conferma l'unico appuntamento estivo a dare voce disinteressata ai più recenti fermenti del teatro italiano. La formula dell'autoconvocazione, che ha caratterizzato fin dall'inizio questa iniziativa ed è rimasta unica, almeno in ambito nazionale, consente a teatranti più o meno giovani e pressoché ignorati di mostrarsi a un pubblico attento, di curiosi ed esperti della scena. Senza omologare in forzate tendenze gli esiti delle svariate ricerche e offrendo ad attori e registi la possibilità di una riflessione critica sul proprio lavoro, l'incon-

Premio Fiesole

Naviga su Internet il futuro di GREENAWAY

Il premio Fiesole dedicato ai maestri del cinema è stato consegnato quest'anno al regista gallese Peter Greenaway. Tra i progetti futuri del regista, concatenati alla lavorazione del nuovo film, ci sono Internet e CD-rom.

HYSTRIO - *In che misura si è evoluto il suo linguaggio cinematografico in Otto donne e mezzo?*

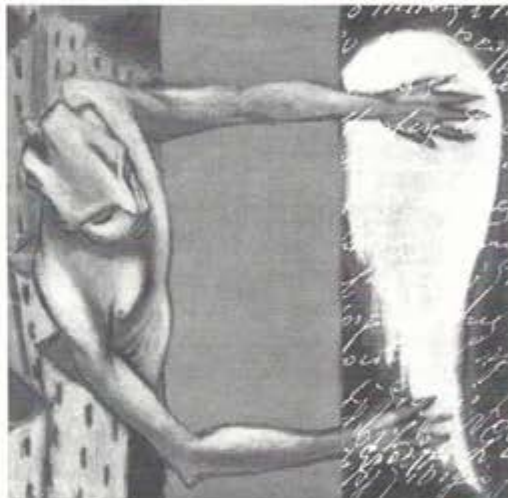
GREENAWAY - *Otto donne e mezzo* è un evidente omaggio all'opera felliniana, raro esempio di film sulla "manifattura" del cinema. Il mio film parla di otto e mezzo fantasie sessuali maschili: una geisha, una suora, una donna incinta, una ninfomane e così via; tutto si svolge in un bordello privato che ad ogni stagione cambia luogo, spostandosi da una villa di Ginevra ad un hotel di Kyoto. Mi rendo conto che alla fine del millennio è politicamente *incorrect* parlare di certe fantasie "folcloristiche" maschili.

H. - *Progetti futuri?*

G. - Il mio nono film, un lavoro storico sull'uranio, si intitolerà *Tulse Luper suitcase* e farà parte di un vasto progetto multimediale. Sarà diviso in tre film (della durata totale di otto ore), in una serie televisiva in sedici puntate, in due CD-rom, e verrà costantemente aggiornato un sito Internet. Dato che nel sistema periodico degli elementi il numero dell'uranio è il 92 nella mia storia ci saranno 92 personaggi, 92 diverse ambientazioni dal Colorado alla Manciuria (passando anche da Roma, Venezia, Torino e Napoli), 92 episodi e 92 valigie che un uomo lascia nelle 16 prigioni di diverse città. Il film non conterrà tutti gli indizi... per saperne di più dovrete anche comprare il CD-rom, guardare la serie televisiva e collegarvi ad Internet.

H. - *L'inizio della lavorazione di Tulse Luper suitcase è prevista per l'aprile 1999 e le riprese dureranno tre anni...*

G. - Tre anni sono mille e un giorno e il sogno di uno dei personaggi del film è proprio quello di riscrivere le *Mille e una notte*. Per questo motivo, a partire dal primo giorno di lavorazione, per tre anni comparirà quotidianamente su Internet uno di questi racconti. *Monica Magnani*



PREMIO FIESOLE '98
Maestri del Cinema
I TRE GIORNI DEL CORTO

tro degli Invisibili continua la sua opera di rivelatore collocato in un terreno ancora inesplorato. I venti spettacoli e i trenta studi presentati dalle compagnie autoconvocate e da quelle aderenti allo Spazio Proposte, si sono affiancati quest'anno a una ristretta sezione di cinque gruppi invitati, scelti da una direzione artistica nata dalla collaborazione del laboratorio teatrale Re Nudo con l'associazione dei Teatri

Invisibili.

In un insieme così ampio e composto di proposte, alcuni lavori si sono rivelati di particolare interesse. Antonella Morassutti, autrice e interprete di *M*, ispirato alla figura di Maria Maddalena e liberamente tratto da testi di J. Kelen e di M. Yourcenar, ha saputo sostenere un intenso monologo alternando variazioni coreografiche e parole, dialogando in sottile equilibrio con le

musiche dal vivo del bravissimo Tomaso Olivari. La religiosa e lirica vicenda della Maddalena si svolge in uno spazio delimitato da un cerchio di pietre disposte in margine a una paziente cerimonia: lo spettacolo inventa un suo tempo dilatato e fascinioso, in perfetto accordo con la remota lontananza del racconto evangelico e con il mistero di una lingua di abbagliante nitore formale. Di passaggio è invece uno studio, in

versione quasi definitiva, presentato nello Spazio Proposte dalle due danzatrici Valentina De Plante e Giuliana Urciuoli, che hanno tradotto in soluzioni coreografiche precise, forti e imprevedibili un viaggio interiore che scandaglia le convulse dinamiche di relazione, tra esitazioni e avvicinamenti, moti di ripulsa di improvviso desiderio. Nell'ambito della sezione ad invito, accanto al bellissimo *Giulio Cesare* di Claudio Morganti, presenza significativa per il maturo rilievo artistico e la lunga fedeltà a una strada di faticosa autonomia rispetto alle tortuose logiche delle istituzioni teatrali, sono rientrati spettacoli espressione della attuale e irriducibile eterogeneità di indirizzi poetici. *Vincenzo Maria Oreggia*

MÜLLER IN GRECO - 30 e 31 ottobre, uniche date italiane dello spettacolo *Heracles* di Heiner Müller messo in scena dalla compagnia greca Attis Theater con la regia di Theodoros Terzopoulos. Le rappresentazioni si terranno al Teatro Rasi di Ravenna

CORSI

CORSO TRIENNALE - Sono aperte fino al 30 ottobre le iscrizioni al corso triennale di teatro condotto da Massimo Stinco della MMproduzioni di Firenze. Per accedere bisogna avere un'età compresa tra i 16 e i 35 anni e superare un colloquio d'ammissione. Mmproduzioni, v. Puccinotti, 5, Firenze, tel. 055/499552.

L'ATTORE AL CENTRO - L'associazione Teatro Salvini di Milano organizza un laboratorio di durata biennale e frequenza bisettimanale sul processo creativo dell'attore. Il corso, aperto anche a chi non ha precedenti esperienze teatrali, è tenuto da Durshan Savino Delizia, Paolo Baccarani e Carmen Chimienti. Tel. 02/7385025.

GRATIS - Totalmente gratuito il laboratorio per attori che il centro culturale Mobilità delle arti organizza, finalizzato alla messa in scena di uno spettacolo sul personaggio di Giufà. Con Riccardo Caporossi, Franco Scaldati, Ezzedine Gannoun. Per iscrizioni e informazioni: tel. 0931/837728, fax 0931/835278.

AI TEATRI POSSIBILI - Da novembre iniziano le lezioni al Centro di formazione per lo spettacolo presso la sede dei Teatri Possibili di Milano. Oltre alla scuola di teatro per attori è possibile frequentare corsi di dizione, voce, espressione corporea, regia, yoga, organizzazione teatrale. Tel. 02/316547.

SCUOLA DELL'ATTORE - La Scuola dell'Attore del Teatro Sociale di Montichiari in collaborazione con l'associazione Il Nodo prevede quest'anno - a completamento dei corsi di formazione - l'intervento di prestigiosi personaggi dello spettacolo come i registi cinematografici Franco Piavoli e Silvano Agosti, e gli attori Tommaso Ragno, Ermes Scaramelli, Claudio Messini. A fine corso gli iscritti parteciperanno a due produzioni teatrali. Informazioni al numero: 030/9110188.

20 ANNI - Se l'esperienza è una garanzia, nel panorama delle scuole di teatro italiane, poche possono vantare di aver raggiunto il giro di boa dei vent'anni di didattica e formazione teatrale. La Scuola del Teatro Arsenale di Milano, diretta da Marina Spreafico, da due decenni forma allievi prendendo le mosse dall'insegnamento di Lecoq per spaziare verso un teatro d'arte dove l'interprete sia anche creatore. Il corso è biennale e si articola in lezioni bisettimanali. Tel. 02/8375896, 8321999.

FORMARE TECNICI - La scuola

professionale per l'industria e l'artigianato di Bolzano, con il contributo del Fondo sociale europeo organizza un corso professionale per tecnici dello spettacolo. Requisiti per l'iscrizione: essere in cerca di occupazione ed avere un'età compresa tra i 17 e i 25 anni. Il corso è gratuito ma la frequenza a tempo pieno ed obbligatoria. Informazioni al numero: 0471/994460-1.

PREMI e CONCORSI

PREMIO ONASSIS - Scade il 31 dicembre 1999 il 2° Onassis international competition prize, concorso per testi teatrali i cui vincitori verranno designati ad Atene nell'autunno del 2001. Sono ammesse opere in greco, inglese, francese, spagnolo, tedesco e italiano. I lavori devono pervenire in tre copie a: Secretariat of the International Onassis Prizes, Eschinou street 7, (Plaka), 105 58 Atene, Grecia.

2000 PROGETTI - Archètipo raccoglie proposte in campo musicale, cinematografico, teatrale, della danza, della fotografia, anche in forma di eventi spettacolari e mostre, riguardanti l'anno 2000 inteso come numero (il 2000 e lo 0), come passaggio di secolo o millennio, come anno del Giubileo. Le idee selezionate costituiranno il cartellone culturale della stagione 1999/2000 curato dall'associazione. Le cartelle dattiloscritte, corredate di materiale figurativo (se necessario), che descrivono le bozze di progetto devono pervenire entro il 30 ottobre a: Archètipo a.c., via Unione Sovietica, 45, 50126 Firenze, tel. e fax 055/687938.

PREMIO "UGO BETTI" - Undicesima edizione del Premio "Ugo Betti per il teatro" che a cadenza biennale assegna riconoscimenti a un'opera di teatro, a una scenografia e a un interprete di testi

teatrali. Autori e scenografi devono inviare le loro opere - i primi entro il 31 gennaio 1999, entro il 28 febbraio i secondi - a: Segreteria del Premio, c/o Municipio di Camerino, Macerata, tel. 0737/636245.

IN CONCORSO PER L'ANNO

SANTO - In occasione del Giubileo viene bandito un concorso internazionale di drammaturgia religiosa. L'iniziativa è promossa dalla pontificia commissione per i beni culturali e dalla commissione artistico-culturale del Grande Giubileo dell'anno 2000 in collaborazione con la fondazione della Cassa di risparmio di Piacenza e Vigevano. I testi, ispirati ai valori propri della celebrazione dell'Anno Santo, possono essere scritti in lingua inglese, italiano, francese, portoghese, russo, spagnolo, tedesco. I materiali devono pervenire entro il mese di dicembre '98 alla Segreteria del Concorso internazionale di drammaturgia religiosa, c/o Istituto "T. Gerini", via Tiburtina, 994, 00156 Roma, tel. e fax: 06/40800720. Alla prima opera classificata verranno attribuiti trenta milioni di lire, e venti e dieci milioni, rispettivamente alla seconda e alla terza, secondo il giudizio di una commissione internazionale formata da personalità della cultura e del teatro.

TEATRO RAGAZZI

IL SUD PER I GIOVANI - Quinta edizione del festival di teatro ragazzi e giovani Angeli a Sud. Si è svolto in settembre a Salerno. Vi hanno partecipato, con i loro spettacoli, numerose compagnie del sud quali La Sfinge, Prospet, Cerchio di Gesso, Teatro dei Sassi, Crest, Libera Mente, Teatri Comunicanti, I Teatrini, La Mansarda, Le Nuvole, Teatro P ed altre. Parallelamente un calendario di incontri e laboratori ha fatto il punto, in particolare, sul rapporto teatro e scuola.

