

HY HYSTRIO

rivista trimestrale di teatro e spettacolo diretta da Ugo Ronfani

**UN TEATRO TUTTO
DA RIFARE**
Intervista al
sottosegretario
Bordon

CRISI AL PICCOLO,
Strehler, gli altri

**SCENOGRAFI:
NOI E IL TEATRO
DI DOMANI**

**ALLA RISCOPERTA
DEL TEATRO
FUTURISTA**

SIRACUSA
Folle da stadio
per Eschilo e
Euripide

TEATROMONDO
Parigi Londra Berlino
Avignone Edimburgo
I registi del Quebec
All'Est qualcosa di nuovo

TOP SECRET: un testo
di Enzo Giacobbe per Sarajevo

MURI monologo
di Anna Ceravolo

**I PREMI
DELLA CRITICA
TEATRALE**

**LUNA CALANTE
SUI FESTIVAL**

LE GRANDI PRIME
I Cechov di Stein e Lavia
Il Goldoni di Castri

GLI ADDII:
Bramieri
Massimini
Pistilli

RICORDI



RCA
VICTOR
RED
SEAL

RICORDI

RICCARDO MUTI

MEFISTOFELE

ARRIGO BOITO

Mefistofele . Samuel Ramey

Faust . Vincenzo la Scola

Margherita/Elena . Michèle Crider

Marta/Pantalis . Eleonora Jankovic

Wagner/Nereo . Ernesto Gavazzi

Orchestra e Coro del Teatro alla Scala

Riccardo Muti

Registrazione dal vivo

*"Muti punta su Mefistofele
e vince la scommessa"*

(Famiglia Cristiana)

"Il bellissimo inferno di Muti"

(Il Giorno)

*"Muti trionfa alla Scala con una
perfetta edizione di Mefistofele"*

(Corriere della Sera)

*"Il protagonista Samuel Ramey
perfetto nel suo ruolo..."*

(L'Avvenire)



09026 682 842 - DDD - 2 CD

 BMG
CLASSIC

EDITORIALE	Noi, gli affossatori degli Stabili	3
VETRINA	Il teatro? Tutto da rifare: intervista al Sottosegretario Bordon - In attesa di un vero ministero per la Cultura - Il <i>Piccolo</i> dopo la crisi - <i>Exit</i> : per salutare Bramieri e Massimini - <i>Festival '96</i> : un'annata magra. Flashes su Avignone, Edimburgo, Salisburgo, Monreale e S. Miniato - Montegrotto '96: Thank you, Vanessa! - <i>Ugo Ronfani, Furio Gunnella, Roberta Arcelloni</i>	4
INTERVISTA	Gianfranco Calligaris, Premio Idi: dal romanzo alla drammaturgia - <i>Furio Gunnella</i>	20
HUMOUR	<i>Foyer</i> - <i>Fabrizio Caleffi</i>	22
DANZA	Attenti alle false etichette - <i>Domenico Rigotti</i>	23
INTERVISTA	Sandro Sequi: mandato concluso al CTB - <i>Nicola Arrigoni</i>	24
SCRITTURA	Una confessione - <i>Fabio Doplicher</i>	25
INCHIESTA	Dossier scenografia: quale futuro per l'arte scenografica? - Primi interventi di <i>Bertacca, Pier'alli, Diappi, Damiani, Luzzati</i> - Carla Lonzi tra scena e arti figurative - L'immaginario teatrale ha bisogno della pittura - <i>Ivan Canu - Ugo Ronfani</i>	26
TEATROPOESIA	La guerra di Jasna - <i>Gilberto Finzi</i>	41
RITORNI	Marinetti revival: I fantasmi del Teatro futurista - La mostra del Futurismo a Catania - <i>Ugo Ronfani</i>	42
TEATROMONDO	<i>Parigi</i> : guerra fra pubblico e privato - <i>Londra</i> : ancora sorprese dal Volpone di Ben Jonson - <i>Berlino</i> : oltre il Berliner - <i>Spagna</i> : Intervista a Sinisterra - Del nuovo su Shakespeare - I giovani autori tedeschi dopo Fassbinder - Sguardi sulle nuove scene dell'Est - Burattini a Buenos Aires - I registi del Quebec - <i>Carlotta Clerici, Roberta Arcelloni, Gabriella Giannachi, Bianca M. Battaglion, Luisa Gazzozer Righi, Pier Giorgio Nosari e Diana Ferrero, Giusi Danzi, Denise Agiman Orrieto, Franco G. Forte</i>	52
CRITICHE	<i>Le prime</i> : <i>Zio Vanja</i> di Stein e <i>Ivanov</i> di Lavia - Il <i>Ruy Blas</i> di Hugo secondo Ronconi - Eschilo e Euripide a Siracusa - La <i>Villeggiatura</i> di Castri a Spoleto - Strehler e <i>L'anima buona di Sezuan</i> - Tutte le recensioni della stagione	64
TESTI	<i>Top secret</i> , due atti di Enzo Giacobbe per Sarajevo - <i>Muri</i> , monologo di Anna Ceravolo	91
LA SOCIETÀ TEATRALE	Tutta l'attualità nel mondo del Teatro	104
IN COPERTINA	<i>Natalija Gončarova</i> , bozzetto del costume di uno dei Re Magi per il balletto «Liturgia» (1915)	

HYSTRIO

Direttore
UGO RONFANI

Pacelli, Francesca Paci, Carlo Maria Pensa, Carmelo Pistillo, Angelo Pizzuto, Paolo Emilio Possio, Mario Prospero, Giorgio Pollini, Paolo Puppa, Eliana Quattrini, Monica Randalaccio, Giancarlo Ricci, Domenico Rigotti, Maggie Rose, Piero Sanavio, Giorgio Serafini, Ubaldo Sobhu, Francesco Tei, Luigi Testaferrata, Francesca Tranfo, Elisa Vaccarino, Cristina Ventrucci, Valentina Venturini, Lucio Villari, Ettore Zocaro.

Editore

BMG RICORDI s.p.a. cpm sede in Roma (già G. Ricordi & C. s.p.a.)

Rappresentanza editoriale: Teresita Beretta, Angela Calicchio, Mimma Guastoni.

Coordinamento redazionale

Claudia Cannella, Roberta Arcelloni, Anna Ceravolo. **Segreteria:** Natalina Fracasso, Rosa Izzo. **Art director:** Ivan Groznoj Canu.

Collaboratori

Paola Abenavoli, Carmelo Alberti, Guido Almansi, Costanza Andreucci Donizetti, Daniela Ardini, Cristina Arma, Nicola Arrigoni, George Banu, Angela Barbagallo, Raffaella Battaglini, Marco Bernardi, Andrea Bisicchia, Mariela Boggio, Furio Bordon, Eugenio Buonaccorsi, Fabrizio Caleffi, Giovanni Calendoli, Dante Cappelleri, Ettore Capriolo, Valeria Carraroli, Ezio Maria Caserta, Mirella Caveggia, Carmelita Celi, Francesca Cersosimo, Giampaolo Chiarrelli, Maura Chinazzi, Franco Cordelli, Anna Cremonini, Filippo Crispo, Giusi Danzi, Domenico Danzuso, Rudy De Cadaval, Maura Del Serra, Renzia D'Inca, Alessandra Di Tommaso, Federico Doglio, Rocco D'Onghia, Claudio Facchinelli, Vico Faggi, Sabrina Falter, Gilberto Finzi, Franco G. Forte, Eva Franchi, Franco Garnerò, Sandro M. Gasparetti, Gastone Geron, Gigi Giacobbe, Pierfrancesco Giannangeli, Raffaella Ileri, Carlo Infante, Marco Lamberti, Marina Leonardini, Bernard Henri Lévy, Luciana Libero, Giuseppe Liotta, Ilaria Lucari, Paolo Lucchesini, Mario Luzi, Michel Maffesoli, Giuseppe Manfredi, Anna Luisa Mareè, Silvia Mastagni, Antonella Melilli, Rossella Minotti, Fanny Monti, Giudiana Morandini, Simona Morgantini, Piergiorgio Nosari, Valeria Ottolenghi, Vincenzo Maria Oreggia, Ilana Orsini, Walter Pagliaro, Claudia Pampinella, Valeria Panizza, Gabriella Panizza, Fabio

Dall'estero

Carlotta Clerici (Parigi), Gabriella Giannachi e Alessandro Nigro (Londra), Bianca M. Battaglion (Berlino), Grazia Pulvirenti (Vienna), Maria Teresa Zoppello (Budapest), Giacomo Oreggia (Stoccolma).

Direzione, Redazione e Pubblicità

Viale Ranzoni 17 - 20149 Milano
Tel. 02/40073256 e 48700557 (anche fax)

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

Fotocomposizione, Fotolito e Stampa

Line Graphic, via Brizi, 5, tel. (02) 55213494 - Grafica Colognese, Cologno M. (MI)

Distribuzione

Joo - Via Filippo Argelati 35 - 20143 Milano - Tel. 02/8375671

Abbonamenti

Italia L. 40.000 - Estero L. 50.000 - Versamento in c/c postale n. 00316208 intestato a: BMG RICORDI s.p.a. Direzione Commerciale Editoriale - Via Salomone 77 - 20138 Milano - Tel. 02/83811

Un numero L. 12.000. Arretrati L. 24.000

Manoscritti e fotografie originali anche se non pubblicati non si restituiscono - La riproduzione di testi e documenti dev'essere concordata.

La Stagione 1996/1997

Nostra Signora Srl
nel centenario della nascita
di Antonin Artaud

HORROR SUITE

MACBETH

di Carmelo Bene
da William Shakespeare
musica di Giuseppe Verdi

TEATRO ARGENTINA
30 settembre/8 ottobre 1996
FESTIVAL D'AUTUNNO

Teatro di Roma

QUER PASTICCIACCIO BRUTTO DE VIA MERULANA

di Carlo Emilio Gadda
regia Luca Ronconi
scene Margherita Palli
costumi Gabriele Mayer
musiche a cura di Paolo Terni
luci Sergio Rossi
con Paola Bacci, Marisa Belli, Paola Bigatto,
Maria Grazia Bon, Emilio Bonucci,
Giuliana Calandra, Giovanni Crippa,
Mico Cundari, Massimo De Rossi,
Franco Graziosi, Stefano Lescovelli,
Evelina Meghnagi, Ilaria Occhini, Corrado Pani,
Gian Paolo Poddighe, Alvia Reale,
Loredana Solfizi, Franca Tamantini,
Luciano Virgilio, Antonio Zanoletti
e con Marco Bonini, Benedetta Cesqui,
Paola D'Arienzo, Caterina De Regibus,
Pierfrancesco Favino, Barbara Gai Barbieri,
Alberto Gasharri, Silvia Iannazzo, Cristiana Manara,
Clemente Pernarella, Massimo Poggio,
Massimiliano Sbarsi, Pietro Sermonti, Cristina Spina,
Marco Toloni, Roberto Tozzi

TEATRO ARGENTINA
ottobre/novembre 1996

T.E.E. - Teatro Stabile delle Marche
Teatro G.B. Pergolesi di Jesi

LA ROSA TATUATA

di Tennessee Williams
traduzione Masolino D'Amico
regia Gabriele Vacis
scene, costumi e luci Lucio Diana, Roberto Tarasco
con Valeria Moriconi, Massimo Venturiello

TEATRO ARGENTINA
3/22 dicembre 1996

Teatro Stabile dell'Umbria
Teatro Metastasio di Prato

LE AVVENTURE DELLA VILLEGGIATURA

di Carlo Goldoni
regia Massimo Castri
scene e costumi Maurizio Balò
musiche Arturo Anneschino
con Sonia Bergamasco, Milutin Dapcevic,
Pietro Faiella, Stefania Felicioli, Fabrizio Gifuni,
Anita Laurenzi, Mauro Malinverno,
Michela Martini, Laura Panti, Luciano Roman,
Alarico Salaroli, Tullio Sorrentino, Cristina Spina,
Mario Valgoi, Carlos Valles

TEATRO ARGENTINA
4/13 gennaio 1997

Teatro Stabile dell'Umbria
Teatro Metastasio di Prato

IL RITORNO DALLA VILLEGGIATURA

di Carlo Goldoni
regia Massimo Castri
scene e costumi Maurizio Balò
musiche Arturo Anneschino
con Sonia Bergamasco, Milutin Dapcevic,
Pietro Faiella, Stefania Felicioli,
Fabrizio Gifuni, Mauro Malinverno,
Michela Martini, Laura Panti, Antonio Pierfederici,
Luciano Roman, Tullio Sorrentino,
Cristina Spina, Mario Valgoi, Carlos Valles

TEATRO ARGENTINA
16/26 gennaio 1997

Teatro di Roma
Teatro di Genova

IL LUTTO SI ADDICE AD ELETTRA

di Eugene O'Neill
traduzione Cesare Garboli e Giorgio Amitrano
regia Luca Ronconi
scene Margherita Palli
con Mariangela Melato e Roberto Alpi,
Riccardo Bini, Marisa Fabbri, Valeria Milillo,
Massimo Popolizio, Elisabetta Pozzi

TEATRO ARGENTINA
febbraio / marzo 1997

Teatro di Roma

DAVILA ROA

di Alessandro Baricco
regia Luca Ronconi
scene Daniele Spisa
con Giovanni Crippa, Massimo De Francovich,
Massimo De Rossi, Luigi Diberti,
Pierfrancesco Favino, Francesco Gagliardi,
Stefano Lescovelli, Corrado Pani,
Clemente Pernarella, Gian Paolo Poddighe,
Massimo Poggio, Daniele Salvo,
Massimiliano Sbarsi, Jacopo Serafini,
Francesco Siciliano, Antonio Zanoletti

TEATRO ARGENTINA
aprile 1997

Teatro di Genova

IO

di Eugène Labiche ed Edouard Martin
traduzione Carlo Repetti e Marco Sciaccaluga
regia Benno Besson
scene e costumi Jean-Marc Stehlé
musiche Andrea Nicolini
luci Piero Niego
con Eros Pagni, Laura Morante,
Camillo Milli, Ugo Maria Morosi,
Orietta Notari, Marco Sciaccaluga

TEATRO ARGENTINA
7/25 maggio 1997

Teatro Stabile di Firenze

FINALE DI PARTITA

di Samuel Beckett
traduzione Carlo Cecchi
regia Carlo Cecchi
scene e costumi Titina Maselli
con Carlo Cecchi, Valerio Binasco,
Arturo Cirillo, Daniela Piperno

TEATRO CENTRALE
5/17 novembre 1996

Consulta

per il Teatro Musicale da Camera

RAP

di Edoardo Sanguineti
musiche e regia Andrea Liberovici
con Ottavia Fusco, Andrea Liberovici

TEATRO CENTRALE
19 novembre/1 dicembre 1996

Cooperativa Teatro Canzone

SCHWEYK NELLA SECONDA GUERRA MONDIALE

di Bertolt Brecht
regia Adriana Martino
scene e costumi Lorenzo Ghiglia
musiche Hans Eisler e Benedetto Ghiglia
con Emilio Bonucci, Miranda Martino,
Nestor Garay, Nicola D'Eramo, Mario Podeschi

TEATRO CENTRALE
4/15 dicembre 1996

Teatro di Roma

LE CUGINE

di Italo Svevo
regia Massimo De Francovich
scene e costumi Jacques Reynaud
con Roberto Baldassari, Giancarlo Judica Cordiglia,
Manuela Mandracchia, Monica Mignolli,
Guido Morbello, Franca Penone,
Marta Richeldi, Nicola Scorza

TEATRO CENTRALE
gennaio 1997

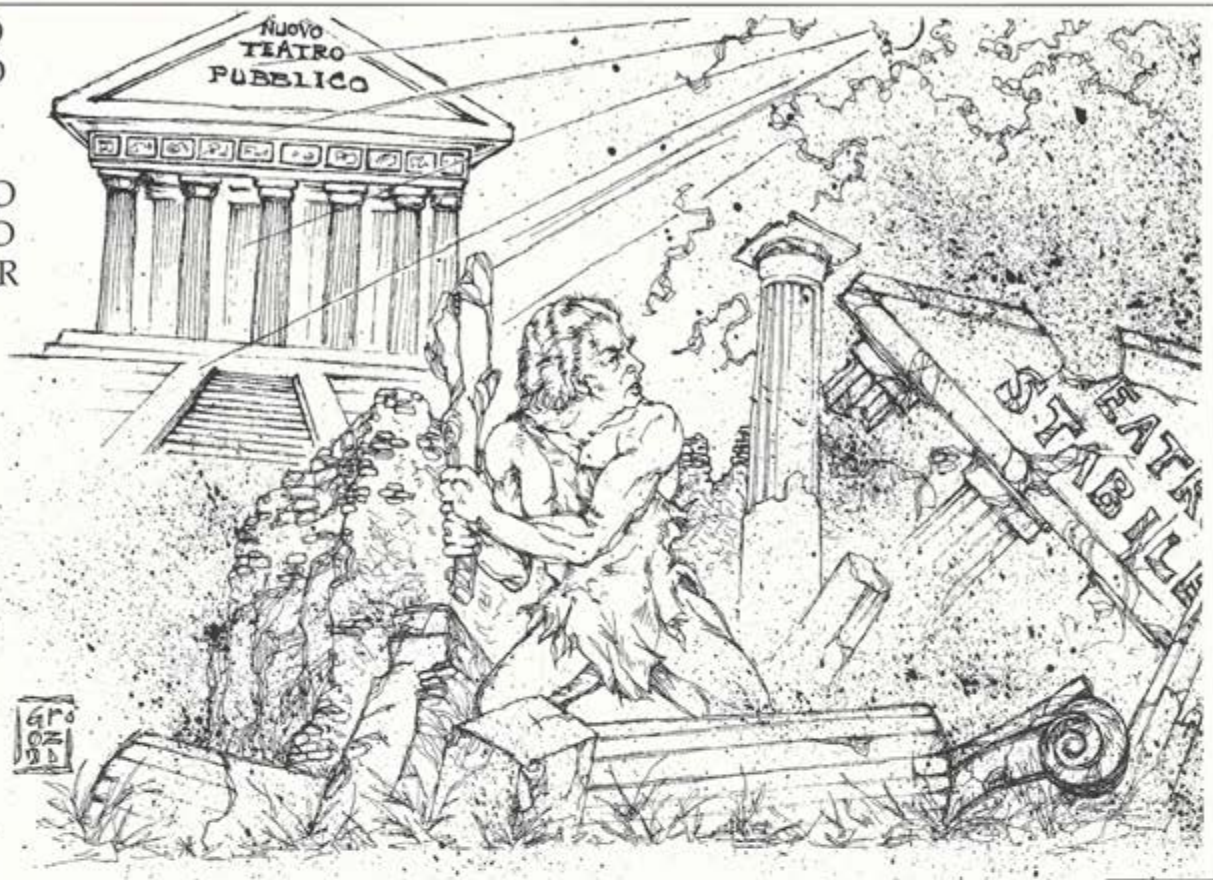
Teatri Uniti

IL MISANTROPO

di Molière
traduzione Cesare Garboli
scene e regia Toni Servillo
con Roberto De Francesco, Andrea Renzi,
Toni Servillo, Iaia Forte, Toni Laudadio,
Enrico Ianniello

TEATRO CENTRALE
4/16 febbraio 1997

VECCHIO
E NUOVO
NEL
TEATRO
PUBBLICO
SECONDO
STREHLER



Noi, gli affossatori degli Stabili

Non è la prima volta che, equivocando, taluni considerano che questa rivista abbia un atteggiamento ostile nei confronti dei Teatri Stabili. Un rimprovero che, in questo senso, abbiamo ricevuto da persona amica, dunque accorata nel muovercelo, rende opportuna e anzi necessaria una precisazione.