Pubblico mio ti amo, ti odio

di Chiara Angelini

Autore-attore-pubblico. Dei primi due poli della "sacra" triade si disserta spesso e volentieri nei salotti amatoriali, lasciando correre la conversazione sui consueti, problematici ma al tempo stesso rassicuranti binari della *querelle* autore classico/contemporaneo, autore straniero/italiano, attore professionista/dilettante, attore autodidatta/scolarizzato, ecc. Meno dibattuto il nodo del pubblico senza il quale, ahimé, non c'è teatro. Ma il teatro amatoriale trova sempre il modo di cavar fuori dalla pur logora e oggi, almeno a parole, ripudiata bisaccia del «facciamo teatro per stare insieme divertendoci» un pubblico composto da parenti e amici. La presenza degli spettatori, se garantisce la specificità dell'evento, non ne giustifica però la realizzazione e l'amatore, che ha scelto quest'arte perché la ama, deve pur sempre muoversi su un terreno dove logiche di mercato e istanza culturali, artistiche, estetiche, si snodano su percorsi quasi sempre intersecantisi. Questa realtà ha dato origine al fenomeno (in certe epoche passate peculiare al professionismo, oggi squisitamente amatoriale) dell'attore nel ruolo di promotore di se stesso, che profonde energie e investe strategie nell'incessante tentativo di coinvolgere un pubblico che sogna essere numeroso, partecipe, mondo da ragioni di compiacenza, convenienza e parentale dipendenza. Questa volenterosa e capillare ricerca, questo estenuante "porta a porta" se può

produrre risultati dal punto di vista quantitativo, non riesce da quello, pretenzioso ma tanto più gratificante, della "qualità" dei convenuti e del loro modo di assistere alla rappresentazione. A fronte di queste deludenti e un po' irriverenti considerazioni, bisogna prendere atto, a onor del vero, che i resoconti Siae confermano di anno in anno una sostanziale tenuta, se non un incremento, del pubblico del teatro non professionistico che così può vantare, a pieno titolo, cifre ragguardevoli al botteghino. Ma le statistiche, si sa, hanno diverse chiavi di lettura, e se il dato medio finale è, poniamo, di cento spettatori per ogni rappresentazione di teatro non professionistico, è pur vero che bastano, su dieci compagnie, due con quattrocentosessanta spettatori ciascuna (e ne esistono) per sanare il deficit statistico di otto compagnie che hanno racimolato dieci spettatori ciascuna. Le cause di ciò sono innumerevoli (lasciando da parte l'impercorsibile terreno del merito). Si potrebbe incominciare ad individuarne alcune attraverso un sommario esame di coscienza:

- sono sicuro, io amatore, di credere nella triade citata qui ad inizio, o forse non mi appago in un gioco solitario per la riuscita del quale il pubblico ha la mera funzione di giustificare il perché, questo solitario, lo faccio in una sala pubblica e non a casa mia?

- io amatore, non dubito che la pratica di "portarsi il pubblico" come unica via d'uscita alla sala deserta rinforzi l'opinione che il

teatro "ufficiale" si sceglie, si paga salato, si fa la coda per assistervi e quindi lo si debba apprezzare, mentre allo spettacolo amatoriale si va perché ha tanto insistito il vicino di casa?

- io amatore, non penso che il decentramento - cercato, voluto, riconosciuto a diversi livelli - debba tradursi nella frantumazione dell'attività teatrale di base in miriadi di gruppi, compagnie, associazioni che producono a loro volta una fitta pioggia di spettacoli, progetti, rassegne, festival che va ad irrorare, con proposte pressoché identiche, città, paesi, villaggi spesso limitrofi col risultato di disperdere in teatri, sale, saloni, palestre quei cento spettatori che, opportunamente compatati in un unico spazio, avrebbero costituito un pubblico dignitosamente consistente?

- sono sicuro, io amatore, che cedere, magari a malincuore, alla mai sopita richiesta di teatro da ridere, leggero, facile, perché il pubblico vuole divertirsi, non porti, a fronte di un non sempre garantito riscontro di botteghino, al ripiegamento del pubblico su posizioni di passiva accettazione destinate a sfociare nella saturazione?

- non considero, io amatore, che nel "fare teatro" debba essere compreso anche il "guardare teatro" e che rientri quindi tra i miei diritti/doveri anche quello di assistere agli spettacoli altrui (professionisti e non)? Se tutti i sedicenti amatori assistessero agli spettacoli dei colleghi, il fenomeno "sala deserta" si ridurrebbe sensi-

bilmente.

Se è vero che individuare le cause di un problema è già un piccolo passo avanti nel percorso per la sua risoluzione; cercare di modificare o almeno di riflettere su quanto sopra potrebbe forse dare una mano a ricomporre la "sacra" triade e a rafforzare la credibilità dei dati statistici. ■

NOTIZIARIO UILT

a cura di Chiara Angelini

DIRETTIVO UILT - Nel giugno scorso si è tenuto a Salerno il Consiglio Direttivo Uilt che ha analizzato e discusso le relazioni finali dei gruppi di lavoro che, all'interno dell'ultima assemblea, avevano lavorato sui temi: organizzazione compagnie, sito Internet, repertori e rassegne, Centro studi Uilt, rivista Uilt; particolarmente vivace il dibattito su quest'ultimo punto poiché il periodico di informazione costituisce uno degli strumenti più importanti nella vita operativa dell'unione.

GRANDI MANOVRE - Grandi Manovre di Forlì si propone come associazione specializzata nell'offerta di servizi culturali destinati a teatri, enti pubblici e privati, scuole. Accanto alla produzione ed organizzazione di spettacoli e stage teatrali, vengono proposti anche corsi di educazione all'immagine ed attività didattiche manipolative.

MANTOVA E DINTORNI - Particolarmente attivo il territorio mantovano che, nel periodo estivo, ha ospitato numerosissime iniziative teatrali. Dalla stagione estiva dell'Accademia Campogalliani che ha riproposto, nel giardino di Palazzo d'Arco, il suo repertorio (dieci spettacoli), alla VI Rassegna

teatro dialettale mantovano, passando per una fitta rete di rassegne minori che hanno costellato l'estate dei comuni e paesi mantovani. Comprensibile soddisfazione per la Uilt Lombardia nel constatare che «Mantova, invasa da manifestazioni di ogni genere, per il teatro trova - nel mondo amatoriale - il suo punto di riferimento».

RASSEGNA "A. PERUGINI" - Dall'11 ottobre al 13 dicembre, ogni domenica pomeriggio, si succederanno a Macerata gli spettacoli della XXX edizione della Rassegna nazionale d'arte drammatica "A. Perugini". Queste le compagnie selezionate: Gad di Trento, Teatro Spazio di Padova, Campogalliani di Mantova, Piccolo teatro al borgo di Cava dei Tirreni, Estravagarioteatro di Verona, Spazio Teatro di Livorno. Alle compagnie Gruppo Te.Ma. e O. Calabresi di Macerata, fuori concorso, spetterà il compito di aprire e chiudere, rispettivamente, la manifestazione.

UILT SICILIA - Con la prima assemblea, tenutasi ad Agrigento nel maggio scorso, si è formalmente costituita la Uilt Sicilia, un ulteriore passo avanti nell'articolazione territoriale della Uilt che gradualmente accredita come scelta vincente il decentramento regionale avviato nel 1990.

DILETTARCI - Appuntamento teatrale estivo ormai consueto per le circoscrizioni e le frazioni del comune di Perugia con la rassegna Dilettarici, organizzata dalla Uilt Umbria e dal comitato Arci di Perugia. Da luglio a settembre si sono succedute diciassette compagnie, dialettali e non, che hanno animato le piazze della periferia cittadina e i luoghi della campagna umbra.

Teatro filodrammatico pronte due tesi di laurea

di Eva Franchi

Lei si chiama Alessia, graziosa e lombarda. Lui è Mirko, timido marchigiano simpatico e un po' scontroso. Non si conoscono e presumo che non s'incontreranno mai, però hanno qualcosa in comune: una tesi di laurea dedicata al Teatro Filodrammatico. Non sono affatto due mostri o due pazzereLLoni, sono soltanto gli ultimi arruolati in un manipolo piuttosto folto: vale la pena di parlarne. In qualche modo questi universitari così volenterosi e un po' speciali arrivano al Festival di Pesaro, mi cercano e mi trovano così come cercano e trovano altre fonti di notizie. Poi si mettono al lavoro e approdano a risultati più che convincenti. La tesi di Alessia - mi limito, per brevità, ad un solo esempio - impone una specifica indagine che dice testualmente così: *Il fenomeno del Teatro Amatoriale: diffusione, organizzazione, spazi e valenza formativa in relazione all'età adulta*. L'argomento rientra in un più ampio capitolo riservato alla *Educazione degli adulti*. Sappiamo tutti quanto sia forte il disagio programmatico e strutturale che affligge i nostri atenei, quanto sia pressante l'esigenza di riforme e adeguamenti, sappiamo tutti che la malattia più grave, nel mondo degli studi, è un vertiginoso distacco dalla società reale, dalle sue istanze, dai suoi diritti-doveri, dal suo sviluppo, eccetera eccetera. Ebbene, nel disastroso pianeta universitario, dentro facoltà che, nonostante l'arretratezza, devono essere aperte alle tematiche della pedagogia e del "sociale", proprio in quelle sedi, si sono accorti che esistono i filodrammatici, e che la loro attività può esercitare un notevole, benefico influsso sulla formazione dell'individuo. Meglio tardi che mai: il

resto d'Europa, questa scoperta, l'ha fatta da un pezzo, e allora, con sano pragmatismo, bisogna accentuare ogni possibile motivo di consolazione e sollievo. Anzitutto per l'Università che fa un concreto passo avanti nell'aggancio con situazioni vere, tangibili e non confusamente astratte o ideologiche; subito dopo per i filodrammatici che vedono profilarsi quel pubblico riconoscimento al quale aspirano da sempre e che non è mai stato concesso. Nell'ambito del buonsenso e nel rispetto delle proporzioni l'evento è minimo, null'altro che un modesto tassello del grande mosaico d'un risorgimento umanistico ancora da comporre. Comunque si tratta di un traguardo conquistato, di una vittoria piccola piccola, ma tanto importante. Sia lecito sbatterla in faccia all'indifferenza politica, a quel provincialismo intellettuale, arrogante e spocchioso, che tende a confinare l'impegno filodrammatico nel ghetto della fameticazione velleitaria, dell'inutilità più assoluta. Quelle tesi di laurea si annunciano come documenti preziosi: meritano di essere conosciute e diffuse. Sarà mia premura farle recapitare, in copia-omaggio, a tutte le autorità di vertice e di base che manovrano - spesso con sublime incompetenza - le sorti della nostra istruzione, della nostra cultura, della nostra arte. ■

NOTIZIARIO

a cura di Eva Franchi

COLLI EUGANEI - All'Arena di Montermerlo si è svolta la 15a edizione di Estate teatrale, brillante rassegna articolata tra musica, danza, cinema, prosa. Hanno recitato sette com-

pagnie venete. Merita una particolare segnalazione *Il volpone* di Ben Johnson presentato da Spazioteatro di Padova: costumi eleganti, recitazione spigliata, fantasiosa regia di Giorgio Giacomini.

ESTATE IN CORTILE - Si è rinnovata la bella tradizione di "Teatro nei Cortili", iniziativa riservata ai filodrammatici veronesi. Tra giugno e settembre nel Chiostro di S. Eufemia, a S. Maria in Organo e nel Cortile Montanari si sono alternati diciannove gruppi per un totale di oltre centosettanta serate di spettacolo. Imponente affluenza di pubblico.

EDUARDO - Sulle Ali del Teatro è una singolare compagnia guidata da Felice Della Corte e composta da napoletani trapiantati nel Lazio. L'attività è esclusivamente dedicata allo studio e alla diffusione del teatro di Eduardo. Il dodicesimo compleanno è stato festeggiato con la messa in scena della commedia *Le voci di dentro* che ha conquistato il debutto al Festival di Pesaro.

TEATRO MUSICALE - La compagnia Teatro Musica Novecento, diretta da Stefano Orsini, ha presentato nel 1998 tre spettacoli musicali che hanno debuttato al Teatro Sociale di Finale Emilia: *Folle d'operetta*, *Da Vienna a Broadway*, *Invito all'opera*. Un nuovo allestimento di *La vedova allegra*, immortale capolavoro di F. Lehár, è andato felicemente in scena al Teatro Nuovo di Milano.

ERRATA CORRIGE

Sul numero 3 di luglio - settembre, a pag. 9, nell'impaginazione dello spazio pubblicitario del Festival di Pesaro tra la riga "Compagnia GIORGIO TOTOLA di Verona" e la riga "I PARENTI TERRIBILI di J.Cocteau" sono state inavvertitamente omesse la riga "MOWGLI di P.Quintal" e "Accademia F. CAMPOGALLIANI di Mantova", correttamente inserite, invece, nel cartellone del Festival Nazionale d'Arte Drammatica di Pesaro a pag. 127 dello stesso numero. Ci scusiamo per l'involontario errore.



TEATRO VITTORIA

Piazza S. Maria Liberatrice 8/10, 00153 Roma,
tel. 06/5740170, fax 06/5759935

Stagione 1998 - 99

7 ottobre - 1 novembre 1998

Compagnia Stabile Attori & Tecnici
STRUZZI, scritto e diretto da Claudio Bigagli

11 novembre - 6 dicembre 1998

Compagnia Stabile Attori & Tecnici
USAMI, di Arieh Chen - regia di Attilio Corsini

8 dicembre 1998 - 3 gennaio 1999

Società per Attori
MAL DI MA(D)IRE, di Pierre-Olivier Scotto
con Franca Valeri e Urbano Barberini
regia di Patrick Rossi Gastaldi

5 - 31 gennaio 1999

Compagnia Stabile Attori & Tecnici - Tee Teatro Stabile delle Marche
MI PENTO CON TUTTO IL CUORE, di Enrico Vaime - regia di Attilio Corsini

2 - 28 febbraio 1999

Compagnia Stabile Attori & Tecnici
I NEWYORKESI, di David Mamet - Elaine May - Woody Allen
regia di Attilio Corsini

2 - 21 marzo 1999

Compagnia della Luna
ROMANZO MUSICALE, scritto, diretto e interpretato da Vincenzo Cerami e Nicola Piovani.

13 - 30 aprile 1999

Compagnia Stabile Attori & Tecnici - Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia
MA CHE C'ENTRA PETER PAN?, di Alberto Bassetti
regia di Antonio Calenda

4 - 30 maggio 1999

QP Produzioni e Teatro Franco Parenti
ALCOOL, di Adriana Asti
con Adriana Asti, Franca Valeri, Paolo Bonacelli,
regia di Mario Missiroli



Via delle Fornaci 37
Roma
tel. 06/6372294

Stagione 1998/99

dal 23 settembre all'11 ottobre - Paola Quattrini, Massimo De Rossi e Selvaggia Quattrini in
HERODIAS E SALOME di Rocco Familiari - regia di Krzysztof Zanussi

dal 20 ottobre al 15 novembre - Ileana Ghione in
LA VITA CHE TI DIEDI di Luigi Pirandello - regia di Mario Ferrero

dal 17 al 29 novembre - Glauco Onorato, Renato Campese, Diana Delon e Bianca Toccafondi in
LE ALLEGRE COMARI DI WINDSOR di William Shakespeare - regia di Nucci Ladogana

dal 1 al 20 dicembre - Leda Negroni e Piero Sammartano in
L'INNESTO di Luigi Pirandello - regia di Adriana Martino

dal 26 dicembre al 10 gennaio - Martine Brochard e Luciana Turina in
IL GATTO IN TASCA di Georges Feydeau - regia di Toni Bertorelli

dal 12 al 24 gennaio - Erica Bianc e Armando Bandini in
L'ASTROLOGO di Mico Galdieri/Della Porta - musiche originali di Roberto De Simone - regia di Mico Galdieri

dal 26 gennaio al 21 febbraio - Compagnia Giovani del Teatro Ghione in
L'UOMO, LA BESTIA E LA VIRTÙ di Luigi Pirandello - dalla regia di Edmo Fenoglio, a cura di Ileana Ghione

dal 5 al 21 marzo - Compagnia Giovani del Teatro di Ghione in
CASA DI BAMBOLA di Henrik Ibsen - dalla regia di Julio Zuloeta, a cura di Ileana Ghione

dal 23 marzo al 4 aprile - Lando Buzzanca e Caterina Costantini in
LA BISBETICA DOMATA di William Shakespeare - regia di Mario Moretti

dal 6 al 18 aprile - Ingrid Thulin in
NOTTE E NEBBIA di Romeo de Baggis - regia di Demi De Delphis

dal 20 al 25 aprile - Compagnia del Gentile in
ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI di Carlo Goldoni - regia di Tommaso Paolucci

dall'11 al 30 maggio - Compagnia Giovani del Teatro Ghione in
IL DIVORZIO di Vittorio Alfieri - regia di Lucio Chlavarelli



TEATRO STABILE DI ROMA
direttore artistico Maurizio Scaparro

STAGIONE 1998/99

Compagnia del Teatro Eliseo

al Teatro
Eliseo
OTTOBRE
NOVEMBRE
IL GABBIANO
di Anton Cechov
regia di Maurizio Scaparro
con Valeria Moriconi e Corrado Pani

Teatro Stabile di Bolzano

al Piccolo
Eliseo
OTTOBRE
DICEMBRE
COPPIA APERTA, QUASI SPALANCATA
di Dario Fo e Franca Rame
regia di Marco Bernardi
con Patrizia Milani e Carlo Simoni

Teatro Eliseo - Compagnia Glauco Mauri

al Teatro
Eliseo
NOVEMBRE
IL RINOCERONTE
di Eugène Ionesco
regia di Glauco Mauri
con Glauco Mauri e Roberto Sturmo

Diana Ori.s.

al Teatro
Eliseo
DICEMBRE
GENNAIO
NATALE IN CASA CUIPIELLO
di Eduardo De Filippo
regia di Carlo Giuffrè
con Carlo Giuffrè e con Angela Pagano

Plexus T.

al Teatro
Eliseo
GENNAIO
PLAZA SUTTE
di Neil Simon
regia di Guglielmo Ferro
con Massimo Dapporto e Maria Amelia Monti

Emmevu Teatro

al Teatro
Eliseo
FEBBRAIO
LO ZOO DI VETRO
di Tennessee Williams
regia di Werner Schroeter
con Marina Malfatti

Teatro Eliseo - Teatro La Comunità

al Piccolo
Eliseo
GENNAIO
APRILE
L'AMANTE INGLESE
di Marguerite Duras
regia di Giancarlo Sepe
con Aroldo Tieri e Giuliana Lojodice, Pino Tuffilaro

Compagnia Pino Mical

al Teatro
Eliseo
MARZO
PUNTILA E IL SUO SERVO MATTI
di Bertolt Brecht
regia di Pino Mical
con Pino Mical, Giuseppe Cederna e con Stefania Barca

Sicilia Teatro

al Teatro
Eliseo
APRILE
MAGGIO
SEI PERSONAGGI IN CERCA D'AUTORE
di Luigi Pirandello
regia di Giuseppe Patroni Griffi
con Sebastiano Lo Monaco, Mariangela D'Abbraccio,
Kaspar Capparoni e con Elena Croce, Claudio Mazzenga

Teatro Eliseo - Chi è di scena!

al Teatro
Eliseo
MAGGIO
DI MAMMA CE N'E UNA SOLA
commedia scritta, diretta e interpretata da Vincenzo Salemme

Compagnia del Teatro Eliseo - SPETTACOLO PER RAGAZZI

al Teatro
Eliseo
da
GENNAIO
PINOCCHIO
dal libro di Carlo Collodi, nel racconto di Gianni Rodari
regia di Orlando Farioso
musiche e canzoni di Edoardo Bennato
scene, costumi e maschere di Santuzza Cali



12 concerti jazz da ottobre ad aprile

TEATRO SISTINA

Via Sistina, 129 - 00187 Roma - tel. 06/4200711

Stagione 1998/99

dall'8 settembre

Sanny presenta

Theresa Thomason & The Sisters from New York in

SISTER ACT

dal 22 settembre

La Compagnia della Rancia in collaborazione con l'Ente Lirico Giuseppe Verdi di Trieste
presenta Raffaele Paganini e Tosca in

SETTE SPOSE PER SETTE FRATELLI

di Lawrence Kasha, David Landay, Johnny Mercer e Gene De Paul.
Regia di Saverio Marconi.

dal 20 ottobre

Tuttioteatro presenta

Benedicta Boccoli e Gianni Nazzaro

e con la partecipazione di Enrico Beruschi in

CAN CAN

di Abe Burrow. Musiche e canzoni di Cole Porter. Regia e coreografie di Gino Landi.

dal 17 novembre

Planet Musical - Compagnia Teatro della Munizione presenta

TOMMY

di Pete Townshend. Regia di Massimo Romeo Piparo.

dal 22 dicembre

Garinei e Giovannini presentano

Sabrina Ferilli, Valerio Mastrandrea, Maurizio Mattioli e Simona Marchini in

RUGANTINO

ritta da Garinei e Giovannini con Festa Campanile e Franciosa. Musiche di Armando Trovajoli.
Coreografie di Gino Landi. Regia di Pietro Garinei.

dal 27 aprile

La Plexus T presenta

Marco Columbro e Barbara De Rossi in

L'ANATRA ALL'ARANCIA

di W. D. Home e M. Sauvajon. Regia di Patrick Rossi Gastaldi.

PLEXUS T S.R.L.

Via di Vigna Murata, 1 - 00143 Roma - tel. 06/5919933 - 5919867

presenta

LA PROFESSIONE DELLA SIGNORA WARREN

di George Bernard Shaw

versione italiana di Antonia Brancati

con Virgilio Zernitz e Davide Montemurri

regia di Patrick Rossi Gastaldi

scene di Alessandro Chiti - costumi di Mariolina Bono

Massimo Dapporto e Maria Amelia Monti in

PLAZA SUITE

di Neil Simon

versione italiana di Tullio Kezich e Alessandra Levantesi

regia di Guglielmo Ferro

scene di Alessandro Chiti - costumi di Annalisa Di Piero

Marco Columbro e Barbara De Rossi in

L'ANATRA ALL'ARANCIA

di William Douglas Home

elaborazione di Marc Gilbert Sauvajon - traduzione di Nino Marino

regia di Patrick Rossi Gastaldi

scene di Alessandro Chiti - costumi di Mariolina Bono

Plexus T s.r.l. e Teatro Stabile di Catania presentano

Turi Ferro in

PENSACI, GIACOMINO!

di Luigi Pirandello

regia di Guglielmo Ferro

scene di Stefano Pace - costumi di Elena Mannini



LA
CONTEMPORANEA '83

Direzione artistica: Sergio Fantoni - Cristina Pezzoli
Direzione organizzativa: Fioravante Cozzaglio

Stagione teatrale 1998/99

L'ULTIMO NASTRO DI KRAPP di Samuel Beckett

con Sergio Fantoni

regia di Cristina Pezzoli

elementi scenici di Giacomo Andrico

Maddalena Crippa in

CANZONETTE VAGABONDE

canzoni tra Italia e Germania

con il Trio Gardel

a cura di Cristina Pezzoli

in coproduzione con Argot - Roma

GRAND ITALIA HOTEL

di Roberto Cavosi

L'ANNASPO

di Raffaele Orlando

con Maddalena Crippa e Maurizio Donadoni

La Contemporanea 83, Piazza Tuscolo 5, 00183 Roma, tel. 06/7005382

TEATRO CENTRO BRESCIANO

direttore CESARE LIEVI

25122 Brescia - Contrada delle Bassiche, 32
Tel. +39 - 030 3771111 - Fax +39 - 030 293181

NUOVI ALLESTIMENTI

ALLA META

di Thomas Bernhard

regia di Cesare Lievi

IL MARINAIO

di Fernando Pessoa

regia di François Kahn

CURRICULUM VITAE

testo e regia di Renato Gabrielli

IL GIORNO DELLE PAROLE DEGLI ALTRI

testo e regia di Cesare Lievi

STAGIONE 1998/1999

RIPRESE

CATERINA DI HEILBRONN

O LA PROVA
DEL FUOCO

di Heinrich von Kleist

regia di Cesare Lievi

TEATRO DI DOCUMENTI

Via N. Zabaglia, 42, Roma. Per informazioni: tel./fax 06/5744034

Stagione 98/99

Musica - canto - letteratura - prosa - danza - mostre

CONCERTI - FILTRI, INVITI E SPETTRI ALL'ORA DEL TÈ. Con. Mus. S. Cardi, Nov. '98: Dom. 1 ore 17, Flautista R. Fabbriani, Chitarrista S. Cardi (*violinista Giorgio Sas* musiche di Takemitsu, Piazzolla, Biber, Pennisi, Mann, Mirigliano, *novità di Luc Brewae* Dom. 8 ore 17 Violoncellista Luca Peverini, Pianista Fabrizio Siciliano (*trombettista Mas* Bartoleffi), musiche di Schnittke, Beethoven, Stockhausen, *novità di Emilio Calandin e di Gian Luca Baldi* Dom. 15 ore 17 Flautista Antonio Politano (*chitarrista Stefano Cardi*), n che di Berio, Romitelli, Pappalardo, Giles, Weiss, Tedde, De Rossi Re, *novità di Michele Dall'Ongaro* Dom. 22 ore 17 Clamori dal silenzio - Percussionista Gianluca Ruggeri (*nettista Paolo Montin*), musiche di Cage, Stockhausen, Cardi, *novità di Lorenzo Pagli* Dom. 29 ore 17 Chitarrista Gonzalo Salazar (*violinista Luca Sanzò*) musiche di Pc Camarero, Ricci, Kampela, Ronchetti, *novità di Arturo Fuentes* Dic. '98: Dom. 6 ore 17 Violinista Giorgio Sasso - Pianista Elena Matteucci (*clarinettista Lee Yih-ning*) musiche di Beethoven, Petr Messiaen, *novità di Aurelio Samori* Dom. 13 ore 17 Orchestra d'archi degli allievi della Scuola Popolare di Musica di Testaccio Dir. e violista Luca Sanzò, Violinista Susanna Pisana (*flautista Giuse* Pelura), musiche di Hindemith, Telemann, Pärt, Rueda, Scarlatti, *novità di Riccardo Vaglini* Mar. '98: Dom. 14 ore 17 Pianista Adriano De Santis.