Sfidiamo chiunque a trovare, in tutta la collezione di questa rivista entrata nel suo nono anno di vita, una sola frase, una sola parola che metta in discussione la nozione e la funzione del Teatro Pubblico. In una concezione del sistema teatrale che è la nostra – e che il lettore attento avrà valutato agli antipodi del Teatro parassitario, assistito e prono al potere – abbiamo sempre ritenuto e detto che la scena pubblica è una conquista inalienabile di questo mezzo secolo, lo spalto per fare arte e cultura, uno strumento insostituibile per alzare i livelli ancora assai bassi dell'educazione teatrale nel Paese. Se il sistema teatrale italiano è composito (per ragioni storiche, ma anche per la persistenza di pratiche spartitorie interessate al divide et impera); se coesistono nel disordine privato e pubblico, tradizione e avanguardia, mercato e sperimentazione, la sua auspicata e ormai improcrastinabile rifondazione non sta certo nella demolizione delle strutture teatrali pubbliche: al contrario.

Perché, allora, il malinteso di cui dicevamo? Siamo portati a dare due spiegazioni. La prima è che Hystrio, non asservita ad interessi di parte, tiene a dire pane al pane, soprattutto se il discorso riguarda l'uso delle risorse pubbliche: e allora sì, ci è accaduto di interrogarci, nel concreto, sulla situazione degli Stabili se e quando ci è parso che si discostassero dai loro impegni di fronte al pubblico, all'amministrazione erogatrice di mezzi e servizi, all'autore italiano e via dicendo.

La seconda spiegazione – ma ne parliamo a malincuore – è che, con l'affievolirsi della iniziale tensione ideale (come non comprendere, visto e considerato che tanto Teatro è stato occupato dai mercanti del tempio?) si è anche allentata la capacità di esercitare l'autocritica, ed è invece aumentata l'intolleranza verso coloro che si permettono di fare i bastiancontrari.

Soltanto che poi può succedere che anche dall'interno qualcuno senta il dovere di dire che non tutto, nel Teatro Pubblico, va per il meglio, anzi che certe cose vanno maluccio: e questo qualcuno è Strehler. Il quale, avendo sentito il bisogno di entrare nella nuova sede del Piccolo armato di propositi di rinnovamento, ha detto quello che su Hystrio diciamo da anni: che bisogna ripensare la funzione degli Stabili in rapporto con il territorio, con la gente, con la cultura teatrale e con la cultura tout court, in una parola con la società che, oggi, non è più quella del dopoguerra e, tuttavia, non può essere consegnata all'effimero mediologico.

Benissimo. O meglio benissimo se il monito di Strehler si trasformerà davvero in diffusa volontà di dare corso a una seconda giovinezza del Teatro Pubblico. Ci sarà consentito di avanzare, se non dei dubbi, qualche perplessità, considerata la fretta – sospetta – con cui anche coloro che erano pronti a censurare Hystrio si sono messi a dire bravo al Maestro di via Rovello. Avremo il diritto di chiedere a tutti non la malizia delle conversioni improvvise, ma la misura del pudore?

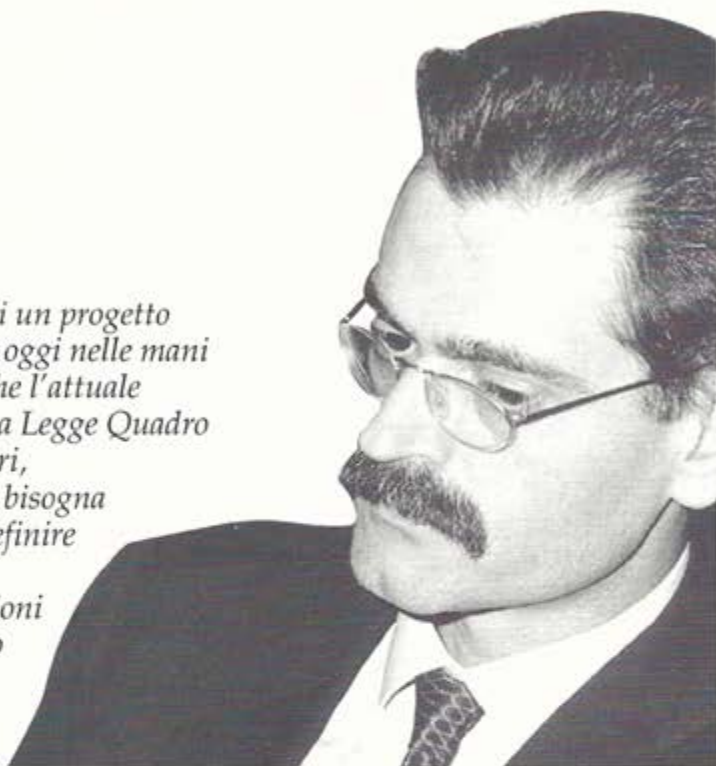


INTERVISTA A BORDON

IL TEATRO? È DA RIFARE

Il sottosegretario ai Beni Culturali, che fu autore di un progetto legislativo con Strehler, sottolinea che la Cultura è oggi nelle mani di un Vicepresidente del Consiglio, ma riconosce che l'attuale assetto va modificato e che occorre al più presto una Legge Quadro per la Prosa - Basta con il provvisorio delle circolari, le bordature burocratiche, le commissioni posticce: bisogna rifondare il sistema teatrale nel suo complesso, ridefinire i ruoli delle istituzioni per la Scena, degli Stabili, dell'attore nella società, e fare chiarezza nelle funzioni fra autorità governativa e funzionari - Come Stato e Regioni possono collaborare.

UGO RONFANI



Non c'è stato, dopo il voto del 21 aprile, un ministero per la Cultura: né poteva esserci perché il suo atto di nascita non poteva essere sottratto ad un regolare iter legislativo, sentito il parlamento. Ma c'è stato l'affidamento del ministero dei Beni Culturali al Vicepresidente del Consiglio, Walter Veltroni, e la delega allo stesso delle competenze che erano state del ministero per il Turismo e lo Spettacolo prima dell'abrogazione dello stesso con il referendum del marzo '93. Di fatto, e in fase transitoria, si è determinato un accorpamento di competenze omogenee nella sfera degli Affari culturali; dunque si è messo in moto un procedimento che va nella direzione di quanto era stato annunciato nel programma della coalizione politica di maggioranza, quella dell'Ulivo.

In attesa di verificare se il cammino verso l'istituzione di un ministero per la Cultura verrà proseguito, nei modi e nei tempi dovuti, si può e si deve prendere atto di questi primi mutamenti di situazione.

È del pari lecito aspettarsi dei cambiamenti nel campo specifico che qui interessa, quello del teatro. Di quale entità, questi cambiamenti? Da realizzarsi in quali tempi ragionevoli? Quali saranno le tappe che dovranno consentirci di avere un teatro rinnovato, capace di svolgere le sue naturali funzioni di arte e di cultura nella società in cui viviamo, sorretto da criteri di gestione garantiti dalla trasparenza e dalle competenze e allineato non soltanto a parole con le grandi scene europee?

Ne abbiamo parlato con l'on. Willer Bor-

don, che è uno dei due sottosegretari del Vicepresidente del Consiglio e ministro per i Beni Culturali e lo Spettacolo. L'on. Veltroni ha ottenuto - si diceva prima - la delega per lo Spettacolo e tale delega non era "cedibile" ad un sottosegretario, ragione per cui l'on. Bordon è stato incaricato da Veltroni di occuparsi dei settori ambiente e paesaggio del ministero: incarico tutt'altro che di secondaria importanza se si tiene conto che il 50 per cento del territorio nazionale è soggetto a vincolo.

Cosa è cambiato

Quanti hanno però seguito l'attività pubblica di Bordon sanno che egli ha dedicato da sempre le sue attenzioni ai problemi della scena italiana, fino ad essere stato nell'88 coautore e firmatario con Giorgio Strehler di un progetto di Legge Quadro per il Teatro, che soltanto la fragilità legislativa del parlamento di allora bloccò insieme ad altri progetti analoghi. Nulla impedisce di ritenere che, in accordo con il suo ministro, il sottosegretario Bordon continuerà a dedicare le sue migliori attenzioni al teatro: ed è per questo che a lui ci siamo rivolti per essere aiutati a precisare le intenzioni e a definire gli orientamenti del governo in questo campo.

HYSTRIO - Vogliamo spiegare anzitutto, on. Bordon, cos'è cambiato di fatto, in questo campo, dopo il 21 aprile? Precisando magari, visto che si tratta di un assetto provvisorio, quanto questo provvisorio potrà durare.

BORDON - Si tratta in effetti di un assetto provvisorio, non però di un provviso-

rio "eterno", come succede spesso in questo nostro Paese. Per l'assetto futuro, quello definitivo, se dovessi esprimermi in politiche parlers di tempi non lunghi, mentre volendo parlar chiaro direi che dovranno essere brevi. Vorrei sottolineare in proposito che, intervenendo nella crisi apertasi al Piccolo di Milano con le dimissioni di Strehler, Veltroni ha ribadito il preciso impegno del governo di dare al più presto una legge quadro per il Teatro. Mentre è inteso che dovrà continuare, conformemente agli impegni assunti di fronte al corpo elettorale, il lavoro per costituire un unico ministero dei Beni e degli Affari Culturali. L'urgenza di provvedere non significa che non ci debba essere al proposito, nel governo e in parlamento, una discussione pacata, serena ed esauriente al riguardo, ad evitare di adottare soluzioni improvvisate.

H. - Intanto che succede?

B. - Succede che con il nuovo assetto, indubbiamente, si è fatto un bel passo avanti. Quello dei Beni Culturali è un ministero di qualità; l'accorpamento dello Spettacolo non può che migliorare la situazione preesistente. E poi il ministero è stato assegnato al numero due del governo, al ministro cui quasi tradizionalmente erano affidati gli Interni o gli Esteri. È così affermata una centralità della Cultura nell'azione di governo. A differenza di quanto era successo dopo l'abolizione per referendum del ministero per il Turismo e lo Spettacolo, quando la delega toccò ai sottosegretari Letta e D'Addio, col nuovo ordinamento la Cultura siede, con Veltroni, in Consiglio dei Ministri.

H. - *Domani, dunque, la legge per il Teatro. "A tempi non lunghi". Possiamo precisare?*

B. - I tempi dipendono logicamente dal parlamento. Ma siccome c'è una dinamica governativa di inizio legislatura, siccome le forze politiche avevano generalmente riconosciuto prima del voto che c'era un'urgenza Cultura e Spettacolo, si può essere ragionevolmente "ottimisti".

H. - *Mi rendo conto che il discorso, a insediamento appena avvenuto, è prematuro ma l'urgenza è reale, e l'impazienza del mondo del Teatro grande. A costo di chiederle opinioni ancora in parte personali: vediamo di capire se il nuovo ricalcherà il vecchio o se indicherà una svolta reale. Mi riferisco a questioni come il Fondo unico per lo Spettacolo; le pratiche delle circolari, il rapporto Stato-Regioni, la ridefinizione delle funzioni degli Stabili, e altro ancora.*

B. - Prenda per opinioni personali quanto vado dicendo: per la semplice ragione che sulle questioni da lei poste ci saranno momenti di confronto - a tempi brevi, ripeto - in seno al governo, mentre sulla riforma del sistema teatrale avrà modo di riflettere il parlamento; dopo di che ci sarà una posizione del governo intesa in senso collegiale. Per quanto mi riguarda, chi mi conosce sa che l'assenza di una politica nello Spettacolo, e segnatamente nel Teatro, è stata da me denunciata da sempre: come assenza di un quadro legislativo e di una programmazione coerente. Ho anche detto e ripetuto che l'assommarsi di anno in anno di circolari ministeriali che erano in definitiva dei veri e propri testi normativi e legislativi impedivano una programmazione vera e propria, non aiutavano la trasparenza, perpetuavano il provvisorio. Non esito perciò a ripetere il proverbiale «tutto da rifare» di Gino Bartali. Sì: è mia ferma convinzione che per il Teatro si debba ricominciare da zero, ricostituire l'intero sistema. A questo punto, io diffiderei di interventi sulle singole parti. Bisogna agire su tutto il sistema teatrale nel suo complesso. C'è bisogno di una legge quadro, appunto, e non di circolari, di soluzioni provvisorie e transitorie, generatrici di confusione e di arbitrii. Bisogna ridefinire, tanto per cominciare, cos'è il teatro, che cosa rappresenta nello specifico della società e della cultura nelle quali viviamo. Poi occorre ridefinire le istituzioni teatrali, le loro funzioni e i loro campi di intervento; precisare il concetto di stabilità nell'esercizio del lavoro teatrale; stabilire che cosa sono le compagnie di giro e i teatri stabili, qual è il ruolo dell'attore in una società teatrale, quali sono le funzioni delle altre professionalità nel settore, a cominciare dal drammaturgo; ridisegnare la carta delle rassegne d'estate d'intesa con gli enti di territorio, e via dicendo. È proprio l'intero sistema che va rimodellato, cominciando da tutta una serie di verifiche tecniche. Ritengo che per fare questo noi si possa disporre di due tipi di lettori della qualità teatrale: uno è il pubblico (qualche volta lo si è dimenticato, mi pare; così come si è dimenticato che c'è un problema di formazione del pubblico perché il teatro, come tutte le manifestazioni d'arte, ha bisogno di fruitori consapevoli, dunque di in-

vestimenti nella formazione della coscienza e del gusto per il teatro. E il secondo lettore è il critico: lo spettatore "professionale" abilitato ed addestrato ad esprimere giudizi sulla qualità degli eventi teatrali. Occorre mediare, probabilmente, fra questi due tipi di lettori. Non mi convincono né il premio dato a chi fa più sbigliettamento né il premio conferito a chi riceve soltanto il giudizio positivo ma elitario del critico. Dobbiamo trovare formule e parametri che contemperino i due elementi di fondo del giudizio.

La trasparenza

H. - *E il caso del genio "incompreso"?*

B. - Sappiamo benissimo che può darsi il caso di un genio costretto a prodursi davanti a un teatro vuoto; è stato così per Beckett o Ionesco agli inizi. Ma il genio non può essere la normalità e alla fine, io credo, il genio ha diritto alla popolarità. Tutto questo - ripeto - dev'essere rimodellato; e questo è possibile soltanto con una legge chiara ed esauriente. Questo non vuol dire che, nell'attesa della legge; si debba restare inerti. Noi dobbiamo e vogliamo conservare - ha detto Veltroni ricevendo i direttori generali dopo il suo insediamento - la volontà progettuale che abbiamo manifestato con il nostro programma, ed avere sempre presente la visione del cambiamento.

H. - *Su quali basi?*

B. - È cominciato quel confronto che dicevo per fissare le nuove regole della stabilità di un nuovo sistema teatrale. Indica prima alcune linee direttrici di questo confronto. E sottolineavo un'esigenza: quella di avere coscienza che o si ricambia radicalmente le regole del gioco, "alla Bartali", o si sprofonda nelle sabbie mobili in cui il teatro italiano s'era impantanato.

H. - *Per stare al concreto: tre domande in una. Come realizzare la trasparenza nel sistema delle sovvenzioni? Come garantire un normale funzionamento delle commissioni consultive? Come ottenere che la burocrazia dello Spettacolo sia organo di corretta applicazione delle decisioni di governo e non strumento prevaricante? È sempre valida, a suo parere, la proposta ch'era contenuta nel disegno di legge Strehler-Bordon, di una authority super partes che, nella fattispecie, era configurata come una sorta di triumvirato di saggi per il teatro?*

B. - La ringrazio per avere posto queste domande, perché mi rendo conto che dal modo con cui sapremo rispondere dipenderà la nostra credibilità. Il problema delle commissioni tecniche, degli strumenti abilitati a vigilare sulla qualità e sulla trasparenza, dei filtri chiamati ad evitare errori ed ingiustizie nell'opera di sostegno del teatro, è molto importante. Esse vanno rinnovate, non con scelte e decisioni autocratiche ma garantendo la loro rappresentatività effettiva. L'idea dell'authority, da lei ricordata, era nata dalla necessità, a nostro modo di vedere, di poter disporre di una sorta di commissione nazionale di garanzia che operasse con obiettività e ad alto livello. È un'idea che

personalmente continuo a sostenere, senza formalizzarmi sul numero dei componenti o cose simili: a patto che abbia un mandato a termine, ad esempio triennale, e che ci sia un sistema di rotazione differenziata al suo interno, come si fa, per intenderci, nelle commissioni del Senato americano. Occorre insomma che, in determinati casi, ci siano uomini di teatro competenti, che dispongano di un credito personale, che siano garanti della trasparenza, e che decidano se un evento teatrale, un progetto, un festival sono di serie A, B o C. Sulla base, insisto, non di posizioni di rendita, ma dei programmi presentati, degli artisti in essi coinvolti, dei precedenti professionali dei proponenti. Dico questo perché è essenziale che la qualità del lavoro teatrale - individuata con i criteri e gli strumenti che indicavo prima - sia decisiva nel determinare gli orientamenti dei poteri pubblici. Una cosa mi sembra evidente: decisioni del genere non possono più essere prese dalle vecchie commissioni, così com'erano. Quanto al resto, occorre evidentemente che tutti, ministri, sottosegretari e funzionari, facciano il loro mestiere. C'è una legge, la 29, che ha riordinato le funzioni dei direttori generali, che ha definito con chiarezza i compiti e i confini delle competenze. C'è l'eletto, il ministro, cui spetta di indicare il corso dell'azione di governo, e c'è il funzionario che ha il compito di eseguire. È chiaro che se l'azione di governo è debole o inesistente - com'è accaduto, per parlarci chiaro, con ministri del passato - allora altri saranno tentati di riempire i vuoti. Assumendo funzioni esorbitanti. Il che è bene che non accada.

Come decentrare

H. - *Stato, Regioni e Spettacolo: lei non ignora che, al riguardo, è in corso una polemica non sempre limpida e disinteressata. Centralità della gestione teatrale? Decentramento sul territorio? Soluzioni che contemperino le due esigenze? Se c'è dissenso, come comporlo?*

B. - È una delle grandi questioni sul tappeto. Anche da un punto di vista generale, perché nel Paese si parla di federalismo, di decentramento, di autonomie regionali. Il decentramento, a mio avviso, ha un senso, il furore decentrazionistico a tutti i costi no. Anche in uno stato federale non si può prescindere da una visione e da un coordinamento centrali; questo vale anche per la Cultura e il Teatro. Si tratta piuttosto di ottenere, da ambo le parti, una definizione armonica e articolata delle competenze. Si tratta di avviare fra Stato e Regioni un dialogo continuo e ragionevole. La rocca di Spoleto, che ho visitato poco dopo la mia nomina, è stata restaurata di comune accordo fra governo, regione e comune: ecco un esempio di collaborazione in positivo che dovremo avere presente.

H. - *Spoleto, dunque Festival. Lo Spoleto dei primi anni, quello di oggi. Non tutto va bene, nell'estate teatrale; c'è disordine amministrativo, vedi Taormina; c'è carenza progettuale e c'è un livello qualitativo medio decisamente mediocre. Festival un tempo importanti sono decaduti; altri gio-*



INTERVISTA



vani e benemeriti fanno fatica ad affermarsi.

B. - Siamo d'accordo. Ed io non vedo perché, anche qui, non si dovrebbero ridefinire la qualità e il valore dei Festival. Istituito magari una sorta di albo in questo senso, sulle basi di valutazioni trasparenti e responsabili e senza che alcuna rassegna pretenda di vivere di rendita. Dobbiamo togliere di mezzo il vecchio e dare spazio alle forze nuove: questo vale per i Festival ma vale anche per l'intero sistema teatrale.

Gli Stabili domani

H. - Parliamo adesso, on. Bordon, del Teatro Pubblico. Che da più parti è chiamato a rinnovarsi: lo ha riconosciuto lo stesso Strehler associando - prima delle sue im-

provise dimissioni - che l'inaugurazione della nuova sede del Piccolo avrebbe dovuto essere il segnale forte di una sorta di rifondazione degli Stabili. Come porre correttamente il problema?

B. - Se mi è concessa una battuta, proponendoci di realizzare un "ritorno al futuro". Vedo di spiegarmi: io credo che la nuova primavera del Teatro Pubblico debba consistere anzitutto in un recupero della concezione per cui esso era sorto. Primo dato: da noi il Teatro Pubblico è stato sinonimo di Teatro Stabile; ma potrebbe anche non essere così. Secondo dato: qualche volta si è fatta confusione fra istituzione pubblica e funzione pubblica; mentre può esserci un teatro giuridicamente privato che svolge una funzione culturale pubblica. Terzo dato, la questione della stabilità: mentre accade non di rado che uno Stabile non abbia stabilità

né artistica né tecnica, e si comporti come una compagnia di giro. Credo che il modello tedesco dovrebbe insegnarci qualcosa al riguardo.