Le **CARTE del LUNEDÌ** a cura di A. M. Pellegrino, dal 12 ott. '98 a fine mag. '99 ore 21. Feb '98: da mar. 23 a gio. 25 ore 21. Partecipazione straordinaria di Mario Schiano. Organiz. di E. F. Cola

PROSA - LETTURE - MONOLOGHI Ott '98: Mar. 6 ore 19 (fuori abb.) L. Ravera, E. De Luca, A. M. Pellegrino presentano L'ORGOGLIOSA, dalla vicenda giudiziaria di Adriano :

di P. Z. Mulas, lettura di T. Bertorelli. Dal mer. 7 al mer. 21 ore 21 (no dom. e lun.) M. Mosetti in LA BBELLEZZA di G. G. Belli; musiche Marcello Sinibaldi, Angelo Valeri, Fabio V

Regia di Maurizio Mosetti Org. di E. F. Colaceci. **Nov. '98:** da lun. 16 a ven. 20 ore 21 IL MONOLOGO DI IVETTE con C. Borgogni Testo di M. L. Spaziani Regia di S. Bitonti,

di E. F. Colaceci. **Gennaio:** Mer. 13 e giov. 14 ore 21 LE BELVE DI CORINTO (MEDEA) di S. D'Angelo. Regia di M. Belocchi. **Feb. '99:** Giov. 11 ore 21 P. Z. Mulas in TRENTAS

TE Il mistero del genio adolescente di F. Caroli (Mondadori Ed.) Da mer. 3 a mar. 9 ore 21 M. Mosetti in LA BBELLEZZA di G. G. Belli; musiche Marcello Sinibaldi, Angelo V

Fabio Valeri. Regia di Maurizio Mosetti a cura di E. F. Colaceci. **Marzo '99:** Da mer. 10 a giov. 25 - ore 21 P. Z. Mulas in COLETTE PARLERÀ TRISTEMENTE DEL PIACE

Autoritratti in musica Studio in 27 movimenti dell'anima, all. di S. Poli, A. De Santis pianoforte. **Apr. '99:** Da mar. 27 a sab. 30 ore 21 SULLA SCIA DEGLI ARGONAUTI da A. Ri

con G. Gazzolo Da mar. 20 a dom. 25 ore 21 L'INFERNO Concorso per Giovani Autori testo 1° classificato passata ediz.: TERRA di A. Ceravolo, dir. art. L. Damiani. **Mag '99:**

giov. 20 a sab. 29 ore 21 (fuori abb.) Comp. Teatrale Trousse VITA E MORTE DI ALDO MORO DEMOCRISTIANO di M. Tricamo.

DANZA Feb '99 Da giov. 18 a sab. 20 ore 21 (fuori abb.) Partec. Straordinaria di Anna Paola Bacalov Organiz. a cura di E. F. Colaceci. **Dic. '98:** Mar. 22 e mer. 23 ore 21 TEAT

DI STRADA... IN TEATRO banda, clownerie, majorette, Silverio Cortesi Ass. Cult. Lab. Pres. E. Pro, L' UOMO SULLA SEDIA A ROTELLE di A. Ceravolo, regia di M. Mosetti,

di E. F. Colaceci. Repl. Ven. 8 e sab. 9 gennaio.

MACBETH Concorso per Giovani Autori - Patrocinio della Presidenza del Consiglio dei Ministri **Nov '98:** Mar. 24 a sab. 28 ore 21 testi selezionati LADY MACBETH di Emili

Pellisari **MACCHÉ... BEH!** di Tony Allotta. **Dic. '98:** da mar. 8 a sab. 12 ore 21 MACBETH messa in scena del testo 1° class. MC & LADY di A. Ceravolo. Regia di M. Mosetti

Apr. '98: Giov. 1 ore 19 Presentazione del libro di L. Damiani TUTTA LA VITA e oltre.

ABBONAMENTO STAGIONE 98/99 per N°16 spettacoli £ 200.000 (tessera inclusa) - BIGLIETTI: Lutero (Sala Avorio Superiore) £ 20.000;

Intero (altre sale) £ 15.000; Ridotto £ 10.000 - Tessera obbligatoria (stagione 98/99) £ 5.000

Per informazioni e prenotazioni: tel/fax 06/5744034

Prato, stagione teatrale 1998-99

UN TEATRO

...Strehler Ronconi Castri

METASTASIO

un teatro per il Teatro



PER IL TEATRO

campagna abbonamenti dal 1° ottobre

TOSCANA TEATRO

Pupi e Fres
Associaz
Teatrale Pisto

Stagione '98 - '99 - Le produzioni

GALLINA
VECCHIA
di Augusto Novelli

con
Marisa Fabbri,
Carlo Monni
regia di Angelo Savelli

IL BACIO dell
DONNA RAGNO
di Manuel Pu

Gennaro Cannavacciuol
Giovanni Franzo
regia di Angelo Save

TEATRO D'AUTORE A RIFREDI

RUGGERO CAPPUCCIO, UGO CHITI, FRANCESCO
SILVESTRI, ALFONSO SANTAGATA, FEDERICO
TIEZZI, SANDRO LOMBARDI, ANGELO SAVELLI
ALBERTO SEVERI, GIANFRANCO PEDULLA
BALLETO DI TOSCANA, SOSTA PALMIZI

LA STAGIONE DEL MANZONI DI PISTOIA

ROSSELLA FALK, ANGELO SAVELLI, ROBERTO D
SIMONE, SILVIO ORLANDO, PAOLO POLI, FRANC
VALERI, KIM ROSSI STUART, BOB WILSON, CESAR
LIEVI, LUCA RONCONI, ALESSANDRO BENVENUT

Nuovo Piccolo Teatro di Milano di Europa

Abb 98/99

8 spettacoli L. 200.000

7

Gli spettacoli del Piccolo Teatro

Milva/Piazzolla

regia di F. Crivelli

Siddharta

di H. Hesse
regia di L. Puggelli

Macbeth club

da W. Shakespeare
scritto e diretto da A. Longoni

Alecchino, servitore di due padroni

di C. Goldoni
regia di G. Strehler

**Storia di una gabbianella
e del gatto che le insegnò a volare**

di L. Sepúlveda
regia di W. Pagliaro
coreografie di G. Iancu

Tracce di Anne

di M. Crino
regia di K. Mitchell

Il mercante di Venezia

di W. Shakespeare
regia di S. Braunschweig

Gli spettacoli ospiti

La gatta Cenerentola

testo, regia e musiche
di R. De Simone

Monsieur Malaussène

di D. Pennac
regia di G. Gallione

Je suis un phénomène

di P. Brook e M.H. Estienne da A. Luria
regia di P. Brook

Alice, nel paese delle meraviglie

da Lewis Carroll di M. Allegri e N. Lusardi
regia di M. Bercini e F. Montecchi

Il crepuscolo delle madri

di M. Ovidia

Le false confidenze

di Marivaux
regia di M. Sciacaluga

Orgia

di P. Pasolini
regia di M. Castrì

Il vescovo Ambrogio di Milano

di E. Monti Colla

Lella Costa/Un'altra storia

di Agostini, Cim, Costa, Ferrentino,
Paterlini e Vacis; regia di G. Vacis

Nella solitudine dei campi di cotone

di B.M. Koltès
regia di Cherif

Progetto Testori

quattro testi di G. Testori
regia di F. Tiezzi

Memorie di una cameriera

di D. Merzini, da O. Mirbeau
regia di L. Ronconi

Questa sera si recita a soggetto

di L. Pirandello
regia di L. Ronconi

Gaber/Un'idiozia conquistata a fatica

di G. Gaber e S. Lupatini

Snaporaz/Fellini

scritto e diretto da G. Gallione

**Caterina di Heilbronn
o la prova del fuoco**

di H. von Kleist
traduzione e regia di D. Lica

Luparella

testo e regia di E. Moscatò

8 spettacoli fissi:

Milva/El Tango de
stor Piazzolla

Ovidia/Il crepuscolo
delle madri

Hesse/Siddharta

Marivaux/Le false
confidenze

Pirandello/questa
sera si recita a

soggetto

Shakespeare/Il

mercante di Venezia

Gaber/Un'idiozia
conquistata a fatica

1

1 spettacolo di
rosa a scelta

Informazioni e prenotazioni:

Settore Proposte Culturali

Promozione Pubblico

tel. 02/72.333.216

orari notizie www.piccoloteatro.org

gestione Nuovo Piccolo Teatro

di Greppi (IMM2 Lanza)

Piccolo Teatro via Rovello, 2

(M1 Cordusio)

ore 10, 18, 30 e ore - festivi 10,30/18,30

servizio Cortesia (prenotazioni anche

in carta di credito) tel. 02/72.333.222



Via Manzoni, 42 - 20121 Milano
tel. 02/76020543 - 76000231
fax 02/76005471
e-mail: teatromanzoni@athena2000.it
internet: http://www.teatromanzoni.it

Stagione teatrale 1998/99

Dal 6 ottobre al 1 novembre

Ernesto Calindri
con Liliana Feldmann
I BUROSAURI
di S. Ambrogio
Regia di Antonio Moretti

Dal 3 novembre al 29 novembre

Anna Proclemer - Claudia Koll
LA PROFESSIONE DELLA SIGNORA WARREN
di G. B. Shaw
Regia di Patrick Rossi Gastaldi

Dal 1 dicembre al 10 gennaio

Maurizio Micheli
con
Enzo Garinei - Aurora Banfi
Vincenzo Crocitti
e con Corinne Bonuglia
UN MANDARINO PER TEO
commedia musicale di Garinei e Giovannini
musiche di Gorni Kramer
Regia di Gino Landi

Dal 12 gennaio al 7 febbraio

Gianfranco Jannuzzo
DUE ORE SOLE TI VORREI
di E. Vaime e D. Verde
coreografie di Gino Landi
Regia di Pietro Garinei

Dal 9 febbraio al 7 marzo

Lucrezia Lante Della Rovere
Luca Barbareschi
IL CIELO SOPRA IL LETTO
di D. Hare
Regia di Luca Barbareschi

Dal 9 marzo all'11 aprile

Carlo Giuffrè
NATALE IN CASA CUIPIELLO
di E. De Filippo
con Angela Pagano
Regia di Carlo Giuffrè

Dal 13 aprile al 9 maggio

Lauretta Masiero e Isa Barzizza
con Ariella Reggio
SORELLE MATERASSI
di F. Storelli. Tratto da A. Palazzeschi
Regia di Patrick Rossi Gastaldi

Dall'11 maggio al 6 giugno

Fabio Testi - Rita Pavone
con Gianni Williams Bonos
LA STRADA
di T. Pinelli - F. Fellini - E. Flaiano
musiche originali di Nino Rota
Regia di Filippo Crivelli

In collaborazione con Toys Center.



C.so Venezia, 2/a - Milano - tel. 02/76002985-795489
Direzione artistica: Elisabetta Milani

Stagione teatrale 1998/99

MAL DI MA(D)RE
di Pierre Olivier Scotto
con Franca Valeri e Urbano Barberini
regia di Patrick Rossi Gastaldi

LEZIONI DI CANTO
di Jon Marans
con Paolo Ferrari e Leandro Amato
regia di Giancarlo Sepe

FIORE DI CACTUS
di Barillet e Grédy
con Nino Castelnuovo e Daniela Petrucci
regia di Silvio Giordani

STANNO SUONANDO LA NOSTRA CANZONE
di Neil Simon
musiche di M. Hamlish
con Gianluca Guidi e Maria Laura Baccarini
regia di Gigi Proietti

L'AMICO DI PAPA'
di Eduardo Scarpetta
con Luigi De Filippo
regia di Luigi De Filippo

UNA DONNA DI CASA
di Vitaliano Brancati
con Ugo Pagliai e Paola Gassman
regia di Alvaro Piccardi

ROSANERO
di Roberto Cavosi
con Ottavia Piccolo e Micol Pambieri
regia di Piero Maccarinelli

MA CHE C'ENTRA PETER PAN?
di Alberto Bassetti
Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia
regia di Antonio Calenda



SCUOLA EUROPEA di DANZA e di TEATRO - TEATRO CARCANO

diretta da ALDO MASELLA
Milano 20122 - C.so di Porta Romana 63, telefax 59902556

Gli allievi e le loro attività

MARISA MONTI - Diplomata 1995

Una contadina: La Giara
La Giornalista: I Discorsi di Lisia - Teatro Carcano
Compagnia Naz. Operetta - Tournée nazionale
Spots pubblicitari

MARIA ANGELA GRANELLI - Diplomata 1996

Cabaret: Cenacolo della Commedia - Pianengo (Cr)
Cabaret: Tv Rete 6 - Storica: Morte di una Regina
Elena: Sogno di una Notte d'Estate - Teatro Carcano

IRENE STANGALINI - Diplomata 1997

Ruoli: Video Clips Nevermind - La Casa dei Pazzi
Vari spots - Protagonista: Dritti al Cuore (Danza)
Talk Show: State Bboni - Attrice danzatrice: Koppia
Cabaret: Cenacolo della Commedia

CATIA LONGHI - Diplomata 1996

Gna Tana: La Giara - 2a Storica
Morte di una Regina - Cabaret: Tv rete 6
Tirocinio di docenza - Teatro Carcano
Puck: Sogno di una Notte d'Estate

BARBARA FEDERICO - Diplomata 1997

Miep Gies: Il Diario di Anna Frank - Teatro Carcano
Geltrude: Grovigli - Teatro Piccola Commedia
Popova: L'Orso - Teatro Greco - Cenacolo Commedia

MARCO VERGANI - Recitazione 3°

Ruoli: Mercurio: Romeo e Giulietta
Peter van Daan: Il Diario di Anna Frank
Attore ospite: Macbeth - Allievi Scuola P. Grassi
Teatro F. Parenti

Compagnia professionale di Danza - Compagnia I Giovani del Carcano
I supporti musicali sono curati dall'Italian Music Company - Milano



Compagnia Stabile del Teatro Filodrammatici s.c.r.l. Via Filodrammatici, 1 - 20121 Milano
tel. 02/8693659 - 86461670 - fax 02/86461884

Stagione 1998/99

7 al 18 ottobre 1998

Compagnia Stabile del Teatro Filodrammatici presenta

SE NAPOLITANE

le, Viviani, Moscato. Con Milvia Marigliano. Regia di Claudio Beccari

22 ottobre all'8 novembre

Compagnia Stabile del Teatro Filodrammatici presenta

AMOR TRA CANI E GATTI, OVVERO L'ARCADIA IN BRENTA

Carlo Goldoni
Regia di Claudio Beccari

18 novembre al 3 gennaio

Compagnia Stabile del Teatro Filodrammatici presenta

I INDIFFERENTI

di Albero Moravia
Regia di Alberto Moravia e Luigi Squarzina. Regia di Claudio Beccari

13 gennaio al 28 febbraio

Compagnia Stabile del Teatro Filodrammatici presenta

ORGES DANDIN

di Molière
Regia di Giuseppe Emiliani

2 al 14 marzo

Azzurra Teatro presenta

ME NAUFRAGHI IN UN MARE DI CITTÀ

Testo e regia di Ugo Chiti

16 al 28 marzo

Produzioni presenta

Teatrosi di San Martino in

CCIO ED ALTRE STORIE

di Roberto Del Gaudio e Federico Odling

6 al 18 aprile

Compagnia Stabile del Teatro Filodrammatici presenta

ERRA VERGINE

tratto da Gabriele D'Annunzio
Regia di Adriana De Guillmi. Regia di Claudio Beccari

Campagna abbonamento 1998/99: Intero £ 130/95 mila, Ridotto (5 spettacoli su 7) £ 70 mila,
Poltrona £ 30/15 mila

COMUNE DI MILANO
CULTURA E MUSICA
TEATRO CONVENZIONATO



ORGANISMO STABILE
DI PRODUZIONE
DIRETTO DA
ANDRÉE RUTH SHAMMAH

Teatro Franco Parenti L'ULTIMA STAGIONE prima di...