H. - Per concludere, almeno provvisoriamente. Eti, Idi e altri organismi teatrali: come rinnovarli?

B. - Queste istituzioni hanno bisogno di ritrovare nella Legge per il Teatro di cui abbiamo parlato le loro vere funzioni. Per essere non carrozzone burocratici ma organismi di rinnovamento della pratica teatrale, della formazione del pubblico, del sostegno alla drammaturgia italiana e via dicendo. Attualmente non si capisce più bene quali siano le loro vere funzioni.

H. - Sperimentazione, ricerca, terzo teatro, quarta area: conviene considerarli come forze ed energie "contro", decisamente fuori dal sistema, o parti di un tutto organico?

B. - Sono personalmente del parere che sia bene considerare la sperimentazione, e le forze che la rappresentano non "fuori" o "contro", ma come parte necessaria di un teatro che deve e vuole continuare a rinnovarsi, e che dunque ha bisogno del contributo di tutti, soprattutto delle energie più fresche e giovani. Il che, evidentemente, pone dei problemi di equilibrio e di armoniosa coesistenza nel quadro d'insieme del teatro di domani. □

HANNO DETTO

«Il ministro della Cultura non è il proprietario della cultura: dà impulsi, coordina. Soprattutto cerca di evitare che la creazione artistica di un paese soggiaccia agli interessi privati e sia sovrastata da quella dei paesi più forti. Silvio Berlusconi è il simbolo della cultura commerciale, mentre l'arte non è un bene che si possa mercanteggiare. Però Berlusconi è stato battuto. Voi avete il ricordo del fascista Minculpop. Ma sbagliate. I fascisti quando parlavano di cultura praticavano l'oppressione. L'Italia non può rinunciare ad avere una presenza all'estero a livello dello splendore che hanno la sua produzione artistica, il suo cinema, la sua musica: io credo nella capacità di dare un impulso nazionale a queste opere dell'ingegno». JACK LANG, La Repubblica

«La parola perde sempre più di potere e di valore, siamo nel basso impero dello sguardo, dell'apparire e non dell'essere. Questa nostra epoca è come la televisione: uno specchio appannato e dilatato della vita. La volgarità è tanta. Questa corsa alla vanità, questo narcisismo sul piccolo schermo, questo inganno delle esibizioni sia del politico che dell'ultima valletta mi sembrano nauseanti. Mi disturbano i litigi stupidi, l'ipocrisia, l'assenza di bene comune come cultura. È un'epoca che non insegna nulla. Io sono figlio del dopoguerra, quando si credeva nella rigenerazione dell'uomo». RAF VALLONE, Il Giorno

A pag. 4 Willer Bordon, sottosegretario della Presidenza del Consiglio, in questa pagina un'immagine "bogartiana" del Vice Presidente del Consiglio: «Humphrey Veltroni, o della passione per il cinema» secondo Ivan Canu.



DIBATTITO

IN ATTESA DI UN VERO MINISTERO PER LA CULTURA

L'argomento dissuasivo del Minculpop non attacca più, anche perché un Mincul, non più pop, di fatto esiste già, nato dalla lottizzazione e dalla burocrazia dello Spettacolo – Nessuno osa più negare che sia necessaria un'autorità di governo per la Cultura, ma in realtà molti interessi "remano contro" – In ogni caso non basterà istituire una vuota struttura, occorrerà che la questione culturale diventi affare degli uomini della Cultura. I quali però sono tentati di tradire, come facevano fra le due guerre i chierici di Benda.

UGO RONFANI

Le elezioni del 21 Aprile hanno determinato un assetto provvisorio per gli Affari Culturali e lo Spettacolo (vedere l'intervista al sottosegretario Bordon). In questo assetto provvisorio si comincia a parlare di regole per il Teatro: il che significa una legge quadro e una struttura di governo, affinché cessi finalmente una provvisorietà gestionale che è madre di tanti mali, dalla perdita della sua capacità progettuale, all'assistenzialismo non verificato sui parametri della qualità, alla discrezionalità burocratica e via dicendo. Ora, questa struttura di governo non può che essere, sull'esempio che ci viene da alcuni Paesi stranieri, che un ministero per la Cultura (sottolineo per la e non della Cultura, facendo mia la puntualizzazione di Enzo Siciliano che ha raccomandato su *La Repubblica* – per la – un ministero di servizio e non – della – di indottrinamento e di guida; anche se la questione semantica, mi sembra, tutto sommato, secondaria).

Sono pochi, praticamente non esistono, coloro che contestano a parole l'opportunità e anzi la necessità di un tale ministero. Dopo il referendum abrogativo del ministero per il Turismo e Spettacolo, della primavera del '93, *Hystrio* aveva sondato le forze politiche perché si esprimessero per o contro un ministero per gli Affari Culturali. Tutti, sia pure con *nuances* interpretative, si manifestarono per. Alla vigilia delle elezioni del 21 Aprile *Hystrio* ha ripetuto il sondaggio, ottenendo risposte incomplete (perché, evidentemente, senza estrarre il revolver alla parola Cultura come diceva di fare Goering, i nostri politici sono incuranti della questione culturale); tutte però orientate al sì: sì al ministero sì alla legge per la Prosa.

Riecco il Mincul

Non circola neppur più, come argomento di dissuasione, lo spettro del Minculpop, la paura di un dirigismo liberticida che

detti le direttive di una cultura di stato come fu nel Ventennio. Si è forse capito che il *Mincul*, forse non più *pop*, di fatto si è incarnato, negli anni del tramonto della prima Repubblica, come omologazione delle attività culturali, spettacolo compreso, lungo tre direttrici nefaste: l'effimero culturale, l'ingerenza partitica (ch'è di qualche gradino addirittura al di sotto del controllo statalista) e l'intrusione burocratica. Non sto dicendo che «si stava meglio quando si stava peggio»; dico semplicemente che non vale più, cinquant'anni dopo, invocare l'alibi antifascista facendone, in questo caso, il cavallo di Troia per prorogare la sottocultura partitica, burocratizzata e teledipendente. E dunque, anche per aggravare ulteriormente la separazione del "caso Italia" dal "sistema Europa" che sia pur faticosamente si va costruendo anche nel dominio della Cultura, basta con lo spaventapasseri del Minculpop per favore. Il problema è un altro; e non è di semplice soluzione, occorre riconoscerlo. Si tratta – è una questione di ingegneria istituzionale che ha per fondamenta due pilastri fragili in Italia, il senso dello stato e la democrazia partecipativa (dico bene: il *senso dello stato*, non la giungla delle lobbies di potere, e la *democrazia partecipativa*, non la farsa teledemocratica a sostegno dell'oligarchia partitica) – si tratta di riempire un futuro ministero per la Cultura, una volta costruitane la forma, di sani principi, di chiari orientamenti, di ben precisate funzioni. In Francia – parlo da testimone – Quarta e Quinta Repubblica avevano poco o nulla in comune; ma la presenza di un grande intellettuale come Malraux agli Affaires Culturelles consentì di realizzare sostanzialmente, sotto la Quinta Repubblica gaulliana, i programmi culturali ch'erano stati progettati sotto la Quarta, che a sua volta gli aveva ereditati dalla Terza all'epoca del Fronte Popolare; e anche dopo, sotto la Quinta Repubblica bis di Pompidou e di Giscard d'Estaing, le regole del gioco non mutarono, nessuno barò: cosicché nel Teatro continuò il

decentramento dei Centres Dramatiques Régionaux, continuò con Vitez il lavoro di Vilar al TNP, continuò la coesistenza pacifica fra tradizione e avanguardie, continuò il lavoro di controllo degli Inspecteurs Généraux du Théâtre, e via dicendo.

Come nell'*Aida*

Vittorini – così presto dimenticato forse perché aveva il torto di essere un uomo libero in un Paese come il nostro, dove gli intellettuali sono usi alla *trahison des clercs* di cui parlava Benda – ha scritto che la cultura «è la forza umana che scopre le esigenze di mutamento nel mondo e ne dà coscienza alla gente». Ma allora, se è così, si spiega perché i nostri politici dicono tutti o quasi tutti sì, a parole, a un ministero per la Cultura e non fanno rigorosamente nulla, da tanti anni, per istituirlo: mettendosi così, in questo campo ma non soltanto in questo campo, nella ridicola posizione di quelle comparse dell'*Aida* che pestano le tavole del palcoscenico cantando «partiam, partiam» ma restano immobili. Si spiega, l'immobilismo, non soltanto per la mancanza di una volontà riformatrice, al di là delle concioni elettorali, dei nostri politici, ma anche e soprattutto con la paura che la cultura sia appunto coscienza del mutamento. Citerei ancora, per spiegare il partito dell'immobilismo, e anche per equilibrare la citazione del marxista *refoulé* Vittorini, il parere di uno statista conservatore dell'800, lord Brougham. «La cultura – diceva lord Brougham – rende un popolo facile da guidare, ma difficile da trascinare; facile da governare, ma non ridicibile in servitù»: ed ecco allora il motivo inconfessabile e profondo per cui la questione culturale, nella democrazia puramente formale di questi anni, è rimasta in coda nelle preoccupazioni dei partiti, nei bilanci dello Stato, negli organismi di governo. La finzione riformatrice che protegge lo *status quo*, gli accordi non scritti ma tacitamente rispettati dai politici e dai buro-



crati per bloccare il nuovo devono essere denunciati come pericoli gravi anche nel settore della cultura, anche nello Spettacolo, diventato in questi anni "campo dei miracoli" dove Pinocchio s'imbatte nel Gatto e nella Volpe. Dev'essere anche denunciata, - qualcuno sta già facendolo, per fortuna - la fuga dalle responsabilità (dantesco, la *gran villade*) di troppi intellettuali: prima «hanno suonato i pifferi per la rivoluzione» poi hanno trovato conveniente pontificare sul nulla in televisione. «Noi intellettuali - diceva Bernard Berenson - spingiamo a remi, con deboli braccia, una piccola barca su un immenso oceano che non ci conosce» (*L'oceano del potere*): ma non pochi - aggiungo - hanno finto in questi anni di remare; o hanno remato contro. Un ministero per la Cultura, se e quando l'avremo, non sarà una forma vuota o peggio, una bardatura liberticida, soltanto se non sarà una riserva di caccia di politicanti e burocrati ma oserà dare la parola a quel «risibile quinto stato» - diceva Manganelli -, che sono gli intellettuali, capaci forse soprattutto di sbagliare, come sosteneva Adorno nelle sue *Minima moralia*, ma proprio per questo, forse, figure dialettiche di una democrazia che cresce e vuole diventare adulta. □

IL PICCOLO DOPO LA CRISI

UNA «CITTÀ DEL TEATRO» A MILANO E PER TUTTI

Tregua estiva, forse, dopo le dimissioni di Strehler, il quale secondo gli impegni contrattuali dovrebbe restare fino a dicembre - Ma intanto è stato posto il problema dei rapporti fra il Piccolo e gli altri teatri milanesi: la soluzione sembra essere un progetto globale che tuteli unitariamente tutti in un clima di ritrovata concordia.

FURIO GUNNELLA

Il pasticciaccio brutto della crisi del Piccolo Teatro - scoppiata in seguito alla decisione di Strehler di dimettersi dopo avere constatato che un ennesimo ritardo gli impediva di avere in consegna, in condizioni di agibilità, la nuova sede la cui costruzione si trascina da ben diciotto



Strehler: e adesso rifondiamo gli Stabili

Ha sorpreso, entusiasmato, irritato. Alla vigilia di entrare, chiavi in mano, nella nuova sede del Piccolo finalmente (quasi) terminata, Giorgio Strehler, 74 anni, ha affermato - galvanizzato dal coronamento del suo sogno e anche, forse, dallo spostamento a sinistra dell'asse politico - che nei teatri pubblici, il suo compreso, c'è tutto da rifare. «Così come sono, i teatri pubblici sono finiti. Si è chiusa una fase storica, bisogna ripensarli nella funzione, come teatri d'arte, comunità teatrali attive». Parlando agli studenti della Cattolica egli ha richiamato le origini del Piccolo, quando Apollonio era con lui e con Grassi a teorizzare sul nuovo ruolo del teatro nell'Italia del dopoguerra; e ha fatto capire che per lui l'ingresso nella nuova sede non sarà un trasloco, ma una «rifondazione».

Gesto clamoroso, hanno detto: una "seconda rivoluzione teatrale". La presa di posizione di Strehler sarebbe soltanto il buon proponimento di un "inquilino" che sta per entrare in una casa nuova se non cadesse in un momento particolare del teatro italiano: quello della ormai condivisa necessità di inserirlo in una programmazione organica della cultura e dello spettacolo che abbia un ministero di riferimento, di dotarlo di una legge specifica e di riformarlo nelle istituzioni e nelle regole.

Ora, gli Stabili - la cui funzione non può essere contestata in linea di principio - sono oggi, eccezioni del caso a parte, al termine di un processo involutivo: perdita di funzione, scollamento rispetto agli obiettivi originari, appiattimento sull'assistenzialismo e sui modelli del teatro privato, burocratizzazione interna, tentazioni autocelebrative, etc. Anche se la sua tenuta è stata migliore di quella di altri Stabili, grazie alla presenza carismatica di Strehler, lo stesso Piccolo non è stato esente da queste peccche, e il fatto che Strehler abbia posto il suo trasferimento nella nuova sede all'insegna di proponimenti di rifondazione va tutto a suo onore.

Consensi isolati sono venuti da altri responsabili di Stabili, a cominciare da Ronconi, che ha riempito di indicazioni concrete il discorso di Strehler: impegno ufficiale verso le nuove leve teatrali, nuovi modelli di accesso del pubblico invece del sistema sclerotizzato degli abbonamenti, uso delle nuove tecnologie, visione più organica della funzione culturale del teatro. Altri, invece, si sono chiesti se i propositi di Strehler non siano tardivi: fra gli altri Fo, Proietti e, a nome dei "quarantenni", De Capitani: il quale ha tenuto a precisare che «rivoluzioni teatrali, in questi anni, se ne sono fatte altrove» e che «ogni epoca ha l'autore delle sue rivoluzioni». Resta la speranza che il sasso buttato da Strehler nel "mare della tranquillità" del teatro pubblico produca effetti, non soltanto a Milano ma nelle altre città sedi di Stabili: a Roma, dove l'impronta forte della direzione di Ronconi deve prolungarsi in una riforma dei rapporti con il pubblico, o a Palermo, dove il Biondo è in crisi: a Trieste e a Brescia, dove sono state rinnovate le direzioni artistiche, o all'Aquila, dove sembrano mancare i mezzi per la sopravvivenza.

C'è molto da fare: si tratta di inventare un nuovo modo di fare teatro che usi la multimedialità senza esserne snaturato, che sappia opporsi col suo specifico alla dilagante mediocrità della televisione, che sia capace di dare spazio, non soltanto episodicamente, alla ricerca. E che riassorba in un progetto culturale completo le frange contestatarie manifestatesi ad esempio alla "convention" di Bologna promossa da Leo De Berardinis, che riesca a parlare ai giovani e al pubblico popolare con una drammaturgia vivente. Strehler ha mostrato di capirlo: adesso si aprano gli spazi per un ricambio, che è urgente. F. G.

anni - sembra destinato ad essere "congelato" proprio in questa torrida estate: e questo perché il regista, dal suo "rifugio" nei Caraibi, si è detto disposto a rispettare gli adempimenti contrattuali che, volente o nolente, gli impongono di stare al timone dello Stabile milanese fino alla fine dell'anno.

Dopo il gran falò delle polemiche, delle accuse e delle contraccuse che hanno coinvolto tutti - politici e amministratori, gente di teatro e responsabili dei lavori - potrebbe dunque aprirsi un tempo di riflessione non inutile, soprattutto se l'Amministrazione comunale di Milano dimostrerà non solo a parole di voler concludere finalmente i lavori (il che non è riducibile alla "farsa" delle poltrone mancanti) e, soprattutto, se si sarà manifestata in sede di governo la volontà politica - di cui si è fatto portavoce il Vicepresidente del Consiglio e ministro per i Beni Culturali e lo Spettacolo, Veltroni, anche in un incontro con Strehler - di mettere un termine a una vicenda che danneggia tutto il teatro italiano.

Proibito però farsi illusioni: la matassa è

davvero ingarbugliata. Sono venuti al pettine vecchi nodi, Strehler appare come un uomo profondamente ferito e, se gli si riconosce il diritto anche umano di considerare la nuova sede come il coronamento, per non dire il premio di tutta una vita per il Teatro, c'è anche chi parla di privilegi inaccettabili, delle necessità di rinnovare l'impresa di via Rovello, di aprire a Milano nuovi spazi teatrali, in una parola di voltare pagina. Senza contare che si sono logorati i rapporti fra il regista e il sindaco di Milano, che tutta la programmazione futura del Piccolo è sottosopra, che l'inquietudine per il futuro serpeggia fra gli attori ed i tecnici.

Se la querelle fosse quella, non nuova, fra sostenitori del teatro pubblico e fautori del teatro privato, il problema sarebbe relativamente semplice. Invece no; invece, all'interno stesso di un'area politico-culturale apparentemente omogenea, convinta che il teatro sia arte, servizio pubblico e non business, si sono levate voci che, mentre denunciano a ragione un sistema teatrale ormai allo stremo (si faccia davvero presto a varare una legge quadro per il Teatro, a dare al Paese un vero ministero per gli Affari Culturali), criticano una posizione dominante del Piccolo a scapito del resto dell'assetto teatrale nel territorio. Il CRT e Teatridithalia, il Teatro di Leo e l'Out Off, PontederaTeatro e il Centro teatrale Bresciano, i Teatri Uniti di Napoli, il Teatro Litta e il Teatro del Buratto, per citare soltanto alcuni fra i firmatari, sostengono che a Milano «invece che la solidarietà per tutti si è affermata una visione egemonica a discapito di molti». Che «il teatro non può essere soltanto l'opera di una individualità creatrice, ma un sistema che cresce in modo organico e articolato».

Dopo aver ribadito che il teatro di ricerca resta emarginato e negletto, che «non esiste una rivoluzione teatrale fatta dal Principe e per il Principe», il documento continua affermando che «non è accettabile un sistema in cui a un artista e a un'istituzione che si dice pubblica sono assicurati tre o quattro teatri, mentre tanti altri organismi rischiano la stagnazione o la fine e altri artisti sono costretti a operare in teatri inagibili o fatiscenti...». E ancora: «Se il Piccolo è stato grande, non per questo esiste solo il Piccolo; soprattutto non può essere che altri teatri muoiano perché il Piccolo esista».

L'incapacità di Milano di risolvere con equilibrio i problemi della Cultura e dello Spettacolo (il che è stato da *Hystrio* denunciato più volte) ha condotto a questo impasse. Si sono lacerate antiche solidarietà; il problema della nuova sede del Piccolo rischia di immiserirsi nella scelta pro o contro un uomo di teatro chiamato Strehler anziché diventare il problema di dare a Milano una «Città del Teatro» polifunzionale, pluralistica, aperta. Manca una progettualità di fondo, globale, di recupero dei ritardi accumulatisi, di riassorbimento degli squilibri, di coinvolgimento di tutte le forze vive. E questa progettualità manca perché tutto il sistema teatrale italiano poggia su sabbie mobili, perché non ha leggi di riferimento, perché esce da una lunga notte di compromessi, assistenzialismi lottizzati, capricci dei palazzi del potere. □

EXIT

BRAMIERI, LA SFIDA DI FARCI RIDERE

Riuscire a farci ridere: l'ultima volta che l'abbiamo visto in scena nella sua Milano, al Teatro Manzoni, lo spettacolo aveva questo titolo. E non dico per "ironia della sorte"; dico per "determinazione quasi eroica". Perché Gino Bramieri - che ci ha lasciato, il 18 giugno, a sessantotto anni per un cancro al pancreas



- sapeva di essere entrato, come si dice, nella zona d'ombra; l'operazione cui s'era sottoposto due anni prima aveva soltanto allontanato la fine, lasciandolo nelle mani di medici tanto solleciti quanto impotenti. E allora *Riuscire a farci ridere*, sappiatelo, era stata la sua ultima grande sfida: sentirsi addosso il male, quello fisico da morfina, fino al momento in cui lo chiamavano in scena; e poi diventare di colpo il Bramierone delle barzellette, il Gino che faceva crollare le platee sotto le risate, l'emblema assoluto della milanesità ridens. Questo spettacolo - che oggi ricordiamo come l'ultimo suo regalo, non è esagerato dire come una sorta di testamento - l'aveva voluto Garinei come cura antidepressiva: perché Bramieri, per illudersi che non stava morendo, doveva continuare «a farci ridere».

Riuscire a farci ridere era un'antologia retrò di tutto quello che era stato nel teatro leggero, ai tempi di *Felicitumta*, nel varietà degli esordi con Macario, la Osiris, Chiari, le sorelle Nava, e nella commedia musicale, quand'era diventato il *number one* della premiata ditta Garinei e Giovannini. C'era di tutto, in quello spettacolo con cui, fingendo di essere l'intramontabile re Mida della barzelletta, Bramieri in realtà ci stava facendo i suoi addii: in una scenografia scintillante come una scatola di cioccolatini da confezione regalo c'erano dodici freschissime girl, c'era la spalla "cretina", c'erano refoli dell'orchestra Angelini e della commedia musicale di Broadway, le coreografie dei tempi delle Kessler; e c'era soprattutto lui, l'ultimo dei mohicani della comicità nazionale-popolare, il sopravvissuto ai Macario, ai Rascel, ai Chiari, ai Billi, ai Riva. C'era l'amico del Caffè Commercio che sapeva l'ultima sui carabinieri, che si travestiva da alpino e cantava «O come sono allegro - m'è morta la morosa». Che faceva il bancario dal cuore di poeta, che tirava le stoccate contro i politici in un repertorio aggiornato che comprendeva il Cavaliere, il Bossi, Rosy Bindi, Fede e Maccanico. Nella clinica dov'era ricoverato, dicono che prima del crollo degli ultimi giorni, quando aveva detto «G'ho pù voja», ha tenuto allegri tutti, ripassando il suo formidabile repertorio di settemila barzellette, ringraziando i medici con una battuta, trattando le infermiere come soubrette.

Soltanto quando restava solo il volto smagrito doveva assumere la smorfia della sofferenza; per il resto Bramieri era e restava il comico per destino e per antonomasia. A questo proposito diceva: «Sape-te perché non ci sono più attori comici? Perché oggi esistono soltanto personaggi comici». Riflessione in un certo senso filo-

sofica: che ci spiega perché, a un certo punto della sua carriera, avesse deciso di mettersi in testa il parruccone di Monsieur Molière, grande indagatore di caratteri, e perché in fondo alla sua comicità di grana grossa ci fosse un (bonario) fustigatore di costumi e - la parola non sembra grossa - un moralista, s'intende ridens. Perché Bramieri fosse popolare è facile da spiegare: perché era lui stesso popolo, perché aveva della comicità il senso di una corposità immediata e innocente. Pochi attori riflettevano come lui l'essenza della loro comicità nel fisico: forse, ai due estremi, Villaggio e Benigni. Era «con naturalezza» il grasso che vuole ballare sulle punte, il ragioniere che sospira alla luna, il semplice di spirito che si interroga sui misteri dell'universo. Era il maldestro pieno di buone intenzioni, il piccolo borghese che coltiva sogni di *grandeur*, il timido che sgomina i rivali in amore. Era la somma delle imperfezioni e dei limiti che albergano in noi e dai quali cerchiamo, tutta la vita, di sbarazzarci. La sua comicità funzionava perché era fatta di tenera materia umana sotto le apparenze dell'uomo grasso, emotivo, cuor contento. Bramieri si faceva adottare dalle platee per identificazione da parte del pubblico; ridendo di lui, non avevamo più paura di essere ridicoli. La sua professionalità era di grande scuola. Raccontava barzellette come un chirurgo opera o un vescovo pronuncia un'omelia; limava la battuta come l'Ariosto rivedeva un'ottava: «Una barzelletta - diceva - dev'essere una stoccata, svelta e secca, perché la gente la ricordi e la racconti a sua volta». Poi, quando la barzelletta l'aveva raccontata, rideva sornione, con le sue grosse labbra, come per scusarsi: ed era più che mai l'amico del caffè del Commercio. Ma era anche, questa incarnazione perfetta della comicità all'italiana, un personaggio a suo modo surreale, della razza di quelli di Zavattini. Il vecchio varietà, la commedia musicale, lo show televisivo, la commedia brillante con lui sono stati lo specchio di un'Italia che non sapeva ancora cosa significasse ridere verde, trasformare l'allegria nella smorfia, volgere l'ironia in sarcasmo. Ugo Ronfani

A pag. 8 un'immagine di Giorgio Strehler; in questa pagina Gino Bramieri.



ADDIO MASSIMINI RE DELL'OPERETTA

Se mai si farà un manuale degli attori italiani di questi ultimi decenni del nostro secolo, Sandro Massimini - scomparso in una calda giornata milanese di giugno a 54 anni per un tumore al pancreas - un paragrafo tutto per sé l'avrà senz'altro, per avere restituito ai palcoscenici nostrani un genere, l'operetta, che sembrava destinato a rimanere rinchiuso in soffitta fra «le buone cose di pessime gusto». Quando venticinque anni fa, nel '70, riportò in scena *Il Paese dei campanelli* e promosse, a Trieste, il primo e unico Festival dell'Operetta, lo fece non per riproporre spocchiosi revivals, ma per dare sfogo ad un suo gusto tutt'altro che rozzo e volgare per la parodia, il travestimento e la simulazione. «Voce di cipria» - come lo chiamavano gli amici - non era soltanto un interprete brillante e *charmeur*, era un attore di buona scuola, cui piaceva «ingaglioffarsi» facendo il Sigismondo ne *Al Cavallino bianco* ma che aveva incominciato sul palcoscenico del Piccolo di Grassi e Strehler e aveva continuato su quello del

Gerolamo con Maner Lualdi, per poi passare al cabaret «intellettuale» con GianCarlo Cobelli e Franco Nebbia. Da lì la modernità scanzonata dei suoi spettacoli che mantennero sempre contatti con il cabaret, con la rivista goliardica, con la farsa dei Legnanesi, con il musical americano; e che intellettuali come Flaiano e Eco salutarono con gioia. Il suo repertorio spaziava da Abraham (*Vittoria e il suo ussaro*, *Il fiore di Haway*, *Ballo al Savoy*) a Kalman (*La principessa della Czarada*, *La duchessa di Chicago*) a Lehar (*La vedova allegra*), ma riprese anche tutti i vecchi successi dell'operetta italiana, a cominciare da *L'acqua cheta* di Petri. Negli ultimi tempi si era «convertito» alla commedia musicale con spettacoli come *My fair Lady* e *Victor Victoria* che, poco prima della malattia, aveva proposto al Sistina di Roma. La sua operazione nostalgia era diventata un business, ma restava pur sempre il sogno di un attore che, come Palazzeschi, aveva inteso dire per un quarto di secolo, «lasciatemi divertire». R.A.



L'attore Sandro Massimini

PROGETTO SOLIDARIETA'

Solidarietà è una parola fondamentale nella storia dell'uomo, decisiva per il progresso della società civile e per la sua stessa sopravvivenza.

La "Banca Popolare di Verona-Banco S. Geminiano e S. Prospero" dà vita al "Progetto Solidarietà", mettendolo a disposizione anche della propria clientela.

Lo scopo di tale progetto è aiutare chi più ne ha bisogno e gli strumenti allestiti per realizzarlo sono diversi ed articolati.

Tra essi, uno è consentire a quella clientela che ne abbia intenzione di manifestare la propria **concreta solidarietà con elargizioni-non importa di che ammontare- rivolte ad Enti o Istituzioni benefici od umanitari.**

In tal caso, gli interessati potranno usufruire dello specifico servizio chiamato "Conto Solidarietà" appositamente allestito dalla Banca.

Basterà che attraverso il loro conto corrente dispongano un versamento a favore degli Enti prescelti, senza che ciò comporti alcun costo. **Di tutte le relative spese sarà infatti la Banca a farsi completo carico.**

Vi sono inoltre iniziative e manifestazioni specifiche, promosse dalla Banca stessa ed aventi il medesimo scopo: raccogliere denaro da devolvere a quegli Enti senza fini di lucro che si occupano delle fasce sociali più deboli.

L'appuntamento più vicino nel tempo è per il 7 giugno, quando allo Stadio Bentegodi di Verona si disputerà la "Partita del cuore", un incontro di calcio tra la Nazionale Cantanti e una formazione composta da uomini politici.

Al "Progetto Solidarietà" appartiene poi il tradizionale e consistente sostegno della "Banca Popolare di Verona-Banco S. Geminiano e S. Prospero" alle necessità emergenti del proprio territorio, ossia tutto ciò che l'Istituto fa per le Comunità al fianco delle quali opera con interventi capillari e costanti nel tempo, peraltro nel solco della propria storica cultura aziendale.



**BANCA POPOLARE
DI VERONA**

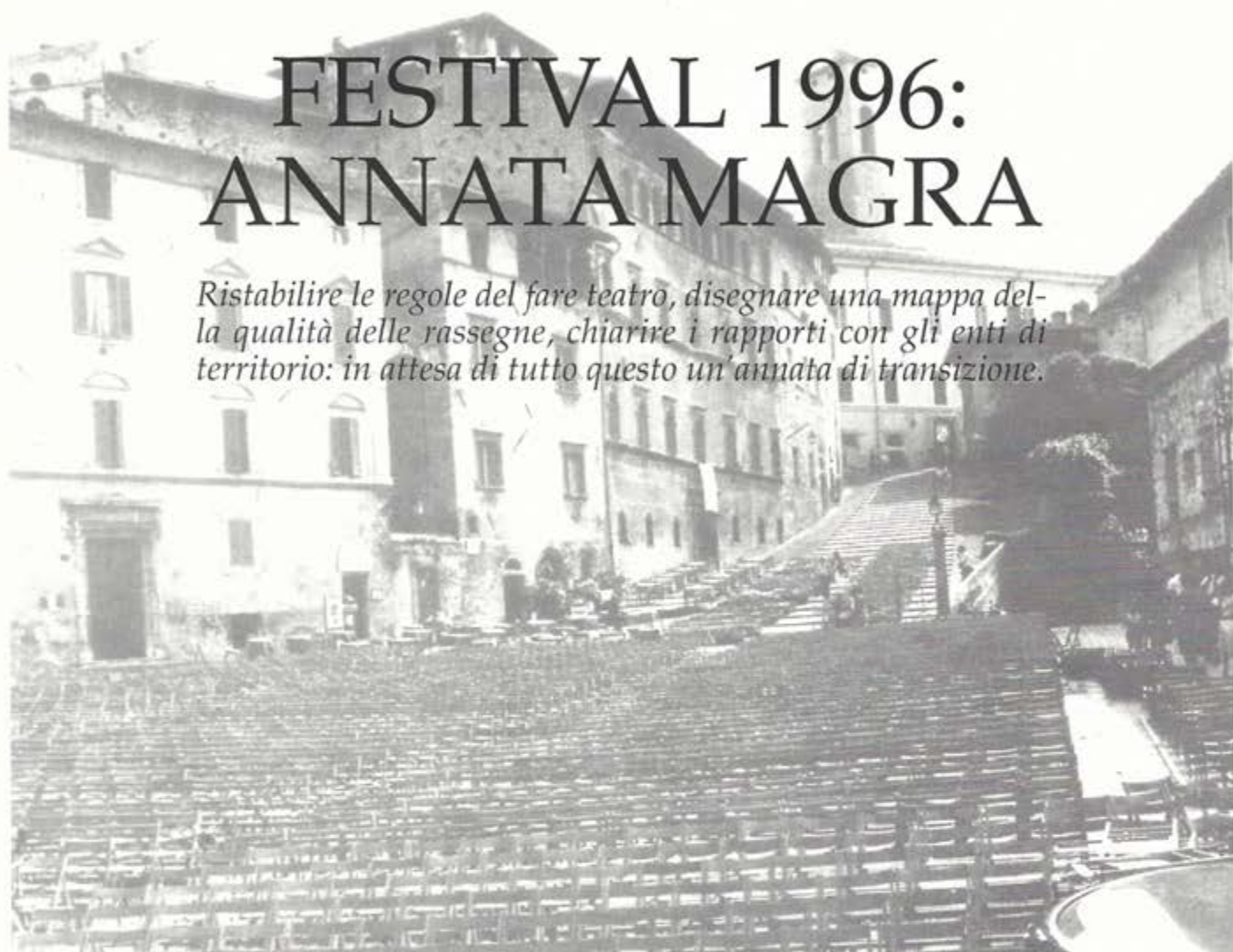
bsgsp



TEATRO ESTATE

FESTIVAL 1996: ANNATA MAGRA

Ristabilire le regole del fare teatro, disegnare una mappa della qualità delle rassegne, chiarire i rapporti con gli enti di territorio: in attesa di tutto questo un'annata di transizione.



Ribalte d'estate: le solite, qualche nuova rassegna che timidamente s'annuncia ma, anche, qualche luce spenta (Taormina, dove Albertazzi non ha potuto ottenere i fondi per la sua seconda gestione) e Spoleto, dove le sorti della Prosa sono affidate alla bravura, tutta da verificare, di un regista poco più che ventenne, Edoardo Ponti, figlio di Sophia Loren.

Diamo qui di seguito le indicazioni pervenuteci fino al momento di andare in stampa: le omissioni sono dovute all'incertezza che, quest'anno soprattutto, ha caratterizzato la preparazione dei cartelloni d'estate.

Soltanto se il sistema teatrale italiano sarà riformato (legge quadro, ministero per la Cultura), se i rapporti per lo Spettacolo fra governo ed enti di territorio saranno di conseguenza normalizzati, e se sarà ridisegnata una "mappa di qualità" dei Festival, con l'occhio ai contenuti artistici e ai livelli delle produzioni, si potrà offrire al Paese, e agli ospiti stranieri che vengono in vacanza da noi, rassegne d'estate degne di questo nome. Per intanto, un altro anno di transizione: giocoforza accontentarsi. (A cura di Roberta Arcelloni)

Spoleto

In omaggio agli 85 anni di Giancarlo Menotti, il cartellone della 39ª edizione del Festival di Spoleto (26 giugno-14 luglio) ospita la sua firma ben quattro volte. Sue le musiche della duplice inaugurazione, la cantata *The death of the bishop of Brindisi* nella cattedrale e il balletto *Sebastian* col Ballet de Nancy e de Lorraine, suoi il libretto e la musica dell'opera *Amahl and the night visitors* e, infine, sua la regia dell'*Evgenij Onegin* di Cajkovskij. Per il resto, la parte del leone nel programma spoletino spetta alla lirica, mentre è ancora più esiguo del solito lo spazio riservato alla prosa. Sono previsti *Gli uccelli* di Aristofane con la regia e la compagnia di Gabriele Vacis (musiche in parte della Banda Osiris), il polacco Wierszalin Theatre di Białystok con *Klatwa* (La maledizione) di Wyspianski, *Romolo il Grande* di Durrenmatt, con Mario Scaccia e regia di Giovanni Pampiglione (ma è uno spettacolo dell'83) e infine *Griffin and Sabine* dal be-



st-seller americano di Nick Bantock nella regia di Edoardo Ponti, il figlio di Sophia Loren.

Borgio Verezzi

Compie trent'anni il festival teatrale che si svolge nell'antica cittadina ligure (12 luglio-10 agosto). A inaugurare il programma è lo spettacolo proposto dal Teatro del Veneto *I due gemelli veneziani* di Goldoni nella regia di Giuseppe Emiliani. Seguono Lindsay Kemp che con la compagnia Teatro Nuovo di Torino presenta *Hollywood dream*; *La bisbetica domata* di Shakespeare nell'adattamento e regia di Renato Giordano, protagonista Elisabetta Gardini e un *Omaggio a Paola Borboni*, raccolta dei cavalli di battaglia della grande attrice interpretati da Marisa Fabbri, Rossella Falk, Rosalina Neri e Franca Nuti. Conclude la manifestazione la rappresentazione, nello scenario particolare della Cava dei Fossili, di *Inferno - Dante Alighieri* una lettura-percorso in quindici stazioni dei versi del poeta.

Santarcangelo

È il mito di Don Giovanni uno dei temi del festival che dal 5 al 14 luglio si svolge nella cittadina romagnola alle porte di Rimini. A partire dallo *Studio sul Don Giovanni* di Mozart-Da Ponte di Leo De Berardinis in collaborazione con il maestro Soldatini e da un incontro di studio a cura di Ferdinando Taviani fino ai due spettacoli di burattini *Il convitato di pezza* di Bruno Leone e *Don Giovanni Marionette* di Anton Anderle. Il programma vede in scena, fra gli altri, Giorgio Barberio Corsetti con *Io è un altro*, Sandro Lombardi in *Cleopatra* di Testori, Claudio Morganti in *Tempeste* di Shakespeare, Enzo Moscato nel suo *Lingua, Carne, Soffio* dedicato a Artaud, Ravenna Teatro-Teatro Kismet con *All'inferno!* di Marco Martinelli. Fra gli ospiti stranieri, oltre alla coreografa Teri Weikel con *La scatola armonica*, il Teatro des Los Andes diretto da Cesar Brie, presente con una rassegna di tutti i suoi spettacoli. Numerosi i gruppi giovani (Testedastri, L'Impasto, Teatrino Clandestino, Spezianni-Battiston, Fanny e Alexander) e cinque i laboratori teatrali.



Polverigi

L'apertura di Inteatro (28 giugno-2 luglio) è affidata al progetto che riunisce uno dei gruppi musicali italiani più innovativi gli Almamegretta e quello newyorkese di danza Rogue (go...go), ex Iso Dance. Lo chiude, invece, la compagnia sudafricana Handspring Puppet Company con *Faustus in Africa!*, rielaborazione in periodo coloniale dell'opera goethiana, regia di William Kentridge. Tra gli altri ospiti segnaliamo la presenza del performer e danzatore Gustavo Frigerio con *Alle mie vittime*, novità tratta da I canti di Maldoror, il gruppo francese di teatro danza diretto da Monica Casadei con *Les pas perdus de l'Amour Piétinant*, Matteo Belli, giullare trasformista, in *Trittico per altare*, Antonio Rezza in *Spettacolo a più quadri* e il gruppo scozzese Nva (ex Test Department) con *Pain*.

Mittelfest

"Identità" come ricerca di un rapporto con la "diversità": questo il tema della manifestazione di Cividale del Friuli (20-28 luglio) che viene inaugurata da *La*



grande migrazione, spettacolo di Giorgio Pressburger ispirato al saggio di Enzensberger con 30 partecipanti di etnie diverse. Altro importante evento *Striaz* (Streghe), video-opera notturna di Luca Francesconi e Video Azzurro con il Coro della radiotelevisione di Budapest, ispirata a *I Benandanti* di Carlo Ginzburg e *Il canto delle città*, coproduzione italo-croata, nella regia di Gabriele Vacis. Dall'estero due spettacoli del boemo Kamerni Teatar, *Ali-fakovac* di Dzemaludin Latif e *Senza il terzo* di Milan Begovic, lo Stary Teatr di Cracovia con *Operetta* di Gombrowicz, il macedone Mala Stanica con *Just like that under the clouds* e il Teatro turco sempre di Macedonia con *King Hamlet* da Shakespeare e infine il Teatro slovacco nazionale di ribellione con *La morte di Pal'o Rocko*. Da segnalare, inoltre, *Gli Album* di Marco Paolini, per la prima volta riuniti in quattro appuntamenti consecutivi.