PIERO MAZZARELLA

Carlo Maria Pensa / *Dammatrà*
regia di Andrée Ruth Shammah

FRANCO BRANCIAROLI

Euripide / *Eracle*
regia di Andrée Ruth Shammah

IRINA BROOK

Richard Kalinoski / *Une bête*
sur la lune

IL BARBIERE DI SIVIGLIA

regia di Andrée Ruth Shammah
direttore Alberto Veronesi

MASSIMO VENTURIELLO

Age-Scarpelli-Monicelli / *Brancaleone*
regia di Giampiero Solari

ANNA MARIA GUARNIERI

Luigi Pirandello / *La ragione degli altri*
regia di Massimo Castrì

LUCIANA SAVIGNANO

GIANRICO TEDESCHI
Giovanni Verga / *La lupa*
coreografia e regia di Susanna Beltrami

OTTAVIA PICCOLO

Claudia Pampinella / *Lo specchio*
di Frida
regia di Walter Manfrè

SILVIO ORLANDO

MARINA CONFALONE
Peppino De Filippo / *Don Raffaele*
o' trombone Cupido scherza e spazza
regia di Silvio Orlando

TEATRO DELLA TOSSE

John Hodge / *Piccoli omicidi tra amici*
regia di Sergio Maifredi

MARIANGELA D'ABBRACCIO

SIMONA CAVALLARI
Dacia Maraini / *Nella città l'inferno*
regia di Francesco Tavassi

TURANDOT

regia di Claudio Casadio

FRANCO BRANCIAROLI

William Shakespeare / *Riccardo III*
regia di Antonio Calenda

E BALLANDO... BALLANDO

Ispirato a Le Bal
del Théâtre du Campagnol
regia di Giancarlo Sepe

VALERIA MORICONI

UMBERTO ORSINI
Thomas Bernhard / *Verso la fine*
regia di Piero Maccarinelli

ADRIANA ASTI - FRANCA VALERI

Adriana Asti / *Alcool*
regia di Mario Missiroli

MARIA AMELIA MONTI

GIGIO ALBERTI
Edoardo Erba / *L'uomo della mia vita*
regia di Edoardo Erba

ISA DANIELI

da Eschilo / *I persiani della fiamma*
ideazione di Tonino Conte
e Emanuele Luzzati

STAGIONE 1998/99
ANNO VENTISEIESIMO

È aperta la campagna abbonamenti
via Pier Lombardo, 14 - tel. 5457174



c.so Magenta 24, Milano
tel.02/86454545

Stagione 1998/99

dal 14 al 25 ottobre - **UBU 'U PAZZ**
Tratto da A. Jarry. Regia di A. Santagata

Danza al Litta:

dal 28 ottobre al 1 novembre - **SPARTACUS**
Coreografia di Michele Abbondanza

dal 2 al 12 novembre - **EL CANTO NOMADA**
Coreografia di Brigitta Luisa Merki

dal 14 al 18 novembre - **APOLLO**
Coreografia di Virgilio Sieni

dal 26 novembre al 31 dicembre - **A PIEDI NUDI SOTTO LE STELLE**
di C. Churchill. Regia di M. Spreafico

dal 13 al 31 gennaio - **L'IMPORTANZA DI ESSERE ERNESTO**
di Oscar Wilde. Regia di B. Nativi

Chicche al Litta:

dal 17 al 28 febbraio - **KADDISH**
di A. Ginsberg. Regia di A. Raimondi

dal 5 al 14 marzo - **SUL CORAGGIO. PASATUA CHE VA ALLA FONTANA**
Ideazione e coreografia di Giorgio Rossi

dal 16 al 21 marzo - **LA MORTE DELLA PIZIA**
Azione scenica di Ugo Ronfani. Regia di S. Bitonti

dal 23 marzo al 1 aprile - **DECALOGO 1 E 4**
di K. Kieslowski e K. Kieslowski

dal 7 al 22 aprile - **MEFISTO OVVERO L'ANIMA MORTA DI AGNES POLLINGER**
di O. Von Horváth. Regia di F. Ambrosini

dal 4 al 30 maggio - **LUCIFERO. LA BATTAGLIA DEGLI ANGELI RIBELLI**
di J. van den Vondel. Regia di A. Sixty

Tessera 5 spettacoli a scelta: singola £ 100.000, tandem £ 150.000



Comune di Milano
Servizio Cultura e Spettacoli
Milano Cultura
TEATRO CONVENZIONATO

TEATRO DE GLI INCAMMINATI

PRODUZIONE STAGIONE DI PROSA 1998-99

Teatro de gli Incamminati
in coproduzione con
Teatro Franco Parenti
in collaborazione con
Teatro Olimpico di Vicenza

ERACLE

di EURIPIDE

Teatro de gli Incamminati
in coproduzione con
Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia

RICCARDO III

di WILLIAM SHAKESPEARE
(tournee nazionale)

Teatro de gli Incamminati
NOVITÀ ITALIANA
di FRANCO BRANCIAROLI
Crt - Teatro dell'Arte di Milano

Teatro de gli Incamminati - Via Foscolo, 4 - 20121 - Milano - Tel. 02/875365



Fondazione
del Monte
DI BOLOGNA E RAVENNA

ARENA DEL SOLE

Nuova Scena
teatro stabile di Bologna

STAGIONE 1998/99



ABBONAMENTO *INTERACTION* 12 SPETTACOLI

20 OTTOBRE - 1 NOVEMBRE
Nuova Scena - Arena del Sole
Teatro Stabile di Bologna

CONVERSAZIONE SENZA TESTIMONE

di Sofia Prokofieva
REGIA DI CARLO MAZZACURATI
CON DELIA BOCCARDO E MARCO MESSERI
PRIMA NAZIONALE

24 - 29 NOVEMBRE
Media Aetas Teatro

LA GATTA CENERENTOLA

FAVOLA IN MUSICA IN TRE ATTI
DI ROBERTO DE SIMONE

1 - 6 DICEMBRE
Centro Teatrale Bresciano
Emilia Romagna Teatro

CATERINA DI HEILBRONN O LA PROVA DEL FUOCO

di Heinrich von Kleist
TRADUZIONE E REGIA DI CESARE LEVI
SCENE DI DANIELE LEVI

8 - 13 DICEMBRE
Teatro di Genova

LA DAME DE CHEZ MAXIM

di Georges Feydeau
REGIA DI ALFREDO ARIAS
CON MARIANGELA MELATO, ERIC PAGNI,
LUIGI MARIA MOROSI, ROSAUNA NEIL, CARLO REALI

16 DICEMBRE - 10 GENNAIO
(21, 24, 25, 26, 27, 28 DIC. 1 E 4 GEN. - 20 GIORNI)
Nuova Scena - Arena del Sole
Teatro Stabile di Bologna

UN'ARIA DI FAMIGLIA

di Agnès Jacot e Jean-Pierre Bacri
REGIA DI MICHELE PIACIDO
CON ALESSANDRO HABER
E CON (IN ORDINE ALFABETICO):
PAOLO BESSEGIATO, OLGA GHERARDI,
ROCCO PAPALEO, ROBERTA SFERDI
PRIMA NAZIONALE

12 - 17 GENNAIO
COMPAGNIA PHILIPPE GENTY

DEDALE

IDEAZIONE E REGIA DI PHILIPPE GENTY
PRIMA NAZIONALE

19 - 24 GENNAIO
Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia
Teatro de Gli Incamminati
FRANCO BRANCIAROLI in

RICCARDO III di W. SHAKESPEARE
REGIA DI ANTONIO CALENA

26 - 31 GENNAIO
Compagnia Giuoco Mauri
Teatro Eliseo (Teatro Stabile di Roma)
GLAUCO MAURI in

ENRICO IV di LUIGI PRINDELLI
REGIA DI MAURIZIO SCARFARÒ

2 - 7 FEBBRAIO
AGR Associati presenta

ELASTESSE by Pantene

CON GLI ATLETI DELLA NAZIONALE RUMENA
DI GINNASTICA ARTISTICA
COREOGRAFE DI MOISE PENDELTOR,
DANIEL ERIALDOL DAVID PARSONS

25 FEBBRAIO - 14 MARZO
Nuova Scena - Arena del Sole
Teatro Stabile di Bologna

In collaborazione con
Fondazione del Monte
di Bologna e Ravenna

IL CAMPIELLO di CARLO GOLDONI

REGIA DI NANNI GABELLA
CON ANGELA CASOLE, PAOLA PRIVESI,
NANNI GABELLA, UBERTO BORTOLANI,
SARA D'AMARIO, PAOLA BALDINI
CON LA COLLABORAZIONE DEL
TEATRO COMUNALE DI BOLOGNA
PRIMA NAZIONALE

18 - 28 MARZO
PAOLO POLI in

CATERINA DEI MEDICI

DUE TEMI DI ISA OMBONI E PAOLO POLI DA DIMAS
REGIA DI PAOLO POLI

20 - 25 APRILE
Compagnia del Gentile
Compagnia Nuovo Teatro
ARTURO BRACCHETTI in

SOGNO DI UNA NOTTE DI MEZZA ESTATE

di William Shakespeare
REGIA DI TOMMASO PAOLUCCI

OLTRE L'ABBONAMENTO

5 - 15 NOVEMBRE (Sala Grande)
Nordisk Teaterlaboratorium Odin Teatret
MYTHOS

DRAMMATURGIA E REGIA DI EUGENIO BARBA
NEL L'AMBITO DEL PROGETTO
"FRONTIERE: MAESTRI & ERETI"
PRIMA NAZIONALE

18 GENNAIO (Sala Grande)
Teatro Blonda - Stabile di Palermo

L'IRA DEL SOLE, UN 9 DI MAGGIO

di A.M. Di Fresco e Maria Fida Moro
REGIA DI ANTONIO RAFFAELI AGLIAMO

8 - 21 APRILE (Sala InterAction)
Nuova Scena - Arena del Sole

UN VICHINGO IN AMERICA IL PIÙ GRANDE MUSICAL DEL MONDO

di e con PAOLO MARIA VERRONCA

14 APRILE (Sala Grande)
Teatro Porché

DARWIN DELLE SCIMMIE

di GIORGIO CELI
REGIA DI GABRIELE MARCHESE

ABBONAMENTO *INTERACTION* 9 SPETTACOLI

20 OTTOBRE - 1 NOVEMBRE (Sala Grande)
Nuova Scena - Arena del Sole
Teatro Stabile di Bologna

CONVERSAZIONE SENZA TESTIMONE

REGIA DI CARLO MAZZACURATI
CON DELIA BOCCARDO E MARCO MESSERI

18 - 22 NOVEMBRE (Sala Grande)
Nordisk Teaterlaboratorium Odin Teatret

ODE AL PROGRESSO

DRAMMATURGIA E REGIA DI EUGENIO BARBA
NEL L'AMBITO DEL PROGETTO
"FRONTIERE: MAESTRI & ERETI"

16 DICEMBRE - 10 GENNAIO (Sala Grande)
Nuova Scena - Arena del Sole
Teatro Stabile di Bologna

UN'ARIA DI FAMIGLIA

REGIA DI MICHELE PIACIDO
CON ALESSANDRO HABER

12 - 17 GENNAIO (Sala Grande)
Compagnia Philippe Genty

DEDALE

IDEAZIONE E REGIA DI PHILIPPE GENTY

3 - 7 FEBBRAIO (Sala InterAction)
IVANO MARESCOTTI in

DANTE! (DA CÀ DE' GEVALI A È PURGATOARI)

di NANO MARESCOTTI
REGIA DI BRUNO SIORI

9 - 11 FEBBRAIO (Sala Grande)
Teatro Stabile di Parma
Teatro dell'Archivolta

ALICE OLTRE LO SPECCHIO

di LEWIS CARROLL
REGIA DI GIORGIO GALLONE
MUSICHE DI NANO FOSFATI
CON ELISABETTA POZZI

25 FEBBRAIO - 14 MARZO (Sala Grande)
Nuova Scena - Arena del Sole
Teatro Stabile di Bologna

In collaborazione con
Fondazione del Monte
di Bologna e Ravenna

IL CAMPIELLO

di CARLO GOLDONI
REGIA DI NANNI GABELLA
CON LA COLLABORAZIONE DEL
TEATRO COMUNALE DI BOLOGNA

16 - 17 MARZO (Sala Grande)
Piccola Orchestra Avlon Travel

CIRANO

(TITOLO PROVVISORIO)

23 - 25 APRILE (Sala InterAction)
Accademia Perdufa/Romagna Teatri

SOLE NERO

DAL ROMANZO DI GINA NÈGRINI
TESTO E INTERPRETAZIONE DI
MARIA MAGLIETTA
REGIA DI MARCO BALIANI

ABBONAMENTO *DOMENICA TEATRO*

25 OTTOBRE, ORE 16
Nuova Scena - Arena del Sole
Teatro Stabile di Bologna

CONVERSAZIONE SENZA TESTIMONE

REGIA DI CARLO MAZZACURATI
CON DELIA BOCCARDO E MARCO MESSERI

6 DICEMBRE, ORE 16
Centro Teatrale Bresciano
Emilia Romagna Teatro

CATERINA DI HEILBRONN O LA PROVA DEL FUOCO

TRADUZIONE E REGIA DI CESARE LEVI

13 DICEMBRE, ORE 16
Teatro di Genova

LA DAME DE CHEZ MAXIM

REGIA DI ALFREDO ARIAS
CON MARIANGELA MELATO, ERIC PAGNI

20 DICEMBRE, ORE 16
Nuova Scena - Arena del Sole
Teatro Stabile di Bologna

UN'ARIA DI FAMIGLIA

REGIA DI MICHELE PIACIDO
CON ALESSANDRO HABER

24 GENNAIO, ORE 16

Franco Branciaroli

RICCARDO III

REGIA DI ANTONIO CALENA

31 GENNAIO, ORE 16

Giuoco Mauri

ENRICO IV

REGIA DI MAURIZIO SCARFARÒ

28 FEBBRAIO, ORE 16

Nuova Scena - Arena del Sole

Teatro Stabile di Bologna

IL CAMPIELLO

REGIA DI NANNI GABELLA

21 MARZO, ORE 16

Paolo Poli

CATERINA DEI MEDICI

25 APRILE, ORE 16

Arturo Brachetti

SOGNO DI UNA NOTTE DI MEZZA ESTATE

REGIA DI TOMMASO PAOLUCCI

ABBONAMENTO *MENU* (6 SPETTACOLI)

SEI SPETTACOLI A SCELTA SULL'INTERO PROGRAMMA (SPETTACOLI IN ABBONAMENTO E "OLTRE L'ABBONAMENTO") PER OGNI ORDINE DI POSTO E PER QUALSIASI GIORNATA DI SPETTACOLO. IL COSTO DELL'ABBONAMENTO RISULTERÀ PARI ALLA SOMMA DEL COSTO DEI BIGLIETTI INTERI DEI SEI-GIOGI SPETTACOLI PRESCELTI.

VANTAGGI:

- PERSONALIZZAZIONE DELL'ABBONAMENTO;
- POSTO GARANTITO SENZA CODICE ALLA BIGLIETTERIA;
- LIBERTÀ DI SCELTA DEL GIORNO DI SPETTACOLO PREFERITO;
- NESSUN COSTO DI PREVIDENZA.

ABBONAMENTO "LA MENTE SUL PALCOSCENICO"

4 DIC. - 22 GEN. - 19 FEB. - 12 MAR. - 29 APR. - 14 E 31 MAG. - 9 LUGL.

LA MENTE SUL PALCOSCENICO

OTTO SERATE DI PSICODRAMMA PUBBLICO CONDOTTE DA ANDREA COCCHI
I TITOLI DELLE SERATE: L'EMERGENZA E LE RELAZIONI, LA VERITÀ, IL SESSO, I MITI E GLI EROI, IO NE VALGO LA PENA, LA DIPENDENZA E GLI ALTRI, L'ATTRAZIONE, "COME TU MI VUOI"

PER INFORMAZIONI, PRENOTAZIONI E VENDITA RIVOLGERSI ALLA BIGLIETTERIA E AL PUNTO INFORMAZIONI DELL'ARENA DEL SOLE, VIA INDIPENDENZA, 44, TEL. 051/270.790, FAX 051/239.588, NEI GIORNI FERIALI DALLE ORE 11.00 ALLE ORE 19.00.

AL TERMINE DELLA CAMPAGNA ABBONAMENTI, A PARTIRE DAL 26 OTTOBRE, LA BIGLIETTERIA E IL PUNTO INFORMAZIONI RIMARRANNO APERTI NEI GIORNI FERIALI: IL LUNEDÌ DALLE ORE 15.30 ALLE ORE 19.00, DAL MARTEDÌ AL SABATO DALLE ORE 11.00 ALLE ORE 19.00.

INTERNET: <http://www.arenadelsole.it>

E-MAIL: info@arenadelsole.it

BIGLIETTERIA E INFORMAZIONI: arenainf@comune.bologna.it



teatro stabile di bolzano

Via Tre Santi 1
39100 Bolzano
Tel. 0471/270658-271254
Fax 0471/271335

COPPIA APERTA, QUASI SPALANCATA

di Dario Fo e Franca Rame

regia Marco Bernardi
scene e costumi Roberto Banci
con Patrizia Milani, Carlo Simoni,
Riccardo Zini

L'ARIALDA

di Giovanni Testori

regia Marco Bernardi
scene Gisbert Jaekel
costumi Roberto Banci
con Patrizia Milani, Carlo Simoni,
Giovanni Vettorazzo, Leda Celani,
Loredana Martinez, Massimo
Cattaruzza, Bianca Maria D'Amato,
Giovanni Sorenti, Maria Pia Zanetti,
Antonio Caldonazzi ed altri

DI COMMEDIA IN COMMEDIA

II^a Parte: da Goldoni a Scarpetta
Viaggio nel teatro comico italiano

drammaturgia Massimo Bertoldi
regia Luigi Ottoni
scene e costumi Roberto Banci
con Francesca Cimmino, Francesco
Cordella, Giulio Janni, Cecilia
La Monaca, Luca Mascia, Alessandro
Rinaldi, Maria Pia Zanetti

LAGER

*Tracce di memoria dal campo
di concentramento di Bolzano*

drammaturgia Andrea Felis
regia Luigi Ottoni

STAGIONE TEATRALE 1998/99

Centro Culturale Teatroaperto/Teatro Dehon
Teatro Stabile dell'Emilia Romagna

TEATRO DEHON

Stagione di Prosa 1998/99

Produzioni

TRAPPOLA PER TOPI, Christie
IL MERCANTE DI VENEZIA (A DACHAU), Shakespeare
IL MALATO IMMAGINARIO, Molière
UNO, DUE, OP-LÀ!, Ferrarini
L'ULTIMO NASTRO DI KRAPP, Beckett
ISABELLA, TRE CARAVELLE E UN CACCIABALLE, Fo

Ospitalità

Nando Gazzolo - Leopoldo Mastelloni - Ugo Pagliari -
Paola Gassman - Franca Valeri - Maddalena Crippa -
Gluco Onorato - Bianca Toccafondi - Mario Scaccia - Anita Laurenzi -
Ileana Ghione - Milena Vukotic - Francesca Reggiani - Cinzia Leone -
Valeria Valeri - Salvatore Marino - Martine Brochard - Luciana Turina -
Giacomo Rizzo - Carlo Alighiero - Nino Frassica

Convegni - Seminari
Laboratorio Teatrale Permanente
Spettacoli per le scuole

Via Libia, 59 - 40138, Bologna - tel. 051/342934 - 344772

VE

VETRINA EUROPA

VII edizione
dal 18 al 22 novembre 1998

Parma, Teatro al Parco
Casalmaggiore, Teatro Comunale

L'OSPITE BAMBINO

spettacoli
eventi speciali
eurovisioni - previsioni
convegni

Vetrina Europa
è realizzata da
Associazione Micro Macro Festival
e da

Teatro delle Briciole Teatro al Parco
Presidenza del Consiglio dei Ministri-Dipartimento dello Spettacolo
E.T.I.

Regione Emilia Romagna
Provincia di Parma
Comune di Parma

A.F.A.A. (Association Française d'Action Artistique)
ATER

EU.NET.ART

O.N.D.A. (Office National de Diffusion Artistique)
C.G.R.I. (Commissariat Général aux Relations Internationales de la Communa
Française de la Belgique)

C.T.E.J. (Chambre des Théâtres pour l'Enfance et la Jeunesse)
La Maison Québécoise de Théâtre pour l'Enfance et la Jeunesse de Montréal

Associazione Micro Macro Festival
Parco Ducale, 1 - 43100 Parma - Tel. (0521)992044 Fax (0521)992048

TEATRO DELLE ALBE



I POLACCHI

da "Ubu re" di Alfred Jarry - ideazione Marco Martinelli, Ermanna Montanari
con Ermanna Montanari, Luigi Dadina

drammaturgia e regia Marco Martinelli

produzione
Ravenna Teatro

Ente Stabile di produzione, promozione e ricerca teatrale nel campo della sperimentazione

22 ottobre, Modena
Teatro Storchi, ore 21
Compagnia Pippo Delbono
LA GUERRA
di Pippo Delbono

27-28 ottobre, Modena
Teatro Storchi, ore 21
in collaborazione con Teatro
Comunale di Modena
**MONSTERS OF
GRACE**

di Philip Glass e Robert
Wilson
musiche Philip Glass
design e ideazione visiva
Robert Wilson
liriche di Rumi
musiche eseguite dal vivo
dal Philip Glass Ensemble

3 novembre, Modena
Teatro Storchi, ore 21
Compagnia Teatrale
i Magazzini
**DUE LAI (Erodiàs - Mater
strangosciàs)**
di Giovanni Testori
con Sandro Lombardi,
Alessandro Schiavo
regia Federico Tiezzi

6-7-8 novembre, Modena
Teatro Storchi, ore 21
in collaborazione con Teatro
Comunale di Modena
Les Ballets C. de la B.
IETS OP BACH
regia Alain Platel
direzione musicale Roel
Dieltiens

FESTIVAL

**le vie dei
FESTIVAL**

Modena
22 ottobre / 11 dicembre
1 9 9 8

18 novembre, Modena
Fondazione Collegio
San Carlo, ore 21
**QOHÉLET O
L'ECCLESIASTE**
nella versione di Guido
Ceronetti
con Vincenzo Cerami
a cura di Franco Però

27-28 novembre, Modena,
Sala ex Circolo AMCM Via
Buon Pastore 57, ore 21
AL PRESENTE
di e con Danio Manfredini

1-2 dicembre, Moden
Ex AMCM di Via Sig
furiosas

**LAPS - At the still p
of the turning worl
ideazione e regia Carn
Blanco Principal, Mon
Klingler, Patricia Sai
con Axel Claes, Yve
Delattre, Monica Kling
PRIMA NAZIONALE**

10-11 dicembre,
Reggio Emilia
Teatro La Cavallerizza
ore 20.30
in collaborazione con
Associazione I Teatri Reggio E
Handspring Puppet
Company

**UBU AND THE
TRUTH
COMMISSION**
di Jane Taylor
da Alfred Jarry
regia William Kentridge



Organizzazione: Emilia
Romagna Teatro - Teatro
Stabile Regionale tel. 059-
223783, fax 234979, <http://emiliaromagnateatro.com>
Biglietteria: Biglietteria d
Teatri tel. 059.206993, fax
059.206998

TEATRO
STABILE
TORINO

DIREZIONE: GABRIELE LAVIA



STAGIONE DI PROSA 1998/99

LE PRODUZIONI DEL TEATRO STABILE DI TORINO

Teatro Carignano
dal 11 novembre al 6 dicembre 1998

NON SI SA COME

di Luigi Pirandello
regia di Gabriele Lavia
con Gabriele Lavia, Laura Lattuada,
Giorgio Crisafi, Elena Ghiarov,
Mauro Paladini

Teatro Carignano
dal 13 aprile al 9 maggio 1999

UNA PURA FORMALITA'

testo e regia di Giuseppe Tornatore
cast da definire

Teatro Carignano
dal 2 al 14 marzo 1999

IL DOLORE

di Marguerite Duras
regia di Mauro Avogadro
con Marisa Fabbri

Teatro Carignano
dal 25 maggio al 6 giugno 1999

LE TIGRI

di Gian Piero Bona
cast e regia da definire

LE LETTURE DEL T.S.T.

Teatro Carignano
dal 22 ottobre al 7 novembre 1998
Fuori abbonamento - Ingresso £ 2.000

IL GATTOPARDO

Lettura integrale del romanzo
di Giuseppe Tomasi di Lampedusa
a cura di Andrea Battistini
con la Compagnia dei Giovani del T.S.T.