Zanussi e il *Re Pescatore* di Gracq: Parsifal entra a cavallo a San Miniato



In un panorama teatrale d'estate non esaltante (cancellata Taormina Teatro, al lumicino la prosa a Spoleto), San Miniato promette invece di offrire, quest'anno, uno spettacolo unico ma di livello, perché firmato da uno dei più grandi scrittori francesi del secolo, Julien Gracq, e da un regista europeo fra i più inventivi, il polacco Krzysztof Zanussi. L'opera in cartellone è *Le roi pêcheur*, scritta da Julien Gracq (il cui vero nome è Louis Poirier) nel 1948, tre anni prima di pubblicare il bellissimo romanzo *Le rivage des Syrtes* che avrebbe avuto il Prix Goncourt, però rifiutato dall'autore per sfiducia verso i premi letterari "mercificati", contro i quali scagliò anche un pamphlet rimasto famoso, *La littérature à l'estomac*. Gracq aveva riscritto in quest'opera teatrale il mito di Parsifal e del Santo Graal, ma staccandosi dall'originario racconto di Chrétien de Troyes per incentrare la storia sull'incontro fra il puro cavaliere della fede ed un altrettanto leggendario personaggio, il Re Pescatore. Zanussi ha inteso servirsi di questo testo scritto in una prosa insieme rigorosa e fastosa per immaginare uno spettacolo di movimento, imparentato con il cinema, che utilizzi gli spazi naturali di San Miniato e determini una presenza attiva del pubblico.

«Il teatro rischia di morire vittima delle convenzioni e della noia», sostiene Zanussi (che a Cannes ha presentato *Al gran galoppo*, un film sui suoi ricordi di gioventù in epoca staliniana). Aggiunge che bisogna puntare, per rivitalizzarlo, sul meraviglioso e il fantastico, che occorre recuperare la capacità di coinvolgere lo spettatore: e dunque l'allestimento sarà - è il caso di dirlo - una serie di coup-de-théâtre: aspetti architettonici e del paesaggio simuleranno, con l'aggiunta di elementi scenografici ideati, come i costumi, dal giovane Aldo Buti, il castello di Montsauvage e il lago destinato all'approdo della barca del Re Pescatore; Parsifal arriverà a cavallo irrompendo dalla platea; l'incoronazione finale del Graal avverrà sul sagrato del duomo in una luce abbagliante moltiplicata da grandi specchi e la colonna sonora - voci bianche, canti gregoriani, canzoni d'epoca - piovà dal verde delle colline circostanti.

Sarà - definizione di Zanussi - uno spettacolo sacro e giocoso ad un tempo, itinerante come si è detto; senza reminiscenze wagneriane, considerato che la leggenda del Graal è celtica e non teutonica. E il pubblico dovrebbe essere in movimento per seguire l'azione. Diciamo "dovrebbe" perché - a quanto sappiamo - le esigenze del regista hanno dato qualche batticuore ai responsabili dell'organizzazione. C'è già stato, d'altra parte, un precedente conclusosi senza inconvenienti, e con le lodi della critica: quella messinscena che Zanussi realizzò a San Miniato, nell'85, del *Giobbe* di Wojtyła, con scene multiple e movimenti sullo sfondo dei palazzi sanminiatesi.

Dietro alla produzione c'è la passione di uno dei decani del teatro italiano, Giulio Paternieri, che in questi anni ha già promosso altri allestimenti a San Miniato. Nel cast Giulio Brogi (Amfortas), Vincenzo Bocciarelli (Parsifal), Riccardo Garrone (il mago Klingsor) e Ludovica Tinghi (Kundry), oltre ad una quindicina di attori. Lo spettacolo - che sarà ripreso dalla RaiTv per la trasmissione "Palcoscenico" - è in programma dal 10 al 24 luglio e coinciderà con i festeggiamenti per i cinquant'anni dell'Istituto del Dramma Popolare, nato nel '47 per impulso, fra gli altri, di Silvio D'Amico. Per il mezzo secolo di attività dell'IDP - che ha visto avvicinarsi su questo palcoscenico del teatro dello spirito grandi autori, prestigiosi registi e interpreti famosi - è annunciata la pubblicazione di una monografia. U.R.

Anagni

Tutte novità gli spettacoli teatrali presenti nel programma della terza edizione del Festival del Teatro medievale e rinascimentale diretto da Federico Doglio e che si svolge nelle piazze, nei vicoli e nei sagrati dell'antica cittadina (14 giugno-14 luglio). Si parte con *Francesco il Santo* di Walter Baccile e Riccardo Vannuccini, seguito da *Sulle tavole del cuore - L'atto dell'eremita Celestino* della compagnia del Teatro stabile abruzzese, drammaturgia di Luigi Maria Musati e Massimiliano Farau (anche regista), *Il Soldato* di Angelo Leonico, regia di Nuccio Siano con la compagnia Teatro La Maschera e *Il Magnifico e il Barbiere e altri Messeri*, viaggio nella poesia giocosa del '400 di e con Marco Messeri. Quattro le presenze internazionali: *La dama boba* di Lope de Vega della compagnia Andres de Claramonde de la Universidad de la Murcia, *Il remo e la rosa* del gruppo praghese Divadlo Labyrinth, *La balade du Grand Macabre* di Ghelderode e *La croisade des enfants* di Schwob, entrambi del Théâtre du Cabinet Noir. La rassegna comprende quest'anno anche un convegno sul tema «Tragedie popolari del '500 europeo».

Asti

Giunto alla 18ª edizione, Asti Teatro (27 giugno-10 luglio) continua sulla linea della contemporaneità interpretata in senso aperto e creativo. Innanzitutto due particolari work in progress: *Studi per la trilogia de "Il vello d'oro"* di Grillparzer del Teatro di Parma a cura di Cristina Pezzoli e *Preliminari de "Al limitare del deserto"* con le ombre del Teatro Gioco Vita di Pia-

JULIEN GRACQ è lo pseudonimo di Louis Poirier (Saint-Florent-le Vieil, Maine-et-Loire, 1910). Scrittore influenzato dalla poetica surrealista nel romanzo *Al castello d'Argol* (Au château d'Argol, 1938), ha maturato nelle opere successive una personale visione onirica della realtà, che si esprime in un linguaggio denso di ascendenze romantiche e simboliste, nei romanzi *Un bel tenebroso* (Un beau ténébreux, 1945), *La riva delle Sirti* (Le rivage des Syrtes, 1951), *Un balcone nella foresta* (Un balcon en forêt, 1958). Autore di teatro il re pescatore (Le roi pêcheur, 1948), Parsifal, Penthesilée (Pentesilea, da Kleist), poeta con *La terra abitabile* (La terre habitable, 1951), saggista A. Breton, 1948; Letterine (Lettrines, 1967), suscitò scalpore un suo pamphlet contro il commercialismo degli scrittori alimentato dai premi letterari: *La letteratura alimentare* (La littérature à l'estomac, 1950). Nel '51 rifiutò il Premio Goncourt. Pubblica presso un piccolo ma prestigioso editore parigino, José Corti.

A pag. 11 una foto emblematica della Piazza di Spoleto scattata da Armando Gregori; a pag. 12 in basso a sinistra un momento dello spettacolo «Ubu in Bolivia» del Teatro de Los Andes, ospite al Festival di Santarcangelo; in alto a destra un momento del «Faustus in Africa» della Handspring Puppet Company; sotto, Matteo Belli in «Trittico per un altare» ospiti a Polverigi. In questa pagina, in alto, una xilografia di Dilvo Lotti per l'Istituto del Dramma Popolare di San Miniato.



cenza. Poi, fra le prime nazionali, *Giubbe rosse*, un omaggio a Montale a cura di Girolamo Angione, *Il giudizio universale* di Vittorio Alfieri, regista e interprete Massimo De Rossi, *Beethoven nei campi di barbabietole* di Ugo Ronfani, liberamente ispirato a Dubillard, registi e interpreti Enzo Vetrano e Stefano Randisi, *L'occhio del lupo* da Pennac con Riccardo Maranzana e la regia di Giorgio Gallione, *Sarrasine* da un racconto di Balzac dell'Atelier Envers Teatro e due testi di Ceronetti, *Deliri disarmati* nella regia di Lorenzo Salvetti e *Per un pugno di yogurt* del Teatro dell'Angolo. In programma anche *Il lamento della pace* di Erasmo da Rotterdam con Irene Ivaldi e la Compagnia dei Giovani dello Stabile di Torino, che inaugura il festival, e *Lo stilista* di Tullio Pinelli, regia di Mauro Avogadro.

Arezzo

Il Teatro e il Sacro - I luoghi del mistero (5 luglio - 11 settembre) ha quest'anno per tema il visionario e le sue visioni. Diciotto gli spettacoli dislocati in otto comuni della Toscana meridionale. Ne segnaliamo le novità: innanzitutto *Inventando il mare* di Jean-Pierre Spilmont, regia di Edoardo Donadini e Alberto Spurio-Pompili, che il gruppo Il Carro di Jan (ideatore della rassegna) recita in una cartiera abbandonata, poi *Rosencrantz e Guildenstern sono morti* di Stoppard con il Teatro dell'Arca, regia di Letizia Quintavalle e Bruno Stori, *La tempesta* di Shakespeare tradotta da Eduardo De Filippo, messa in scena da Gianfranco Pedullà nel carcere di Arezzo con una compagnia mista di professionisti e carcerati, *Carta prima del Milion* di e con Marco Paolini e *I tre moschettieri* di Dumas con le marionette di carta di Massimo Schuster (l'artista italo-marsigliese ripropone anche *l'Ubu Roi* con le marionette di Baj). Presenti inoltre Dario Fo in *Mistero Buffo*, Moni Ovadia in *Cabaret Yiddish* e Eugenio Allegri in *Novecento* di Baricco.



Terracina

Si svolge nell'area del Tempio di Giove Anxur il Festival Italiano Riviera d'Ulisse (27 luglio -16 agosto) dedicato alla drammaturgia nazionale contemporanea. Nella sezione «Teatro d'autore» sono in cartellone, come ogni anno, inediti di

scrittori italiani rappresentati in prima nazionale: *La bella estate* di Pavese, drammaturgia di Badolisani, *All'ombra di Murat* di Baldoni & Branden, *Mai stata sul cammello?* di Aldo Nicolaj, *Nostos* di Giorgio Albertazzi, *Iofio* di Alessandro Rossi e *Orocomay* di Renato Giordano. Numerose le iniziative presenti invece nella sezione

Le opere e i giorni di Monreale: fabbrica di visioni e di poesia



L'Associazione Arlenika ha sede a Palermo ma lavora a Monreale, con vista sulla ex conca d'oro (dove, oggi, anziché il colore delle arance domina quello del cemento). A Monreale l'oro comunque c'è e non solo all'interno della cattedrale; poco distante dai mosaici bizantini, Lina Prosa e Anna Barbera hanno dato vita a un laboratorio teatrale comunale composto da quindici ragazzi e ragazze del luogo che vivono con pienezza una esperienza scenica sul confine tra il teatro dilettante e quello professionista. Inoltre dal 1991 Arlenika, sempre in collaborazione con il Comune di Monreale, è anche artefice di "Le opere e i giorni", festival fatto di piccoli eventi, di relazioni tra gli artisti e di confini che ora si vedono ora sfumano. L'edizione '96 si è svolta tra il 12 e il 20 aprile proprio sotto il titolo Teatro e Confine ospitando, oltre al lavoro del Laboratorio di Arlenika, anche spettacoli di Ravenna Teatro, Teatro Vagante, Teatès e una vivace lettura di testi drammaturgici anglosassoni del '900 a cura di Luca Scarlini e Clara Gebbia.

Ogni sera, nella sala che una volta era un teatro e oggi viene usata come palestra, la rappresentazione in programma è anche un po' la piccola rivincita dell'arte scenica sulla prepotenza di spalliere e linoleum, ovvero sulla propria sorte di eterna sacrificata. Apre il festival *La montagna* inaugura il viaggio, seconda tappa del laboratorio condotto da Claudio Collovà con i giovani attori di Monreale e con la collaborazione drammaturgica di Luca Prosa. Un lungo viaggio fatto di visioni e parole di sincantate, talvolta capaci di umorismo sospeso, mai chiuse o definitive. Così come le azioni scientifiche, il cui procedere è onirico e dove gli attori-naufraggi, ora fradici ora in trasparenza, lievi scandiscono immagini di vita e di morte, con dedica ad Antonio Neiwiller e al suo coraggio. E poi *Lus*, la messa in scena che Ermanna Montanari (con Stefano Cortesi e Marco Martinelli) ha realizzato su testo poetico di Nevio Spadoni. Nella sala un po' interrata la voce si sgrena in tutta la sua pienezza e appare sospesa la Belda. Biancovestita, immobile e furiosa, racconta di sé, guaritrice stregona, del nero che è dentro, dei mali vinti, del maleficio inflitto; e invoca luce. È quasi un concerto il cui delirio vocale, scavato nei baratri del dialetto romagnolo che compone il monologo, ricorda le volute di Diamanda Galas. Il festival si è concluso con soddisfazione degli organizzatori e delle organizzatrici, anche se un incontro pomeridiano di confronto tra le realtà teatrali romagnole e quelle siciliane ha lasciato aperto il problema della mancanza di comunicazione che frantuma l'esistenza di queste ultime. Cristina Ventrucci

«Intrecci dello spettacolo»: una rassegna di spettacoli selezionati dalla giuria del Premio Lazio Teatro, la presentazione dei finalisti del Premio Fondi La Pastora per un'opera teatrale inedita, la rassegna «Satyralia» dedicata al teatro comico e alla satira.

Verona

Tre le produzioni del «Festival shakespeariano», nucleo storico e centrale dell'Estate Teatrale Veronese, giunta alla sua 48ª edizione (20 giugno-31 agosto). Apre la manifestazione il *Riccardo III* nella nuova traduzione di Alessandro Serpieri, interprete e regista Gabriele Lavia. Segue *Il mercante di Venezia* che, tradotto da Enrico Groppali, vede protagonisti Giuseppe Pambieri e Lia Tanzi, e regista Antonio Syxty. Terzo titolo *La commedia degli equivoci* nella regia di Tato Russo che, oltre che interprete, cura anche la traduzione e l'adattamento per il Teatro Bellini di Napoli. La sezione danza ospita la compagnia di Antonio Gades che ripropone la



Austria: i Festspiele del millennio

Tace intenzionalmente la celebrazione dei 1000 anni d'esistenza politica dell'Austria -, nel 996 fu coniato il nome "Ostrarrichi", che vuol dire territorio orientale - cui fa riferimento la più parte degli eventi culturali dell'anno in corso, il festival dei festival, quello di Salisburgo: quasi a voler cancellare il ricordo di quella "austriacità" legata allo spirito della tradizione, eretta a vessillo culturale per la fondazione dei "Salzburger Festspiele" ad opera di Hugo von Hofmannsthal e di Strauss. L'attuale direttore artistico, Gerard Mortier, si richiama ad un principio di "arte alternativa", e cioè avanguardistica ed europea, a cui, da qualche anno, i "Festspiele" sembrano ispirarsi, secondo un impegno di politica culturale che vuole anche essere un impegno politico «per evitare che la storia si ripeta». L'ignoranza da parte della provinciale cultura austriaca degli anni Trenta di artisti quali Antonin Artaud e Jean Cocteau, André Breton e T.S. Eliot, Gertrude Stein e Marcel Duchamp è secondo Mortier una delle cause non trascurabili dei drammatici eventi del 1938. Mortier tenta un'operazione di rinnovamento che, però, a tratti risulta velleitaria e più esteriore che di sostanza. Se questa volontà sembra guidare le scelte nel settore musicale, le opere proposte per il teatro di prosa rispettano invece il repertorio classico, a partire dalla tradizionale ripresa del classico hofmannsthaliano *Ognuno* con la regia di Gernot Friedel e con i superbi Gert Voss e Martin Benrath nei ruoli principali di Ognuno e della Morte, allestito negli spazi barocchi della piazza del Duomo. Fra i nuovi allestimenti, un classico del teatro austriaco, la favola magica *Il re delle Alpi ed il misantropo* di Ferdinand Raimund, per la regia di Peter Stein, che ripropone anche il *Giardino dei ciliegi*. Un'altra novità è il *Sogno di una notte di mezza estate* ad opera di un giovane regista, il provocatorio Leander Haußmann che ha fatto parlare di sé per la riuscita lettura in chiave moderna di alcuni classici. Due gli spettacoli ospiti: *Riccardo II* del National Theatre London e *Bumbarasch* di Juri Kim della compagnia di Oleg Tabakov, e inoltre alcune *soirée* con recitazione di brani di Franz Kafka, Raimund, Arnold Schönberg e Novalis ad opera di diversi interpreti di spicco.

Fra gli altri festival, in cui la musica lirica sembra fare la parte da leone, ricordano quello di Bregenz, con il suo palcoscenico che si erge sulle acque del lago, in cui sarà ospite il Deutsches Theater Berlin con *Spettri*, nell'allestimento di Thomas Langhoff, e con *La bisbetica domata*, regia di Johanna Schall. Oltre alle interessanti proposte del festival viennese "Wiener Festwochen" con un ricco programma che spazia da Eschilo a Shakespeare, da Grillparzer a Molnar, dalla Duras a Erwin Piplits, da Čechov a Nestroy a Carl Zuckmayer, a Puškin, gli spettacoli del "Festival danubiano" che si svolge in diversi paesi sulle sponde del fiume, con *Dreck (Sporcizia)* dello scrittore austriaco Robert Schindler che si è imposto all'attenzione internazionale con il suo romanzo *Schlafes Bruder*. Nel testo, allestito dal gruppo "Gohar Morad", la ricerca d'identità da parte di un arabo venditore di rose, si trasforma in un interrogativo sulla identità culturale del paese che lo ospita. Sull'identità austriaca verteranno altri due spettacoli: una silloge di testi della letteratura austriaca dalle origini ai nostri giorni, interpretati dall'attore austriaco, Klaus Maria Brandauer, e in prima assoluta, un testo di Erwin Ries, *Kuruzzen* - il nome con cui venivano chiamati in Ungheria i servi della gleba -, che narra di una rivolta contro la Casa d'Austria nel 1705 e dei fallimenti di un teatro d'opposizione, la compagnia di Kuruzzen "Maria Nostra" in lotta contro la servitù della gleba. *Grazia Pulvirenti*

sua ultima creazione *Fuente Ovejuna* da Lope de Vega e il danzatore Julio Bocca che con il suo Balletto argentino presenta in una sola serata *I due gentiluomini di Verona* (una novità), *Don Chisciotte e Tango*, con le coreografie rispettivamente di Mauro Bigonzetti, Marius Petipa e Oscar Araiz.

Germania: da Weimar a Berlino

Tra i numerosi festival che popolano la Germania durante il periodo estivo e di inizio autunno, sicuramente un paio sono da seguire con attenzione. A Weimar, che sarà capitale europea della cultura nel 1999, ha luogo, tra giugno e luglio, il Kunstfest. Gli spettacoli di prosa in cartellone sono: *Nieder mit Goethe* di H.M. Enzensberger, regia di Missler-Morell; *T.S.E.* di Bob Wilson, dedicato a T.S. Eliot, su musiche di Philip Glass (già presentato lo scorso anno in Italia alle *Orestiadi di Gibellina*); *Napoléon ou le cent-jours* di C. D. Grabe, regia di B. Sobel (poi all'Hebbel Theater di Berlino alla fine di settembre); *Fausto* di C. Huapaya, che ne cura anche la regia, con la compagnia brasiliana *Capixaba*; *Bildbeschreibung* di H. Müller, regia di M. Simon; *The aboriginal protesters* di Mudrooroo/H. Müller, regia di N. Tovey; *Lila* di Goethe, regia di S. Bachmann, e *Taubach* dell'autore-regista T. Thieme.

Dal 2 al 30 settembre avrà luogo la 46ª edizione delle Berliner Festwochen, il cui tema, quest'anno sarà *Marianne et Germania* (la Francia e la Germania). Fra gli spettacoli teatrali, inseriti in un programma che comprende anche altre manifestazioni e iniziative, vale la pena di segnalare: *Richard III* di Shakespeare, regia di M. Langhoff; *Le tartuffe* di Molière, regia di A. Mnouchkine; *Faust* di N. Lenau, regia di C. Perton; *Paradis verrouillé* da Kleist, regia di S. Braunschweig; *Voltaire's Neffe* da Diderot di H. M. Enzensberger, regia di P. Drescher; e infine *Histoire vécue* d'Artaud-Momo di A. Artaud, montaggio e interpretazione di P. Clévenot. Bianca M. Battaglion



Parma

La XIV edizione di Festival Teatro Parma - Meeting europeo dell'attore (17-22 settembre), con l'organizzazione della terza Convention del Teatro Italiano e la Festa del Teatro in collaborazione con l'Agis, si conferma non solo una vetrina sul teatro e la drammaturgia europea contemporanea, ma anche un momento importante di dibattito. Il programma si apre con due spettacoli stranieri: il russo *Hotel room in the city*, tratto dalle *Anime morte* di Gogol', protagonista Avangard Leontiev, regia di Valerij Fokin e *The waste land* di T.S. Eliot con Fiona Shaw, regia di Deborah Warner. Seguono *Fine della reale Compagnia Sarda: teatro e potere politico in Italia*, a cura di Renzo Giovampietro, che ne sarà anche interprete; *Babuli pipionis homunculi horridula pupenda* a cura di Margot Galante Garrone con la Compagnia la Fede delle Femmine; *Recita dell'attore Vecchiatto nel teatro di Rio Saliceto*, di e con Gianni Celati e *Rap* di Edoardo Sanguineti, regia di Andrea Liberovici. Inoltre, in collaborazione con Radio Rai 3, saranno trasmessi in diretta da Parma tre testi di drammaturgia contemporanea.

Vetrina Europa

Sempre a Parma si terrà Vetrina Europa (26-29 settembre), appuntamento italiano col teatro ragazzi e giovani promosso dal Teatro delle Briciole e dall'Associazione Micro Macro Festival. Tema di questa V edizione "Lo spettatore tra memoria e presenza". Gli spettacoli in programma, tutte prime nazionali, provengono da diversi paesi europei: la Francia propone *Fugue* della Compagnia di danza di Jacky Auvray e *Sonatine* del Théâtre du Shaman; il Belgio, *Cabane* del Tof Théâtre; l'Olanda, *Storm* e *Venetie* della Compagnia Stella Den Haag; per l'Italia, infine, il Teatro delle Briciole presenta *Il canto dei canti*, ultima creazione del progetto *Assedi*, a cura di Marina Allegri e Maurizio Bercini. Evento speciale della rassegna è il progetto interculturale per trenta attori *I porti del Mediterraneo*, guidato da Marco Baliani. La nuova sezione "Pre-visioni" ospita studi o work in progress nati da collaborazioni tra paesi diversi; tra questi, il teatro dei Piccoli Principi con il progetto italo-francese *Visioni d'Africa* e Tam Teatro/Théâtre Athenor con *Il lamento di Arianna*. Altra novità il concorso Premio Eti/Camera Oro dedicato al video teatro per ragazzi sia italiano che straniero.

Trento

Ideato e coordinato dall'Azienda per la promozione turistica, l'ottava edizione del festival "Se in Trentino d'estate un castello" (5 luglio-24 agosto) propone, tra altre iniziative, un breve ma impegnativo itinerario di spettacoli intitolato "Re e Re-

gine". Innanzitutto, a Castel Beseno, la *Medea* di Apollonio Rodio e Franz Grillparzer con Maddalena Crippa protagonista e regia di Cristina Pezzoli; poi, al Castello del Buonconsiglio, il regista tedesco Peter Stein offrirà una lettura in lingua tedesca di brani dal Faust di Goethe e dalle *Eumenidi* di Eschilo; e infine, al castello Sabbionara d'Avio, Elisabetta Pozzi sarà la *Elena* riscritta da Ghiannis Ritsos nella regia di Walter Le Moli.



Versiliana

S'inaugura con la "prima" de *L'ereditiera* di Henry James, regia di Giancarlo Sepe, protagonisti Paolo Ferrari e Laura Mazzi, la 17ª edizione del festival della Versilia che si svolge a Marina di Pietrasanta dal 13 luglio al 27 agosto. Segue una novità per la danza: *I viaggi di Ulisse* con il Balletto di Spoleto, regia di Fiorenza D'Alessandro. Fra gli altri spettacoli di prosa, in un programma che ospita operette, recital, concerti di musica leggera, *I due gemelli veneziani* di Goldoni, regia di Giuseppe Emiliani, *Il mercante di Venezia* di Shakespeare con l'Associazione teatrale dei Comuni del Lazio, *Il berretto a sonagli* di Pirandello, regia di Mauro Bolognini. Più numerosi i balletti: *Dracula* con la Compagnia Euroballetto; *Orfeo Pulcinella*, musiche di Stravinskij, e *Le dernière dance? - Le boef sur le toit* con il Teatro Ensemble di Micha van Hoecke e Luciana Savignano; *Mediterranea* con il Balletto di Toscana, coreografie di Mauro Bigonzetti; Francesca da Rimini con Carla Fracci, George Bondarcu e Stephane Fournial e Coppelia di Amedeo Amodio con l'Aterballetto.

Intercity

Dopo Madrid e Lisbona, quest'anno - ma anche il prossimo anno, in una seconda puntata - il festival Intercity di Sesto Fiorentino sarà dedicato a Londra. Organizzato dal Teatro della Limonaia e dal Laboratorio Nove, sotto la direzione artistica di Barbara Nativi e Silvano Panichi, il programma della manifestazione (16 settembre-13 ottobre) prevede quattro produzioni. Le prime due saranno dirette da Dominic Dromgoole del Bush Theatre e Roxana Silbert del Royal Court Theatre, due registi londinesi da sempre impegna-

ti nella drammaturgia contemporanea, i quali lavoreranno con attori impegnati nella drammaturgia contemporanea, i quali lavoreranno come attori italiani su testi inediti di autori inglesi. Anche Barbara Nativi, in collaborazione con il Warehouse Theatre ed il Cpa di Firenze, si dedicherà a un'opera inglese inedita. Quarta produzione sarà uno spettacolo bilingue per bambini in coproduzione con l'Aster. Saranno ospiti del festival anche alcuni scrittori come Wesker, Kureishi, Pinter, Hare e Hampton che saliranno in scena come attori in veri e propri spettacoli o come lettori delle loro opere. Sono previsti, inoltre, un convegno e sei mise en espace di testi inglesi e spagnoli.

Benevento

La 17ª edizione di Benevento Città Spettacolo, che si svolgerà da 6 al 15 settembre, vede ancora alla sua guida Maurizio Costanzo che per il festival di quest'anno ha scelto il tema "Il sacro e il profano". Il programma punterà su grandi interpreti come Valeria Moriconi, protagonista della *Rosa tatuata* di Tennessee Williams, ma ospiterà anche giovani promesse del teatro italiano.

Dionysia

"Il teatro e la memoria" era il tema affrontato dalla quarta edizione di Dionysia



(15-23 giugno), il festival di drammaturgia contemporanea che si è svolto a Veroli, in provincia di Frosinone. Ed è stato il teatro dei popoli senza patria, occasione per raccontare la propria storia, l'ospite privilegiato di questa rassegna: da Kurdi con *Terra Bruciata* di Kamiran Rauf Majes, ai Rom del Theater Roma Pralipe con *Anime tatuata* dello scrittore macedone Goran Stefanovski, dagli Indios del

A pag. 14, in basso a sinistra, Eugenio Allegri e Alessandro Baricco, e in alto nel box, un momento dello spettacolo «La montagna inaugura il viaggio»; a pag. 15 una veduta del Teatro Romano di Verona; in questa pagina, al centro, Villa Campolieto e, in basso a destra, la dimora in cui soggiornarono D'Annunzio e la Duse.

Guatemala con il teatro Aj'Tzay, agli Euskadi dei Paesi Baschi e al teatro dei pel-lerossa. Completavano il programma spettacoli provenienti da paesi "forti": come la Germania, con *L'Istruttoria* di Weiss, regia di Holk Freytag del Wuppertaler Bühnen e *Nella giungla della città* di Brecht del Theater an der Ruhr, regia di Roberto Ciulli; la Francia, con *Polaroid* di Xavier Durringer, direttore della compagnia La Lézarde; e infine l'Italia, con *La scelta* di Manfredi.

Volterra

Sei i paesi coinvolti in questa decima edizione di Volterrateatro (18-28 luglio), che ha scelto come titolo "Dimore e transiti". In programma nomi prestigiosi come quello del russo Anatolij Vasil'ev con un laboratorio sull'*Iliade*, di Jerzy Grotowski e di Jean Fabre che presenterà il suo nuovo lavoro scritto a quattro mani con Dirk Roofthoof, *L'empereur de la perte*. Alle giovani compagnie emergenti è dedicata un'intera sezione del festival, mentre la Compagnia della Fortezza diretta da Armando Punzo debutterà con lo spettacolo *I negri* di Genet.

Gardone Riviera

La XLIV edizione della stagione estiva del Vittoriale (20 luglio - 16 agosto) viene inaugurata da La locandiera di Goldoni, regia di Adolfo Micheletti con la compagnia I Guitti. Sempre Micheletti con la stessa compagnia curerà la regia del berretto a sonagli di Pirandello, mentre Paolo Ferrari e Pino Colizzi saranno gli interpreti di *La dodicesima notte* di Shakespeare, regia di Ennio Coltorti. La parte dedicata alla prosa si concluderà con *Rudens* di Plauto nell'interpretazione di Flavio Bucci, regia di Giancarlo Sammartano.

Altri festival

Tutto napoletano e in musica il Festival delle Ville Vesuviane a ERCOLANO (13-15 luglio); ad aprire *Li turchi viaggiano*, concerto spettacolo di Roberto De Simone; poi un concerto del pianista Michele Campanella e *La cantata per la festa dei bambini morti di mafia* di Luciano Violante, musiche di Battiato, infine *Penziere mieie* con Luca De Filippo e Angela Pagano. Riconosciuta dal Dipartimento dello Spettacolo come "manifestazione di interesse internazionale" per i valori di cui si fa portavoce - un'idea di Unione Europea sedimentata sulla conoscenza delle reciproche culture - il progetto Guarda l'Europa di FIRENZE ha proposto un interessante programma estivo dedicato a Belgio, Francia e Italia. In prima assoluta *La crociera dei bambini* di Marcel Schwob, adattamento e realizzazione di Giuseppe Di Leva. Molti i classici in cartellone: testi da Molière con l'Associazione Ottobre, *La Disputa* di Marivaux con l'Associazione Beat 72, la versione della compagnia Cauchemar-Concret teatro dell'*Escorial* di de Ghelderode, Orfeo presentato da La Congrega degli Indomiti su testi lirici di autori moderni e del passato.

Dal 21 giugno al 21 agosto, a Firenze, a CERTALDO ha luogo Mercantia, teatral-festamercatomedievale con saltimbanchi, cantastorie, acrobati, mimi, clown e musicisti provenienti da vari paesi. In vetrina anche molti artigiani che eseguono dal vivo inconsuete lavorazioni: dal 16 al 20 luglio. Di nuovo la Toscana: ARCIDORO e MONTEAMIATA, provincia di Grosseto dal 17 al 27 luglio sono patria del festival-laboratorio internazionale di teatro e musica Toscana delle Culture diretto da Giorgio Zorcu' e Thomas Fortmann. Evento centrale *Oracoli* del regista colombiano Enrique Vargas. Ci sono anche Marco Paolini, Marco Baliani, Virgilio Bieni con la sua compagnia di danza e Francesca Mazza che debutta con *Autortratto*.

Tutto da ridere la rassegna di teatro comico a GENOVA e ARENZANO (13 luglio-9 agosto) a cura di teatro Garage e l'Uovo di Colombo. Figurano i comici Aldo Giovanni e Giacomo con *Non aspettatevi niente*, nonché Bebo Storti e Maurizio Milani in *Nord-sud... e allora come mai*, Stefano Nosei e i gemelli Ruggeri, Marina Massironi. Si ride anche a GROSSETO e dintorni dal 14 luglio al 18 agosto con la rassegna Riso freddo che chiude in musica con neo-vincitori a Sanremo.

Storico il festival internazionale dei burattini e delle figure *Arrivano dal mare* che si tiene a CERVIA dal 18 al 25 agosto. Organizzato dal centro Teatro di Figure in collaborazione con il Dipartimento dello Spettacolo, Regione Emilia Romagna e Comune di Cervia giunge quest'anno alla ventunesima edizione. Quest'anno il festival ha prodotto: *L'Iliade ripresa* della compagnia Ascondelli&Stecchettoni/CTF

e *Racconti attorno al fuoco*, compagnia Diotti-Strinati/CTF.

Dal 25 luglio all'11 agosto a PONTE NELLE ALPI, provincia di Belluno si svolge il festival delle arti nell'ambiente "Il Filo d'Arianna" organizzato dal T.I.B. teatro Impresa. Composto da varie sezioni: teatro, danza, musica, scultura e pittura; dedica inoltre uno spazio *Tracce* alla promozione di nuove produzioni e compagnie giovanili. Dopo cinque anni cambiano date e luoghi per il CADONEGHE Teatro festival, dal 19 al 23 giugno anziché a settembre, e presso le Fonderie Busatto, una ex fabbrica promossa teatro per l'occasione. Due anteprime assolute: *Perfettissime sorelle* di Alfieri Società Teatrale con Lorenza Zambon e *Favola Milesia* di Unione Danza Urbana con le coreografie di Roberto Castello. Torna Cesar Brie con *Ubu in Bolivia*, quindi Umberto Franchini in *Benno il Ciccone*, le compagnie Pippo Delbono ne *La rabbia*, ispirato a Pasolini e *Una bellissima domenica a Creve Coeur* dell'Out Off.

È nato il Festival delle Colline Torinesi ambientato in scenari suggestivi alle porte di TORINO. Per la prima edizione che si tiene dal 10 al 20 luglio il cartellone è dedicato all'attore come mediatore di linguaggi; ecco allora, ognuna in un recital, tre protagoniste: Luisella Morlacchi, Marisa Fabbri e Galatea Ranzi. Si spazia nel contemporaneo con *L'incendio di via Keplero* di Gadda con Anna Nogara, *Delirio amoroso* di Alda Merini e di Rocco D'Onghia, *La cacciatrice di sogni* (testo pubblicato su *Hystrio*); inoltre Shakespeare con *La tempesta* nell'allestimento di Claudio Morganti e *Sogno di una notte di mezza estate* con la regia di Malosti. □

MONTEGROTTO 1996

Thank you, Vanessa!

La sera del 22 Giugno, nel ricevere al Palazzo dei Congressi di Montegrotto Terme il trofeo e i dieci milioni del Premio Montegrotto Europa, con un gesto inatteso e generoso Vanessa Redgrave ha annunciato che destinava la somma ai giovani aspiranti attori premiati o segnalati con il Premio alla Vocazione, al fine di aiutarli a completare la loro preparazione. Interminabile l'applauso della folla che gremiva il teatro, mentre i giovani si accostavano al palcoscenico per dire, commossi, il loro grazie all'attrice.

Poco prima Liselotte Agus, vedova del compianto Gianni Agus, aveva consegnato la prima di quindici borse di studio istituite per quindici anni, per un ammontare complessivo di quarantacinque milioni, allo scopo di favorire la formazione di giovani attori, e così ricordare il marito.

Due gesti bellissimi, il cui significato è stato sottolineato dal presidente della Giuria Ugo Ronfani e dalla presentatrice della serata Elisabetta Gardini. Due esempi da additare al nostro teatro così povero di slanci, che hanno suggellato la riuscita dell'ottava edizione del Premio Montegrotto Europa. Sono stati premiati, oltre a Vanessa Redgrave, Dario Fo (Videoteatro dell'Associazione Albergatori), la Radiotelevisione della Svizzera Italiana (Premio Ricordi per la Radiofonia), Giovanni Antonucci (Premio Banca Popolare di Verona, Banco S. Geminiano e S. Prospero) e, per il Premio della Vocazione, Serena Amalia Mazzone e Anna Di Maggio (secondi premi ex-aequo); segnalati inoltre Moreno Bernardi, Mino Manni, Roberto Andrioli, Frida Bruno. La Borsa Gianni Agus è andata a Filippo Maria Pagliano. Sul prossimo numero di *Hystrio* la cronaca dettagliata di questa ottava edizione, e le fotografie dei giovani candidati al Premio alla Vocazione. □



I cinquant'anni di Avignone

Il Festival di Avignone (9 luglio-3 agosto) festeggia il cinquantenario, celebrato da un'esposizione "50 ans de théâtre-Mémoires du Festival d'Avignon" e accompagnato da una lodevole iniziativa: la ripresa televisiva di diversi spettacoli. Tra questi, *La cour des comédiens* lo spettacolo concepito e realizzato, con l'aiuto di Renaud Le Van Kim, da Georges



La-
vau-
dant.
Per mette-
re in scena

l'avventura di cinque troupes che, in cammino verso un luogo misterioso, alternano alle discussioni sul teatro la rappresentazione di frammenti della sua storia (da *Le Cid* a *Amleto* a *Le Prince de Hombourg*). Lavaudant ha riunito un cast eccezionale, in cui alle star e agli amici si mescolano giovani allievi del Conservatorio (vi si ritrovano, tra gli altri, Pierre Arditi, Maurice Béjart, Françoise Fabien, Marcel Maréchal, Jean-Louis Trintignant, Pierre Vaneck, George Wilson). Gli altri due spettacoli presentati nella corte d'onore del Palazzo dei Papi sono *Edouard II di Marlowe* messo in scena da Alain Françon, e *La tragédie du roi Christophe* del martinichese Aimé Césaire, tragedia della decolonizzazione messa in scena per la prima volta nel 1961 da Jean-Marie Serrau, riproposta da Jacques Nichet con una compagnia di giovani attori africani e neri americani. Si segnalano inoltre: *Les Danaïdes*, ricostruzione della tetralogia eschilea proposta dal romeno Silviu Purcारेte che, in segno di fedeltà al padre della tragedia, ha costituito un coro di cento attori, giovani usciti dalle scuole d'arte della Romania; *La résistible ascension d'Arturo Ui* ultima regia di Heiner Müller; *La cerisaie*, da Cechov del teatro-laboratorio bulgaro di Margarita Mladenova e Ivan Dobtchev; il tutto accompagnato da quattordici serate di cabaret. All'interno degli incontri della Chartreuse (XXIII edizione): *C'est pas facile*, spettacolo in tre quadri di Didier Bezace in cui, a Brecht e a Emmanuel Bove, è accostato Sostiene Pereira di Tabucchi; due testi di Thomas Bernhard (*Maîtres anciens*, regia di Denis Marleau, del teatro Ubu di Montréal, e *Simplement compliqué*, regia di Jacques Rosner); il "processo storico" *Brancusi contre États-Unis* adattato e messo in scena da Eric Vigner.