Teatro Carignano
dal 4 febbraio al 10 aprile 1999
Fuori abbonamento - Ingresso £ 2.000

DECAMERON

Lettura delle "Novelle amoroze"
di Giovanni Boccaccio
a cura di Mauro Paladini
con la Compagnia dei Giovani del T.S.T.

Biglietteria del T.S.T., via Roma 49 Torino - tel. 011 517 6246

<http://www.teatrostabile.torino.it>

informazioni automatiche
voice-mail: 011 516 9490

TEATRO ERBA

C.so Moncalieri, 241 - 10133 Torino - tel. 011/661544

Valeria Valeri
IN VIAGGIO CON LA ZIA
di G. Greene - regia di P. Rossi Gastaldi
dal 17 al 22 novembre

Glauco Onorato - Renato Campese - Diana De Toni
e con Bianca Toccafondi
LE ALLEGRE COMARI DI WINDSOR
di W. Shakespeare - regia di Nucci Ladogana
dal 8 al 13 dicembre

Adriana Innocenti - Piero Nuti
LE TROIANE
di Euripide - regia di Adriana Innocenti
dal 9 al 14 febbraio

Marcello Bartoli - Dario Cantarelli
UNA BURLA RIUSCITA
di Tullio Kezich da Italo Svevo
regia di Egisto Marcucci
dal 23 al 28 febbraio

Nando Gazzolo - Renato Campese
POSIZIONE DI STALLO
di Pavel Kohout - regia di Marco Lucchesi
dal 9 al 14 marzo

Pino Quartullo - Chiara Noschese
QUANDO ERAVAMO REPRESSI
scritto e diretto da Pino Quartullo
dal 23 al 28 marzo

Arturo Brachetti
SOGNO DI UNA NOTTE DI MEZZA ESTATE
di W. Shakespeare - regia di Tommaso Paolucci
dal 6 all'11 aprile

Maria Amelia Monti - Gigio Alberti - Susanna Mori
L'UOMO DELLA MIA VITA
scritto e diretto da Edoardo Erba
dal 20 al 25 aprile

Compagnia del Gentile
ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI
di Carlo Goldoni - regia di T. Paolucci
dal 4 al 9 maggio

Donne da ridere
Cinzia Leone in
STRANA FORTE LA GENTE
di Cinzia Leone e Fabio Di Iorio
dal 12 al 15 novembre

Grazia Scuccimarra in
HO PERSO IL FILO
interpretato e diretto da Grazia Scuccimarra
dal 24 al 29 novembre

Franческа Reggiani in
TE LO GIURO SUI BEATLES
di Francesca Reggiani, Paola Tiziana Cruciani e
Liliana Eritrei
dal 18 al 21 febbraio

Gianluca Guidi - Maria Laura Baccarini
STANNO SUONANDO LA NOSTRA CANZONE
di Neil Simon - regia di Gigi Proietti
musiche di M. Hamrišch - testi di C. Bayer Sager
dal 3 all'8 novembre

Compagnia della Rancia
Chiara Noschese - Gennaro Cannavacciuolo -
Fabio Ferrari
LE NOTTE DI CABIRIA
dal film di Federico Fellini
musiche di Nino Rota - regia di Saverio Marconi
dal 17 al 22 novembre

Massimo Ranieri in
HOLLYWOOD - RITRATTO DI UN DIVO
di Guido Morra
regia di Giuseppe Patroni Griffi
dal 1 al 6 dicembre

Gianfranco Jannuzzo in
DUE ORE SOLE TI VORREI
di Vaime e Verde - regia di Pietro Garinei
dal 26 dicembre al 10 gennaio

Ugo Pagliaro - Paola Gassman
UNA DONNA DI CASA
di Vitaliano Brancati - regia di Alvaro Piccardi
dal 12 al 17 gennaio

Maurizio Micheli
UN MANDARINO PER TEO
di Garinei & Giovannini
musiche di Gomi Kramer - regia di Gino Landi
dal 26 al 31 gennaio

Gene Gnocchi in
SANTO SANNAZZARO FA UNA ROBA TUTTA S
di Francesco Freyrie e Gene Gnocchi
regia di Daniele Sala
dal 2 al 7 febbraio

Lauretta Masiero - Isa Barzizza
SORELLE MATERASSI
di Fabio Storelli da Aldo Palazzeschi
regia di Patrick Rossi Gastaldi
dal 9 al 14 febbraio

Fabio Testi - Rita Pavone
LA STRADA
dal film di Federico Fellini
musiche di Nino Rota - regia di Filippo Crivelli
dal 19 al 28 febbraio

Johnny Dorelli - Paolo Villaggio
IL VIZIETTO
di Jean Poiret - regia di Marco Sciaccaluga
dal 2 al 14 marzo

Giuseppe Pambieri - Lia Tanzi
PALLOTTOLE SU BROADWAY
di Woody Allen - regia di Enrico Maria Lamanna
dal 16 al 21 marzo



TEATRO DI GENOVA

stagione 1998/99

Il ventaglio di Lady Windermere
di Oscar Wilde
regia di Marco Sciaccaluga

Fedra
di Jean Racine
regia di Marco Sciaccaluga

La dodicesima notte
di William Shakespeare
regia di Anna Laura Messeri

La dame de chez Maxim
di Georges Feydeau
regia di Alfredo Arias

Le false confidenze
di Marivaux
regia di Marco Sciaccaluga

La bella regina di Leenane
di Martin McDonagh
regia di Valerio Binasco

236 rappresentazioni a Genova,
Milano, Roma, Agrigento, Bergamo,
Bologna, Brescia, Carpi, Cesena,
Fermo, Firenze, Gallarate, Livorno,
Lugano, Messina, Napoli, Padova,
Pavia, Perugia, Pordenone, Prato,
Salerno, Savona, Seregno, Torino,
Trieste, Udine.



L'Archivolta al Teatro Modena
Direzione artistica: Giorgio Gallione
Direzione generale: Pina Rando

Nuove produzioni

12/13/14/15/16 gennaio 1999
ALICE OLTRE LO SPECCHIO
Prima nazionale

Drammaturgia di Luca Fontana
da Lewis Carroll

coproduzione Teatro dell'Archivolta/Teatro Stabile di Parma

18/19/20/25/26/27 marzo 1999
GIARDINI D'ACQUA

da Daniel Pennac

drammaturgia di Giorgio Gallione

coproduzione Teatro dell'Archivolta/Compagnia di Danza Arbalette

12/13/14/15/16/17/18 aprile 1999
TINELLO ITALIANO
Prima nazionale

da Francesco Tullio Altan
drammaturgia di Giorgio Gallione

Riprese

28/29/30/31 ottobre 1998
MONSIEUR MALAUSSÈNE
di Daniel Pennac

27/28/29/30 aprile 1999
SNAPORAZ FELLINI
di Giorgio Gallione

Teatro Gustavo Modena
Piazza Modena, 4 - 41121 Modena - tel. uffici 010/65921 -
tel. botteghino 010/412135, fax 010/6592224

stagione 1998/99

le in Viaggio
ois Rabelais
AGRUELE E PANURGO
RICERCA DELL'ORACOLO DELLA
IGLIA
0 giovani interpreti che sono anche
i, musica, coro
? aprite all'8 maggio

o Bloy Casares
RNI DELLA CACCIA AL MAIALE
il per uno spettacolo - 22 maggio

Twain
IO DI EVA
aleria Moriconi
7 al 24 febbraio

le di Oggi
si a Mora
ICORA GIULIETTA, ANCORA
EO
rilettura di Franca Maccacaro
al 24 novembre

OLI OMICIDI TRA AMICI
m di Danny Boyle
al 13 febbraio

acolo per le feste
ENERENTOLE IN CERCA D'AUTO-

ro di Rita Cirio - versione teatrale e
di Filippo Crivelli
3 dicembre al 17 gennaio

ndi Eventi alla Fiumara
(SIAN)
chilo
0 al 25 ottobre
via della Diga Foranea

ISEO, ULISSE O NESSUNO?
ARE DI RACCONTI
1 giugno al 31 luglio
rte Sperone

TEMPESTA SUL FORTE
da William Shakespeare
dal 5 al 31 luglio
alla Chiesa di Sant'Agostino

LA LEGGENDA AUREA DI JACOPO DA VARAZZE
nel 2000 per il Giubileo

Compagnie Ospiti
percorsi in Agora con le ultime voci del teatro italiano
EDIPO. TRAGEDIA DEI SENSI PER UNO SPETTATORE
dal 26 al 31 ottobre

LE BACCANTI IN DISCOTECA
dal 10 al 15 maggio

ALCESTI, TRACCE DI UN SACRIFICIO
dal 15 al 20 marzo

In sala Trionfo due classici in uno
Beckett/ Joyce
L'ULTIMO NASTRO DI KRAPP - I PEN-
SIERI DI MARIANNA FLORA di Carlo
Cecchi
dal 23 al 27 marzo

Teatro senza parole
Chicos Mamba da Barcellona
dall'1 al 6 marzo
Acrobat dall'Australia
maggio



IN SANT'AGOSTINO

stagione 1998-99 **LE PRODUZIONI**

AMLETO
di WILLIAM SHAKESPEARE

con **KIM ROSSI STUART**
e la partecipazione di
GABRIELE FERZETTI
nel ruolo dello Spettro

scene di **FRANCESCO CALCAGNINI**
costumi di **NANA' CECCHI**
musiche di **GORAN BREGOVIC**

regia di **ANTONIO CALENDIA**

TRIESTE, EBREI... E DINTORNI
di **MONI OVADIA**

con **MONI OVADIA**
e la **THEATERORCHESTRA**

in collaborazione con
CRT ARTIFICIO - MILANO

UN'INDIMENTICABILE SERATA
ovvero Gli Asparagi e l'immortalità dell'Anima
da **ACHILLE CAMPANILE**

con **PIERA DEGLI ESPOSTI**

scene e costumi di **PIER PAOLO BISLERI**
musiche di **GERMANO MAZZOCCHETTI**

regia di **ANTONIO CALENDIA**

RICCARDO III
di WILLIAM SHAKESPEARE

con **FRANCO BRANCIAROLI**
scene e costumi di **BRUNO BUONINCONTRI**
musiche di **GERMANO MAZZOCCHETTI**

regia di **ANTONIO CALENDIA**

in coproduzione con
TEATRO DE GLI INCAMMINATI

RAPPRESENTAZIONE
DELLA PASSIONE

elaborazione drammaturgica
e regia di **ANTONIO CALENDIA**

con **PIERA DEGLI ESPOSTI**

scene e costumi di **BRUNO BUONINCONTRI**
musiche di **GERMANO MAZZOCCHETTI**

in coproduzione con
TEATRO STABILE ABRUZZESE

MA CHE C'ENTRA PETER PAN?
di **ALBERTO BASSETTI**

con **DANIELA GIOVANETTI, ATTILIO CORSINI**

scene e costumi di **UBERTO BERTACCA**

regia di **ANTONIO CALENDIA**

in coproduzione con
COOPERATIVA ATTORI E TECNICI



Stagione Teatrale 1998/99 - Direzione Federico Fiorenza

Così è (se vi pare)

di **Luigi Pirandello**
regia di **Lorenzo Salvetti**

con **Ugo Gregoretti, Gigi Angelillo, Ludovica Modugno**

Rappresentazione della Passione

sacra rappresentazione abruzzese di origine medievale
regia di **Antonio Calenda**

con **Piera Degli Esposti, Giampiero Fortebraccio,**
Maximilian Nisi, Giancarlo Cortesi

coprodotto con **TEATRO STABILE DEL FRIULI-VENEZIA GIULIA**

Cronache italiane

di **Stendhal**
regia di **Luca De Fusco**
con **Luigi Diberti, Amanda Sandrelli**

Amore e furore

Progetto triennale teorico e pratico sulla storia delle passioni
dagli elisabettiani al nostro novecento
con la partecipazione delle Compagnie Stabili del TSA
e gli allievi del Laboratorio di Arti Sceniche di Chiati

Pinocchio

«L'Altro Teatro»
incontro-laboratorio e spettacolo

in collaborazione con la Commissione Europea - Programma Giovani per l'Europa
e con l'Istituto Internazionale del Teatro del Mediterraneo
con giovani portatori di handicap provenienti da Francia, Grecia, Israele, Italia,
Marocco, Palestina, Spagna

TEATRO LIBERO
Incontroazione

Residenze di creazione

in convenzione con il Comune di Palermo
L'ECCEZIONE E LA REGOLA
di B. Brecht - regia di T. Kejiser - Teatro Libero Palermo (15-19/11)
WITH TREPIDATION
di Goldhuber & Latsky - Teatro Libero Palermo (5-7/12)
LE CORPS TRÉPIDANT-CORPS COUPABLE?
di E. Jouthe - Teatro Libero Palermo (5-7/12)
SANTA GIOVANNA
di L. Chiappara - Teatro Libero Palermo (9-13/3/99)

Sguardo sul Québec

in collaborazione con Agenzia Culturale del Québec
IL FALCO
di M. Laberge - regia di B. Mazzone - Teatro Libero Palermo (12-22/11)
IT'S NOT WHAT YOU THINK
RIOT OF RED RIGHT TO REED
di L. Goldhuber & H. Latsky - Goldhuber&Latsky Montréal (24-28/11)
INCARNATION
di H. Blackburn - Cas Public Montréal (18-20/2/99)
CRUISING PARADISE
da Sam Shepard di P. De Vasconcelos - Pigeon International Montréal (25-27/2/99)

A partire dai classici

in collaborazione con l'Ente Teatrale Italiano
IL MISANTROPO
di Molière - regia di T. Servillo - Teatri Uniti Napoli (4-7/11)
EDIPO, UNA TRAGEDIA DEI SENSI
di M. Munaro - Teatro Lemming Rovigo (7-9/1/99)
OPHELIA
da Shakespeare - regia di V. Malosti - Teatro Dioniso Torino (14-16/1/99)
DON FAUSTO
da A. Petito, di R. Carpentieri - Libera Scena Napoli (22-24/1/99)
F.G.L. (OÍDOS DE LORCA)
di M. Sánchez e R. Baeza - Incepcion Barcelona (11-13/2/99)
PER TRE SORELLE
da A. Cechov, di F. Ruffini e F. Ruffini - StanzeLuminose Roma (4-7/3/99)

**TEATRO LELIO**

Via A. Furitano - 5/A - 90145 Palermo - tel. 091/6819122 - fax 091/6828958

SPETTACOLI IN ABBONAMENTO STAGIONE 98/99primo turno: sabato ore 21.15
secondo turno: domenica ore 17.15*Novembre***Miranda Martino, Giorgia O'Brien, Fatima Scialdone in
BENTORNATO CAFÉ CHANTANT**, di Giuditta Lelio
Produzione del Teatro Lelio*Dicembre***Ernesto Calindri e Liliana Feldmann in
I BUROSAURI**, di Silvano Ambrogi
regia di Antonio Moretti*Dicembre***CENERENTOLA**, fiaba musical
con la Compagnia Stabile del Teatro Lelio
testo e regia di Giuditta Lelio*Gennaio***Bianca Toccafondi e Giuliano Esperati in
MOSAICO D'AMORE**, di Bianca Toccafondi*Gennaio***Mario Valdemarin in
PENSIERI SPETTINATI DI UN INDIVIDUALISTA**, di Oscar Wilde
regia di Mario Valdemarin*Febbraio***Associazione Teatrale Salvatore Cattafi di Barcellona in
BERRETTO A SONAGLI**, di Luigi Pirandello
regia di F. Cutroni*Febbraio***Enrico Guameri in
CERCASI TENORE**, di Ken Ludwig
regia di Romano Bernardi
con Romano Bernardi e Alessandra Cacialli*Marzo***LE SBANDATE**
Teatro cabaret di Roma*Marzo***Franco Acampora in
DALLA VITA ALLE SCENE, IO RAFFAELE VIVIANI**, di Franco Acampora*Aprile***Operetta che passione
LA PRINCIPESSA DELLA CZARDA**, di L. Stein ed E. Calman
regia di S. Cubeddu*Maggio***DIECI PICCOLI NEGRETTI**
con la partecipazione di Arnaldo Ninchi
tratto da Agatha Christie
regia di Giuditta Lelio
produzione della Compagnia Stabile del Teatro Lelio

la direzione si riserva la facoltà di apportare modifiche al suddetto programma, qualora si rendessero necessarie

prezzi abbonamenti: intero £ 240.000, Cral £ 200.000, docenti in servizio £ 180.000, studenti universitari (fino a 26 anni) £ 160.000.

3 Novembre 1998

Teatro Verga

*Inaugurazione della Stagione***I MALAVOGLIA**

di Giovanni Verga

Adattamento teatrale

di Ghigo De Chiara

riedizione di Guglielmo Ferro

dello spettacolo

della stagione 82/83

ideato e diretto da

Lamberto Puggelli

con Turi Ferro, Ida Carrara

scene e costumi Roberto Lagana

musiche Dora Musumeci

**Teatro
Stabile
Catania****40****A·N·N·I**

9 Aprile 1999

Teatro Verga

IL BIRRAIO**DI PRESTON**

Novità assoluta

di Andrea Camilleri

Riduzione di Andrea Camilleri

e Giuseppe Dipasquale

con Giulio Brogi, Miko Magistro

Tuccio Musumeci

Mariella Lo Giudice

Marcello Perracchio

regia Giuseppe Dipasquale

scene Antonio Fiorentino

8 Febbraio 1999

Teatro Verga

IL MARCHESE**DI RUVOLITO**

di Nino Martoglio

con Tuccio Musumeci, Anna Malvica

regia Armando Pugliese

scene Andrea Tridici

costumi Silvia Polidori

18 Febbraio 1999

Teatro Musco

INVECE CHE ALL'UNA**ALLE DUE**

di Pier Maria Rosso di San Secondo

regia Roberta Torre

scene Filippo Pecoraino

costumi Gianluigi Cordaro

7 Gennaio 1999

Teatro Verga

PENSACI GIACOMINI

di Luigi Pirandello

in coproduzione con la Plexus T.

con Turi Ferro

regia Guglielmo Ferro

scene Stefano Pace

costumi Elena Mannini

9 Novembre 1998

Teatro Musco

*sponsorizzato per esigenze di programmazione***LA SIRENETTA**

elaborazione drammaturgica di Ezio Donato

da Grimm, Andersen, Youreénar

regia Ezio Donato

scene e costumi Giuseppe Andolfo

musiche Carlo Insolia



COOPERATIVA

PICCOLO TEATRO**DI CATANIA**

movimento di informazione e di etologia teatrale

Via F. Ciccaglione, 29. tel./fax (090) 447003

Stagione 1998/99

LE PROSTITUTE VI PRECEDERANNO NEL REGNO DEI CIELI
di Descalzo - Il Globo, Roma**ANTIGONE**

di Sofocle - La Fenice, Catania

DIALOGHI CON L'INVISIBILE

di Platone e Leopardi - Piccolo Teatro di Catania

DONNA ROSITA NUBILE

di Garcia Lorca - Piccolo Teatro di Catania

IL GENE DELL'IMMORTALE

di V. Gianni - Il Politecnico, Roma

DALLA VITA ALLA SCENA

di Raffaele Viviani - F. A. O. Nigro, Roma

LA CANTATRICE CALVA - IL GIOVANE DA MOGLIE

di E. Ionesco - Piccolo Teatro di Catania

ALI

di Copland

La Direzione si riserva di apportare modifiche al programma

Abbonamenti:

Interi	£ 176.000
Ridotti (insegnanti)	£ 160.000
Ridotti aziendali (almeno 10)	£ 144.000
Ridotti scuole (solo alunni)	£ 96.000

STAGIONE 1998/1999



BELLINI
TEATRO STABILE DI NAPOLI
TEATRO NAZIONALE D'ARTE

Stagione Teatrale 1998/99

da venerdì 23 ottobre a domenica 8 novembre '98
Bellini - Teatro Stabile di Napoli in collaborazione con 50°
Festival Shakespeariano di Verona e Magnagrecia Festival 2000

Tato Russo
AMLETO

da William Shakespeare - regia Tato Russo
con la partecipazione di **Sandra Milo**

da martedì 17 a domenica 29 novembre '98

Lina Sastri

MELOS "Le Terre del Mare"

di Lina Sastri - novità assoluta - regia Orlando Feroso

da martedì 1 a domenica 6 dicembre '98

Ernesto Calindri - Liliana Feldman

I BUROSAURI

di Silvano Ambrogio - regia Antonio Moretti

da lunedì 7 a domenica 13 dicembre '98

Piccolo Teatro di Milano - Teatro d'Europa

Milva

NON SEMPRE SPLENDE LA LUNA

di Bertolt Brecht e Kurt Weill - regia Giorgio Strehler

da martedì 15 dicembre '98 a domenica 10 gennaio '99

Bellini - Teatro Stabile di Napoli

Tato Russo

SO' MUORTO E M'HANNO

FATTO TURNA' A NASCERE

da Antonio Petito - uno spettacolo di Tato Russo
lo spettacolo delle feste di Natale.

da martedì 12 a domenica 17 gennaio '99

Anna Proclemer - Claudia Koll

LA PROFESSIONE

DELLA SIGNORA WARREN

di George Bernard Shaw - regia Patrick Rossi Gastaldi

da martedì 19 gennaio a domenica 7 febbraio '99

Bellini - Teatro Stabile di Napoli

IO, RAFFAELE VIVIANI...

(versi, prosa e musica) di Raffaele Viviani
spettacolo a cura di Antonio Ghirelli e Achille Millo
elaborazioni musicali Roberto De Simone - regia Achille Millo

da martedì 9 a domenica 14 febbraio '99

da Broadway

TAP DOGS

l'evento dell'anno
UNICO!
IRRIPETIBILE
INIMITABILE

da mercoledì 17 a domenica 21 febbraio '99

da Las Vegas per la prima volta in Italia

Il musical sul ghiaccio

PARADISE ON ICE

da martedì 23 a domenica 28 febbraio '99

Pino Quartullo - Chiara Noschese

QUANDO ERAVAMO REPRESSI

testo e regia di Pino Quartullo

da martedì 2 a domenica 7 marzo '99

Momix

SUPERMOMIX

novità di Moses Pendleton

il nuovo spettacolo
del magico,
acrobatico,
gruppo
americano

da martedì 9 a domenica 14 marzo '99

Gianfranco D'Angelo - Brigitta Boccoli

IL GUFO E LA GATTINA

di Bill Manhoff - regia Furio Angioletta

da martedì 16 a domenica 21 marzo '99

dalla Spagna il capolavoro

del teatro EN TRAVESTI

I "Chicos Mambo"

MELI MELO

trasgressivi,
irriverenti,
irresistibili...
I Chicos Mambo
sono di più...
di più... di più...

da martedì 23 a domenica 28 marzo '99

Marco Columbro - Barbara De Rossi

L'ANATRA ALL'ARANCIA

di M. G. Sauvignon e W. D. Home - regia Patrick Rossi Gastaldi

da martedì 6 a domenica 11 aprile '99

Lando Buzzanca - Caterina Costantini

LA BISBETICA DOMATA

di William Shakespeare - regia Mario Moretti



Guide alla musica

Vera Lampert - László Somfai - Eric Walter White - Jeremy Noble

Bartók Stravinsky

Le nuove biografie - basate sulle ricerche più aggiornate e scritte da alcuni fra i più importanti esponenti in campo musicologico - di due compositori che hanno profondamente segnato la musica del ventesimo secolo. Il volume è completato da un elenco dettagliato delle opere, da una bibliografia aggiornata e da venti illustrazioni in bianco e nero.

Volume di pp. 268 - 136845 - L. 44.000



Philip Gosset - William Ashbrook - Julian Budden - Friedrich Lippmann

Rossini Donizetti Bellini

Corredate da un elenco dettagliatissimo delle opere e da una bibliografia aggiornata, queste biografie illuminano la tradizione e lo sviluppo di uno dei più affascinanti periodi della storia della musica

Volume di pp. 224 - 136846 - L. 31.000

John Rosselli

Bellini

Questa biografia di Bellini vuole sfondare tanti luoghi comuni che propongono un musicista languido ed elegiaco, genio predestinato a morte tragica, romantico fino all'eccesso. Rosselli rilegge e reinterpreta le fonti conosciute, valuta i documenti esistenti, adotta un metodo di indagine rigoroso. Completa il panorama una attenta lettura delle opere.

Volume di pp. 208 - 136848 - L. 32.000



Marcello Sorce Keller

Musica e sociologia

Un viaggio attraverso la storia delle idee che si sono sviluppate in sociologia e in antropologia a partire dall'Ottocento e che si sono riversate nelle "filiazioni musicofile" dei due campi di studio. Uno strumento per inquadrare i contributi più recenti nel contesto della tradizione a cui appartengono e valutarne il contenuto.

Volume di pp. 160 - 137271 - L. 27.000

Gustavo Marchesi

Canto e cantanti

Una " rassegna vocale " composta da un testo storico e da un breve dizionario biografico. Le riflessioni critiche sono spesso confortate da una esperienza diretta a contatto con gli interpreti: critici, storici e cultori sono spesso oltre che addetti ai lavori, testimoni. Il loro pensiero vale per saggiare l'intera area del canto e ne aiuta la comprensione.

Volume di pp. 500 ca. - 136847 - L. 44.000



Jaime Pahissa

Manuel de Falla

Riedizione dell'importante monografia pubblicata dalla Ricordi Americana all'indomani della morte del compositore, completata, a cura di Paolo Pinamonti, da un'accurata analisi delle opere e dal carteggio tra de Falla, Pahissa e Ricordi, che permette di ricostruire la genesi del libro.

Volume di pp. 264 - 137564 - L. 24.000

Autori Vari

Pianoforte e clavicembalo

Il repertorio dal tardo '500 a oggi
A cura di Riccardo Allorto

185 compositori che cronologicamente vanno da W. Byrd e i virginalisti elisabettiani ai contemporanei Boulez e Stockhausen. Oltre 1200 composizioni, tra raccolte e opere singole: il racconto delle circostanze che ne hanno accompagnato la creazione e l'analisi musicale concisa ma esauriente.

Volume di pp. 460 - 137729 - L. 35.000



RICORDI