Il secondo grande Festival francese, il Festival d'automne che ha fatto la parte del leone nella prima parte della stagione teatrale parigina dello scorso anno, offre un programma di grande interesse (dal 19 settembre al 22 dicembre): il teatro italiano sarà rappresentato da Ronconi (Verso Peer Gynt di Henrik Ibsen, al quale seguirà l'edizione di Peer Gynt proposta da Stéphane Braunschweig), e da Carmelo Bene (*Horror suite Macbeth*); saranno presenti, per il secondo anno consecutivo, Peter Brook (*Oh les beaux jours* di Beckett), Bob Wilson (*La maladie de la mort della Duras*), Klaus Michael Grüber (*Le Pôle di Nabokov*); di Heiner Müller sarà proposto *Quartett*, di Macha Makeieff e Jérôme Deschamps *Le Défilé*. Carlotta Clerici

Edimburgo: vetrina di grandi regie

Fra gli spettacoli che andranno in scena al festival di Edimburgo (11-31 agosto) segnaliamo un adattamento dell'*Orlando* di Virginia Woolf firmato da Darryl Pinckney e Robert Wilson, con la regia dell'ultimo e con Miranda Richardson nel ruolo protagonista; *Elsinore*, una serie di variazioni sul tema dell'*Amleto*, scritte, dirette e interpretate dal celebre regista canadese Robert Lepage; l'epica e surreale farsa *A Satire of the Four Estates*, scritta e diretta da John McGrath, il tenace direttore artistico della compagnia 7:84; *The Seven Sacraments of Nicolas Poussin*, scritto, diretto e interpretato da Neil Bartlett e basato su una serie di sette dipinti del pittore Nicolas Poussin; lo spettacolo catalano *L'espèndida vergonya del fet mal fet* di Carles Santos, un misto di circo, opera e danza che è stato definito un incrocio fra John Cage e Pedro Almodóvar; *Time and the Room di Botho Strauss*, tradotto da Jeremy Sams, con la regia di Martin Duncan e David Fielding e infine la messa in scena italiana di Zio Vanja di Anton Cechov nella traduzione di Milli Martinelli e Peter Stein, che firma anche la regia, con Renzo Giovampietro, Maddalena Crippa, Elisabetta Pozzi, Remo Girone e Roberto Herlitzka. Al London International Theatre Festival (L.I.F.T.), che avrà luogo fra il 14 e il 23 giugno, segnaliamo invece lo spettacolo pirotecnico *The Factory of Dreams* di Christophe Berthonneau, l'autore della cerimonia di chiusura delle olimpiadi di Barcellona; la compagnia danese *La Balance* in Cordelia, un originale adattamento del *Lear* shakespeariano; la compagnia brasiliana *Bando de Teatro Olodum* diretta da Marcio Meirelles in *Erê*, i gemelli porta-fortuna protettori dei ragazzi di strada in Brasile e infine le interpreti svedesi Carina Reich e Bogdan Szyber in *Visions of Earthly Paradise*. Gabriella Giannachi



**16° FESTIVAL
TEATRO ITALIANO
RIVIERA D'ULISSE
TERRACINA**

26 luglio / 16 agosto 1996

**TEMPIO
DI GIOVE ANXUR**

**PER UNA
DRAMMATURGIA
DI RICAMBIO**

Il festival partecipa al progetto
«CULTURE DEI MARI»
in collaborazione con
EPT di Latina e i comuni di Gaeta,
Terracina, Sermoneta, Sezze Romano

**30° FESTIVAL TEATRALE**

BORGIO VEREZZI - 12 LUGLIO/10 AGOSTO 1996

PRIMA NAZIONALE 12-15 luglio
I DUE GEMELLI VENEZIANI di Carlo Goldoni
 regia di Giuseppe Emiliani per il Teatro del Veneto

HOLLYWOOD DREAM 20-23 luglio
 con Lindsay Kemp e la Compagnia
 del Teatro Nuovo di Torino

PRIMA NAZIONALE 26-28 luglio
LA BISBETICA DOMATA di William Shakespeare
 con Elisabetta Gardini. Adattamento e regia
 di Renato Giordano

ROMOLO IL GRANDE di Friedrich Dürrenmatt 29-30 luglio
 con Mario Scaccia, Erika Blanc, Chiara Muti, K. Globiz
 regia di Giovanni Pampiglione

ESCLUSIVA NAZIONALE 1 agosto
OMAGGIO A PAOLA BORBONI
 con Marisa Fabbri, Rossella Falk, Rosalina Neri e
 Franca Nuti

PRIMA ED ESCLUSIVA NAZIONALE 2-3 agosto
 alle Grotte di Valdemino di Borgio Verezzi Mara Baronti
 racconterà storie di eroi e gente comune che ebbero il destino
 di soggiornare in una caverna

PRIMA ED ESCLUSIVA NAZIONALE 5-10 agosto
INFERNO-DANTE ALIGHIERI
 nella suggestiva cornice della Cava dei Fossili gli spettatori ascolteranno
 i versi di Dante lungo un percorso guidato in quindici stazioni
 Per informazioni tel. 019/610167 - 610454

ATELIER
della costa ovest
professioni per lo spettacolo**VIAGGIO SENTIMENTALE 1996**

Compagnia Accademia dei Concori
L'HISTOIRE DU SOLDAT
 dal libretto di Charles Ferdinand Ramuz
 regia di Paolo Pierazzini
 musiche di Igor Stravinskij
 eseguite dal vivo dai solisti della Camerata Musicale di Pisa
 con Emanuele Barresi, Roberto Mantovani, Sarah Da Prato
 scene e costumi di Stefano Papeschi
 organizzazione di Renata Palmieri
 date: 8 agosto, Collesalveti; 9 agosto, Populonia
 10 agosto, Castello medievale della Rocca di San Silvestro

15 agosto, Cava di Monte Rombolo
 sul palcoscenico naturale della Cava, all'ora del tramonto,
 con musica dal vivo
SPETTACOLO DI DANZA INTERNAZIONALE

18 agosto, Valle del Temperino
 spettacolo itinerante attraverso la macchia mediterranea ed
 il fascino della maniera abbandonata ed ora recuperata
OMBRE E SUONI

Via Umberto, 63 - 57014 Collesalveti (Livorno) -
 Telefono e Fax 0586/962006-962463

VETRINA EUROPA

ve**VETRINA EUROPA**

V edizione

dal 26 al 29 settembre 1996

Parma
 Teatro al Parco
 Fidenza
 Teatro Magnani

Vetrina Europa
 è realizzata da
 Associazione Festival Micro Macro
 Teatro delle Briciole
 e da
 Presidenza Consiglio dei Ministri
 Direzione Generale dello spettacolo
 E.T.I.
 Regione Emilia Romagna
 Provincia di Parma
 Comune di Parma

“Lo spettatore tra memoria e presenza”

spettacoli
 eventi speciali
 pre-visioni
 ateliers
 concorso video

Teatro delle Briciole - Parco Ducale 1 - 43100 Parma - Tel. 0521-992044
 fax 0521-992048

LABORATORIO NOVE
 e
 TEATRO DELLA LIMONAIA
 presentano

**INTERCITY
LONDON**

IX FESTIVAL INTERNAZIONALE
 DI CITTÀ IN CITTÀ
 TEATRO LETTURE INCONTRI MOSTRE

SETTEMBRE - OTTOBRE 1996

informazioni:
 Teatro della Limonaia
 via Gramsci 426 Sesto Fiorentino (Fi)
 tel & fax 055/440852



CALLIGARICH

LE GRANDI BALENE NEL MARE DEL TEATRO

Giornalista, narratore e sceneggiatore convertitosi al teatro per reazione alla TV degli spot, il vincitore del Premio IDI 1996 racconta la sua battaglia per una drammaturgia di ricerca, in una sala romana costruita con sacrifici.

FURIO GUNNELLA

HYSTRIO - Il suo testo *Le grandi balene* ha raccolto l'unanimità dei consensi - ci dicono - della giuria del Premio Idi '96. Qualche giurato ha fatto il nome di Moravia, quello giovane degli Indifferenti, e di Brusati. Vuole dirci il senso di questo suo testo, le sollecitazioni cui ha risposto scrivendolo?

CALLIGARICH - Moravia e Brusati sono due nomi seri della letteratura e del teatro italiano per cui il riferimento mi lusinga. In effetti *Grandi balene* nasce da una sorta di necessità di raccontare il malessere esistenziale dei nostri tempi, necessità che si sentiva anche alla base del lavoro di Moravia e Brusati nei confronti dei loro. Per il resto la commedia è la conclusione di una trilogia che si chiama *Naufragi* composta precedentemente da due monologhi, *Requiem per voce solista* e *Sonetto con dedica*, dove nel primo un uomo e nel secondo una donna effettuavano due lunghe, furenti, dolorose telefonate provocate dall'improvviso trovarsi davanti alle conseguenze di antiche scelte egoistiche della propria vita. Così è per *Grandi balene*, dove i tre protagonisti si trovano a pagare il conto di scelte esistenziali che li hanno portati a contribuire alla progressiva e forse irreversibile trasformazione del mondo in un posto spietato e invivibile. Le grandi balene del titolo sono loro e la balena arenata sulla spiaggia alle porte della città è il loro simbolo.

H. - Può, la vicenda di *Le grandi balene*, essere intesa anche, per un suo sottotesto malinconico, di rinunce ed abbandoni, come indicativo di una condizione esistenziale nel mondo d'oggi?

C. - Malinconia e un senso di pietà mi sono sembrati il solo modo di poter raccontare la storia. In quanto alla rinuncia e all'abbandono non saprei. Di rinunce non

mi sembra di vederne molte, in giro. La condizione più diffusa oggi mi sembra il contrario, afferrare tutto l'afferrabile e consumarlo. Il resto conta poco.

H. - Lei nasce alla scrittura come giornalista e narratore; poi passa al teatro. Si è certamente interrogato sul significato di questa «conversione». Vuole spiegarcela?

C. - Sì, prima come giornalista e poi come narratore con la letteratura e soprattutto come sceneggiatore per la televisione, la Rai. Era un buon lavoro. C'erano meno condizionamenti commerciali rispetto alle sceneggiature per il cinema e si poteva raccontare il mondo con una certa libertà, quando non si trattava di sceneggiare classici della letteratura, lavoro anche quello piacevole. Sì, era complessivamente un modo soddisfacente di lavorare. Poi è arrivata la televisione commerciale, dove una storia doveva essere soprattutto un contenitore di spot pubblicitari. Quando la Rai si è adeguata a quel genere di concorrenza è finito tutto. Bisognava cer-



Dal romanzo alla drammaturgia



Gianfranco Calligaris, che ha vinto il Premio IDI 1996 con *Grandi Balene*, è di origine triestina. Negli anni Sessanta si trasferisce da Milano a Roma, dove lavora come giornalista. Negli anni Settanta, dopo un romanzo presentato da Natalia Ginzburg che vince il premio inedito (*L'ultima estate in città*, Garzanti) lascia il giornalismo e comincia un'intensa attività di sceneggiatore per il cinema e la televisione. Firma per la televisione di Stato molti sceneggiati tra i più seguiti di quegli anni come *Storia di Anna*, *La casa rossa*, *Tre anni*, *L'eterna giovinezza*, *La promessa*, *Il colpo*.

Negli anni Ottanta, con il declino delle possibilità espressive delle produzioni televisive quasi totalmente commercializzate, decide di applicare al teatro la sua esperienza di scrittore e sceneggiatore. Scrive allora e mette in scena al Festival di Todi *Requiem per voce solista*, ritratto di un uomo alle prese con le scelte sbagliate della sua vita, al quale seguono *Prima del buio*, storia di un gruppo di frequentatori di un salotto mondano che si rifiutano di lasciare un palazzo che sta crollando, e *L'ultima notte in Italia*, l'ipotetica ultima notte italiana di Umberto di Savoia e della moglie Maria José prima dell'esilio. Nel 1994 fonda al Fontanone del Gianicolo il Teatro XX Secolo con lo scopo di utilizzare la drammaturgia contemporanea per raccontare l'individuo in questi anni di fine secolo.

Scrive quindi e mette in scena *Diva*, storia di una ragazza alta, *Con i cani siamo in debito* e *l'adattamento di un testo-cult della drammaturgia quebecchese*, *Le muse orfane* (nella foto). □

care un altro canale dove poter raccontare con un certo grado di libertà. Quasi automaticamente mi è venuto da pensare al teatro, quello cosiddetto di ricerca, quello povero, orgoglioso e ostinatamente sopravvissuto a tutti i cataclismi della comunicazione di massa. Visto che si chiamava di ricerca forse avrei potuto cercare di applicare al teatro il linguaggio e la tecnica che conoscevo meglio, quelli cinematografici. Così è stato e gli attori con cui lavoro dicono spesso che le mie messe in scena sono più cinema che teatro. Poi però si adeguano e sono felici di farlo. Del resto è vero. Quando lavoro mi rendo conto di considerare lo spazio scenico come una sorta di schermo a tre dimensioni e del resto l'unico regista che abbia amato con lo stesso trasporto che di solito riserva solo agli scrittori è stato un grande narratore cinematografico, Rossellini.

H. - Dalla scrittura teatrale al lavoro di palcoscenico, alla gestione (non facile, immaginiamo) di un suo teatro a Roma. Perché la decisione di affrontare alla fine il lavoro teatrale nella sua globalità, assumendone i rischi al completo?

C. - Per la stessa necessità di libertà che mi ha spinto a lavorare per il teatro. Personalmente ci metto mesi, se non anni, a mettere a punto un copione, troppo impiego di energia per poi mettermelo sotto il braccio e cercare una programmazione per un paio di settimane e basta. Volevo inoltre fare un lavoro meno saltuario e lavorare programmaticamente a un tema, la condizione dell'individuo in questi anni e all'analisi, per quanto fosse possibile, del secolo che sta finendo. L'unica soluzione era cercare uno spazio, metterci qualche luce e una pedana e mettersi a la-

Idi '96: record di nuovi copioni

La Commissione del Concorso IDI 1996 - presieduta da Paolo Emilio Poesio e composta da Franca Angelini, Antonio Calenda, Domenico Danzuso, Walter Pagliaro, Paolo Petroni, Ugo Ronfani ed Enzo Siciliano - ha dichiarato all'unanimità vincitore il testo *Grandi balene* di Gianfranco Calligaris, scelto in una rosa di finalisti di cui facevano parte anche *Caffè corretto* di Letizia Cataraso, *Caldo come il ghiaccio* di Luca De Bei, *Appuntamento alla locanda* di Valeria Moretti, *I bambini vestiti di rosso* di Aquilino Salvatore e *Lechaim* di Tiziana Maria Panizza, cui è andata una segnalazione particolare.

Grandi balene di Calligaris mostra una tensione continua, sorretta da un dialogo di buona efficacia drammatica, ed espone il confronto tra due fratelli, acceso da una ambigua e complessa figura femminile, per prospettare alla fine una dolorosa metafora della solitudine esistenziale.

La Commissione IDI, preso atto dell'impegno della nuova drammaturgia che si è manifestato con l'invio di 192 copioni, ha ritenuto suo dovere raccomandare alle istituzioni teatrali di migliorare in concreto il sostegno alle novità italiane, in modo da favorirne l'accesso alla scena e la qualità degli allestimenti. Ha auspicato di conseguenza che l'IDI sia posto in condizione di adeguare i contributi ai costi effettivi che oggi ha un teatro di qualità. □



vorare con persone che la pensassero nello stesso modo.

Fare insomma come negli anni settanta, quando il teatro lo si inventava anche come struttura. Quando poi, dopo tre anni di ricerche e di assoluta sordità da parte di tutte le istituzioni, ce lo siamo trovati da soli in un posto stupendo (n.d.r.: il Teatro Studio 20° Secolo, in via Garibaldi, a Roma) è stato un autentico colpo di fortuna. Adesso si tratta di mandarlo avanti, operazione non facile senza sovvenzioni o aiuti di qualche genere. Alcune soluzioni ce le siamo inventate, come vendere le sedie del teatro in una sorta di abbonamento stabile, altre ce le inventeremo. Ma un teatro libero, indipendente e con un programma culturale preciso costituisce un punto di attrazione sia per chi ci viene a lavorare che per il pubblico: per cui nonostante tutto siamo ottimisti.

H. - Avrà un'opinione, pensiamo, sullo stato del teatro italiano. Vuole manifestarla?

C. - Il teatro italiano fa pensare a un grande, orgoglioso palazzo pieno di crepe e continuamente in procinto di franare su se stesso. Non si capisce come potrà continuare a stare in piedi. Da una parte i teatri di ricerca come zattere abbandonate

a se stesse e dall'altra grandi, sonnolenti dinosauri il cui solo alzamento di una palpebra costa quanto l'intera stagione di un piccolo teatro. È un palazzo che prima o poi crollerà con un solo vantaggio, quello di non fare vittime tra il pubblico. Infatti non ci sarà più. Nei grandi teatri molto spesso il pubblico fugge negli intervalli e quello che resiste, alla fine, si dichiara morto per il teatro per almeno sei mesi. È in corso un vero genocidio, della popolazione teatrale. Sia di quella che il teatro lo fa che di quella che lo va a vedere.

H. - Ci sono iniziative possibili in concreto, a suo parere, per aiutare la drammaturgia italiana contemporanea? Quali?

C. - Bisognerebbe che lo Stato o chi per lui favorisse la nascita di centri di drammaturgia dove imparare a fare teatro, scrivere, recitare, mettere in scena. Bisognerebbe che qualcuno capisse cosa ancora può essere, un teatro. Un estremo rifugio di libertà espressiva, una sacca di resistenza contro la volgarità e l'oppressione del mercato con la conseguente, autentica tragedia che in questi anni si sta consumando sotto gli occhi indifferenti di tutti, l'atrofia dei cervelli, la desolazione dei cuori. □

HANNO DETTO

«Se faccio una cosa cerco di farla al meglio, ma oltre al teatro potrei fare bene qualsiasi altra cosa. Quella per il teatro non è nata come una passione, come un'esigenza irrinunciabile. Tutto è iniziato per gioco. Fu Giorgio De Lullo a suggerirmi, mentre studiavo lingue, di iscrivermi all'Accademia, io non sapevo neanche che esistesse. Ho avuto una vita molto piacevole, non so se sono stata fortunata o se doveva essere così... Certamente ho avuto una carriera molto facile, non sono mai dovuta andare a chiedere nulla a nessuno, ecco forse qui torna il discorso del distacco... anche se quando sono sul palcoscenico mi piace recitare». ROSSELLA FALK, Il Giorno

A pag. 20, dall'alto in basso, Gianfranco Calligaris; una foto di scena de «Le muse orfane» di Michel Marc Bouchard. In questa pagina, l'esterno del Teatro del XX secolo a Roma; un momento dello spettacolo «L'ultima notte in Italia - Umberto e Maria José» di Calligaris.





FOYER

FABRIZIO CALEFFI

IN SCENA O INTERNET? Ansioso di non restare indietro, il teatro si misura con la nuova comunicazione. Ma se la risposta obbligatoria fosse: in scena inter nos? Già, tra di noi. Perché c'è una categoria insieme fondamentale e trascurata, corteggiata e disprezzata, sedotta e abbandonata: la categoria-pubblico. Il teatro, quasi interamente a finanziamento pubblico, spesso è privato... del pubblico. No, non stiamo parlando d'incassi: il pubblico teatrale non è solo quello che paga il biglietto. Lo spettatore dovrebbe essere attore collettivo dello spettacolo; uno SpettAttore. Cerchiamo qui di seguito di dare immodesto contributo alla formazione dello SpettAttore con una Fenomenologia Portatile Del Frequentatore Anche Occasionale Di Teatro, Archetipi e Stereotipi, Orgoglio e Pregiudizio, Casi Clinici, Segni Zodiacali e Marketing.

GLI APPLAUSI DI NERONE. Lucio Domizio Enobarbo, nella sua posizione d'onnipotenza paragonabile solo a quella del direttore di un Teatro Stabile, esige che la sua poesia fosse accolta con un triplice applauso, di natura accuratamente indicata: i bombi, battimani che imitano il ronzio delle api, gli imbrices, che imitano il suono della grandine sul tetto, le testae, che imitano il cozzar di anfore in frantumi.

Analogamente, a chi ha proposto d'insegnare teatro nelle scuole, si suggeriscono corsi di applauso dalle elementari ai licei, con corsi di specializzazione post universitaria. Ai bombi (e se avessimo scoperto così l'etimologia morettiana? Ecce Bombo come variante plaudente dell'Ecce Homo?), agli imbrices e alle testae (da cui, indirettamente, la definizione: teste di... cocchio) s'aggiungano gli strèleri, manifestazioni di giubilo modellate sul soffiare della bora triestina.

VIOLAZIONE DEL SEGRETO TEATRALE. Il vostro foyernauta lascia talvolta la buvette e calca le tavole del palcoscenico. Recentemente, ha avuto occasione di partecipare ad una fortunata microrivoluzione del rapporto attore/pubblico: lo spettacolo di Manfrè Le confessioni mette a tu per tu interprete e singolo spettatore (a sessi principali contrapposti). Ne deriva un rapporto di seduzione non subita dalla recitazione dietro la quarta parete, che all'applauso sostituisce il sorriso, l'ammicco, il sottointeso. Un sentiero interessante da percorrere nell'universo delle autostrade virtuali.

CORRIDA, TEATRO, NETWORKS, CABLE TV. Un nuovo, sterminato pubblico è a disposizione del teatro, ma fino ad ora, risulta irraggiungibile: la teleaudience. Eppure, il teatro è ascendente Toro. Cioè: gli attori sono toreri che devono interpretare anche il toro. La corrida, malgrado le polemiche e la specificità etnica, trionfa nel villaggio elettronico, come lo chiamava quel primitivo di McLuhan, grazie a trovate come il debutto della Señora Sanchez, bionda splendente nel suo trajo de luz nell'arena e sul teleschermo. Che trovata serve al teatro? E se la Corrida di Corrado fosse un'intuizione?

PICCOLO GALATEO PER IL NUOVO SPETTATORE. Se capita in una serata magra in cui il numero di biglietti staccati è pari a quello degli interpreti in scena, lo spettatore si astenga dall'applauso e stringa personalmente la mano ai poveretti che s'inclinano dal palco. Si usi "extracomunitario" per indicare persona fuori dal comune e "terrone" (dal cremonese torrone) nell'espressione "buono come un terrone". □

ETICA ED ESTETICA DEL RINGRAZIAMENTO. Thanksgiving è la più bella ricorrenza del calendario nord-americano. In una Padania dalla forte identità, perché non istituire un analogo Giorno del Ringraziamento? Da fissare in coincidenza con la data di fondazione del Piccolo Teatro, di cui ricorre l'anno prossimo il cinquantenario. Polenta e castagne al posto del turkey con ripieno di chestnuts. In onore del Maestro di via Rovello. E della sua magistrale Estetica dei Ringraziamenti: al termine dei suoi spettacoli, prende il via uno show nello show, accuratamente coreografato. Tanto ben cadenzate sono le uscite degli attori che non serve loro in alcun modo sollecitare l'entusiastico consenso: già alimentato da prestazioni perfettamente orchestrate, esplose in un'ovazione prolungata, diretta dai ritmi degli stessi attori. In altre parole, sono gli attori stessi a poter decidere quante chiamate ottenere. E qui si stabilisce dunque il principio etico dell'autovalutazione attorale: è l'interprete a giudicare la portata del suo successo. Poiché il cinquantenario coinciderà (forse...) con l'inaugurazione della nuova sede dello stabile, all'insegna di un'incoraggiante Madre Coraggio (intesa come esortazione alla madrecittà) un po' allarmata dall'ammonitrice aggiunta, nel titolo, di Sarajevo; anche allo spettatore, che assisterà, secondo indiscrezioni sulla prossima stagione, a memorabili Memorie goldoniane, si consiglia d'inaugurare una nuova era comportamentale. Alla consueta compostezza da timbratore di cartellini aggiunga un po' di calore da privilegiato dai cartelloni. Sia più generoso ed estroverso il pubblico milanese che ha spesso l'aria di complimentar se stesso per la scelta più che chi l'ha intrattenuto. Anche con chi non è così esplicito nel chiamare triplice, quadruplice, molteplice applauso.

Si eviti, insomma, di allargare il golfo mistico, concludendo l'atto d'amore della rappresentazione con la prosaica valutazione in platea della corrispondenza tra costo pagato ed edificazione ricevuta e con la malinconia post coitale, triste, solitaria y final, in scena.



GUIDA CRITICA

DANZA ESTATE: ATTENTI ALLE FALSE ETICHETTE



Sono in giro compagnie straniere con grandi nomi e contenuti poveri – Le promesse dell'Arena, di Torino Danza e del Festival di Nervi – Una stagione (forse) da dimenticare, con qualche evento sottovalutato: Othello di Ismael Ivo e la riproposta di Fokine e Nijinsky con la Fracci.

DOMENICO RIGOTTI

L'estate sarà, per la danza più ancora che per la prosa, una "grande abbuffata". Qual è la compagnia d'Oltralpe o d'Oltreoceano che non è già in viaggio per i nostri lidi e le nostre città? Ancora una volta ci toccherà correre freneticamente su e giù per lo stivale. Ma varrà la pena di sudare tanto? Ogni anno la stessa domanda. Giustificerà il pieno estivo il digiuno patito negli ultimi mesi?

Perché sì, questa stagione che passiamo ad archiviare memorabile proprio non è stata. Lontana, se mai da noi c'è stata, è l'âge d'or del balletto. È vero, gli appuntamenti non sono mancati, ma quali e quanti hanno lasciato un segno, magari piccolo? Che cosa vogliamo o possiamo salvare? Certo l'affascinante, ma non nuovissimo, *Fuenteovejuna* di Gades che giustamente (la consegna al Carlo Felice di Genova) ha meritato il premio "Danza & Danza". Certo il bellissimo, inatteso *Omaggio a Nijinsky* presentato per troppe poche sere al Filarmonico di Verona con la griffe di Carla Fracci. È bene ricordare che da qualche mese la nostra étoile s'è presa a cura le sorti del balletto dell'Arena, e i frutti cominciano a maturare. L'omaggio in questione si raccomandava anche perché, ben ricostruiti da esperti, riapparivano due classici da tempo fuori repertorio: *Carnaval* di Fokine e il delizioso, raffinato *Jeux* dello stesso Nijinsky che la grande Carlina (per lei l'età non conta) ha danzato con lo spirito di una *jeune fille en fleur*.

Ma che dire invece di quella *Serata Stravinsky* vista al pur attivissimo Teatro Comunale di Ferrara. Indubbiamente bravi, qui sulla scena erano i danzatori viennesi dello Staatsoperballet ma le tre nuovissime coreografie firmate dal trentaquattrenne veronese Renato Zanella (un nome quotato oltralpe ma quasi sconosciuto nella sua patria) non ci hanno esaltato, soprattutto la sua rivisitazione della celebre *Sagra della primavera* (una inutile attualizzazione).

Salveremo anche la *Giselle* scaligera ben reclamizzata e andata incontro a una serie di "esauriti". Ma la salveremo non tanto per il lavoro operato su di essa dal francese Patrice Bart, quanto per la modernità che ha saputo darle Alessandra Ferri, privandola magari di qualche incanto romantico.

E poi sì, metteremo sugli scudi, tanto nuovo ed esplosivo ci è apparso nelle sue arditezze gestuali e ben modulato sul tema del razzismo che sempre incombe, l'*Othello* che ci ha fatto conoscere Ismael Ivo, straordinario danzatore nero e brasiliano che da anni lavora in Germania accanto ad Hans Kresnik, caposcuola del Tanztheater. Una versione, quella del capolavoro shakespeariano, davvero radicale e originale, tutta declinata al maschile. Spettacolo, questo *Othello* vigoroso e avvincente anche nell'impianto scenotecnico e per la parte musicale, e però passato davanti ad una platea quasi indifferente, quella di Milano Festival. Avrebbe potuto e dovuto essere (in altri tempi lo sarebbe stato di sicuro) un grande successo e invece lo sconcerto di una parte del pubblico è la prova consumata della disabitudine a vedere un tipo di danza che non sia decorazione o puro intrattenimento. Quella stessa che, in larga misura, dilagherà, ne siamo certi, nella imminente estate sui vari palcoscenici *en plein air*. Per accorgercene basta scorrere i cartelloni delle varie rassegne, che sono numerosissime come al solito. Se qualcuna è scomparsa, altre vengono ad aggiungersi senza stimoli particolari.

D'accordo, non ci sono più molte grandi e brave compagnie, e le poche esistenti sono contesissime; non ci sono più veri personaggi carismatici e la programmazione per questo risulta difficile, ma se si ha a cuore l'arte e la qualità certi errori, vale a dire certi spettacoli e certe produzioni di infimo livello, si potrebbero evitare. A volte può bastare esaminare con un minimo di attenzione certe etichette di gruppi all'apparenza brillantissime ma che all'atto pratico si rivelano inaffidabili. E basta pensare a certi gruppi arrivati dall'Est

nelle passate stagioni e che forse arriveranno ancora con i falsi *imprimatur* di questo o quel grande teatro russo.

Piuttosto che andare incontro a ribalde scorrerie di compagnie che nascono all'improvviso, piuttosto che mandare in scena paccottiglia propinata da impresari senza scrupoli, meglio lasciar deserto il palcoscenico o destinarlo a qualche buona compagnia italiana, che pure esiste e non sempre trova spazio.

Va da sé che le eccezioni restano. La penisola è grande e qualche serio appuntamento non manca. Se vivacchia la danza al Festival spoletino dei Due Mondi, se anche Verona al Teatro Romano non ha più i forti richiami di un tempo (Gades però tornerà ad essere uno dei protagonisti e sarà da verificare, in agosto all'Arena, l'*Antonio e Cleopatra* con Carla Fracci) si può tuttavia dire che Roma Europa continua anche quest'anno a farsi interessante vetrina del nuovo con Billy Forsythe in testa e che Bolzano Danza offre un'interessante vetrina sul tema "Tracce nomadi". E altrettanto si può dire di Torino Danza, che apre con l'americano Joffrey Ballet da anni assente dall'Italia (di scena *Bill Boards* su canzoni di Prince) e che accorda la sua rassegna sul tema de "La seduzione".

Quanto al Festival di Nervi, quest'anno sembra davvero rilanciato bene. Un mese di spettacoli fino al 27 luglio suddivisi fra il grande teatro al Parco e il genovese Carlo Felice. Se la serata inaugurale è dedicata al Grande Vecchio del *modern* americano, Merce Cunningham; se dalla Spagna, oltre a Nacho Duato, arriverà Victor Ullate, già fuoriclasse di Béjart; se non mancherà l'attesa prima italiana *Faust* di Bigonzetti, il personaggio centrale della rassegna è John Neumeier, leader del balletto di Amburgo, uno fra i più geniali coreografi contemporanei in scena con l'assai attesa *Odyssée* e con *Romeo e Giulietta*. □

In questa pagina una foto di scena dell'"Othello" di Ismael Ivo e Hans Kresnik.



MANDATO CONCLUSO

SANDRO SEQUI: BRESCIA ADDIO RIDIVENTO FREE LANCE

Il regista lascia a Cesare Lievi, suo successore, uno Stabile con gli abbonati in aumento e culturalmente in crescita - «Spero di poter continuare a lavorare con gli attori della mia équipe».

NICOLA ARRIGONI



Col *Macbeth* di Shakespeare (con Aldo Reggiani e Raffaella Azim nelle due foto di questa pagina) si è conclusa l'esperienza bresciana del regista Sandro Sequi, al quale succede Cesare Lievi. In sette anni di direzione artistica al Centro Teatrale Bresciano il regista romano ha spaziato dal recupero di classici dimenticati dai palcoscenici nostrani, come Racine, a vere e proprie scoperte drammaturgiche come *I villeggianti* di Gor'kij o *La sposa di campagna* di Wycherley, e ancora alla drammaturgia del Novecento con Ionesco, Green, Pinter. Dopo sette anni di lavoro intenso e coraggioso, che ha visto aumentati i consensi e il numero degli abbonati, Sandro Sequi torna ad essere un *free lance* del palcoscenico diviso fra l'amore del teatro di prosa e di quello lirico.

HYSTRIO - *Si è concluso il suo mandato al Ctb. Quali sono le prospettive future per la sua attività di regista?*

SEQUI - Mi sto guardando attorno. Se mi sarà concesso continuerò sulla scia inaugurata al Ctb, mettendo in primo piano la rivalutazione di testi poco noti e l'attenzione nei confronti della nuova drammaturgia. Credo che il compito di un regista, situazioni esterne e committenti permettendo, sia quello di perseguire il disegno di un Teatro dell'Arte che aiuti a fare luce su realtà drammaturgiche poco note, che meritano di essere conosciute anche dal grande pubblico. Anche nel ruolo di *free lance* mi piacerebbe continuare la ricerca che in sette anni ho portato avanti al Centro

Teatrale Bresciano per un teatro di qualità, intellettualmente non appiattito sulla ripetizione dei grandi testi. Non escludo inoltre di tornare all'altro mio grande amore, il teatro lirico.

H. - *Gli attori che hanno lavorato con lei al Ctb la seguiranno? Penso in particolar modo ad Anita Laurenzi.*

S. - Vorrei che gli attori che mi hanno accompagnato nel mio lavoro al Ctb potessero continuare ad essere al mio fianco. Se avrò l'opportunità di lavorare in una situazione di stabilità cercherò la loro collaborazione. Negli anni della mia direzione presso lo Stabile bresciano si è formato uno sti-

molante gruppo di lavoro, e per un regista è importante poter lavorare con attori che conosce. Ciò permette di andare sempre più in profondità, di costruire ed ampliare insieme un progetto teatrale e drammaturgico che appartiene non solo al regista ma a tutta la compagnia.

H. - *Dopo i sette anni di direzione artistica del Ctb quale idea si è fatto del ruolo culturale degli Stabili, e quale rapporto essi debbono stabilire con la città in cui si trovano ad operare?*

S. - La produzione di spettacoli non è l'unico compito degli Stabili: c'è di più. Gli Stabili devono guardare alla promozione della cultura teatrale, farsi promotori di un Teatro d'Arte. Dal punto di vista dello spettacolo è necessario creare un repertorio, condurre una ricerca drammaturgica che guardi non solo ai grandi testi o ad autori dimenticati, ma offra anche spazi alla nuova drammaturgia. Se questo è il compito degli Stabili dal punto di vista spettacolare, un compito non meno importante è quello di contribuire alla diffusione della cultura teatrale. In quest'ottica ho lasciato in eredità al Ctb il progetto che a breve dovrebbe divenire operativo, di un vero e proprio centro di documentazione teatrale al servizio di quanti studiano e vogliono approfondire le problematiche della scena. Il rapporto con la città dev'essere elastico, non colonialistico. Le forze teatrali della città devono rimanere autonome, non essere inglobate nella struttura dello Stabile; non per questo non devono farvi riferimento per un confronto attivo, e non di sudditanza. □





UNA CONFESSIONE

L'OMBRA DI UN'EPOCA
L'OMBRA DEL
DRAMMATURGO

FABIO DOPLICHER

Se penso oggi al mio rapporto col teatro, mi ricordo che da bambino, come tutti i miei coetanei, tiravo dei sassi verso il mare, ma lo facevo da troppo lontano per poterci arrivare col mio lancio e insistevo, quasi contrariato che il mare non mi si avvicinasse. Eppure ero certo che il mare sarebbe stato più bello, se fosse arrivato dove io lo desideravo, ma lui non se ne accorgeva neppure.

Adesso che i capelli si sono sbiancati, mi accorgo che troppo spesso il teatro non c'era dove io lo cercavo, eppure, a differenza del mare, avrebbe potuto o dovuto muoversi: non per me, ma mostrando a tutti noi che era vivo e che avevamo ragione di credere in lui.

Il teatro italiano sembra aver bisogno che tutto - dall'avanguardia agli autori, passando per l'inventività dell'attore e le auspicabili innovazioni della regia - si logori, si arrabatti, si normalizzi per stanchezza - lasciando che i solitari, che non vogliono adeguarsi al tran tran, gridino al silenzio. Così, con l'idea di conservare (non si sa cosa, visto che non ci sono tesori da custodire), tutto si copre di un altro silenzio, una spessa coperta di disinteresse. Né arte né industria, spesso un ibrido, che vorrebbe germogliare, ma non può.

Certo che il teatro è arte di minoranza, ma c'è modo e modo di esserlo; insomma, mi piacerebbe almeno vedere in attività una minoranza intellettuale.

Eppure, quando cominciai, tre decenni fa, a dedicarmi al teatro, abbandonando un certo lavoro sulla prosa, se l'espressione non suona retorica - invece la poesia per me è stata il "volto" portato dentro sempre e senza dubbi, mentre il teatro deve essere un domandarsi continuo - le ragioni e le risposte che poteva offrire la scena e la scrittura per essa, mi parevano chiare ed importanti.

Durante questi anni si è chiuso un ciclo di storia durato tre secoli, dal Settecento della Ragione (ma anche di Cagliostro), ai miti salvifici dell'Ottocento scienziata, fin ai mostri totalitari del Novecento, al crollo del comunismo (ma anche della solidarietà e della scienza).

La sensazione di vivere dentro una frana, in una metamorfosi che non sempre fa emergere il meglio nei suoi frammenti (si veda l'infezione nazista, virulenta in più di una delle sue metastasi), lo stesso cambiamento della sensibilità, chiaro in un mondo che spesso "vede" secondo i tagli e le sequenze delle immagini, mi convinsero - come sono tuttora persuaso - che il nostro dovrebbe essere un tempo di teatro, una di quelle epoche in cui la scena "risponde" alla confusione degli spiriti.

Insomma, la marionetta del drammaturgo mi sembrava utile per disegnare i contorni delle ombre di un'epoca che sfugge per non rilevare i propri veri lineamenti, che usa i riflettori come la messa in maschera vincente.

Oggi posso ragionare su questo cammino di drammaturgia, ma spesso lo ho compiuto per caso, per attrazione, per sdegno; non parlerei di rabbia, perché ho sempre avuto un'idea del nostro essere al mondo assai legata al caso e alla precarietà, al dubbio: per odiare veramente occorrono molte certezze e forse una certa ottusità.

Invece il teatro lo amo *quia absurdum*, per i dispiaceri che dà un ambiente che spesso contraddice le sue stesse ragioni di esistere. Ma la ragione più forte per crederci è che, quando non scade a banale registrazione di battute, a piatta registrazione di un quotidiano che via via inacidisce come latte andato a male, il copione dà, come poche altre forme di scrittura, la possibilità di far viva la metafora, di restituire alla vita la verità della poesia.

Così eccomi davanti a quella che una volta definii la mia "scrivania-ribalta", il luogo molto privato dove i testi sono messi in parola: io ho il bisogno di "vedere" i personaggi, i volti concreti cui attribuisco, talora con delle gaffes, l'abito del teatro; i personaggi non sono nomi o potenzialità per degli attori, ma creature.

Alcuni testi, in particolare quelli realizzati con Roberto Guicciardini, regista-poeta, disarmato e geniale, hanno avuto dei giri importanti e molto pubblico (*L'XI giornata del Decamerone*, *I gioielli indiscreti*, *Il ventre del gigante*, invenzioni su epoche di cambiamento paragonabili alla nostra, fra tutti amo il personaggio di Gian Gastone dei Medici, "ventre" dell'ormai declinante dinastia, quasi moderno, tragico e sfrenato nella disperazione); ma sono molto legato a *Nergal-Ereshkigal*, mito prebabilonense rapportato all'umanità divisa dei nostri anni, realizzato alla radio con molta bravura da Giorgio Pressburger, e in particolare a *Della Notte*, di cui scrissi due versioni, una in un italiano del Cinquecento, verosimile quanto inventato, per un teatro d'avanguardia e l'altra, in tempi canonici, in lingua e in versi per una scena tradizionale all'italiana. Questo copione fu in più di un caso apprezzato, ma mai giunse a una realizzazione; chissà, forse

certi temi, dell'Inquisizione, dell'eresia, da noi portano sfortuna. Ho polemizzato con le recenti avanguardie, spesso senza senso e senza testa, materialiste o non, ma la tradizione delle avanguardie, che io sento come una intermittenza lungo un secolo, non come una scorreria di potere, mi ha sempre affascinato. Avrei voluto realizzare una sperimentazione con la parola; fuori della sola scrittura, ho fatto due esperienze con Giancarlo Nanni, in cui scoprii una capacità di essere artigiano ironico e creativo, di "giocare" d'artista: *L'isola dei morti*, variante è la riapparizione, nel mondo in fuga dell'oggi, del visionario Swedenborg, il filosofo delle "corrispondenze" celesti, che constata come nulla più corrisponda. Sempre con Nanni, *I mimi galanti*, testo per uno spettacolo itinerante nella laguna veneta, divenne *Metamorfosi veneziane*, un esperimento televisivo in cui il mito classico affonda nell'iperrealtà di un universo degradato e intimamente incestuoso. Invece un'esperienza come *La parola e i fuochi*, un testo su San Bernardino, che Antonio Calenda realizzò con grande finezza come oratorio al Teatro Stabile dell'Aquila, mi spinse a confrontarmi con un tema che seppi risolvere solo in un teatro di poesia. Anche quando non volevo usare il registro poetico, capitava che l'intensità di un interprete lo portasse in un mio copione; penso alla voce di Renzo Ricci nel radiodramma *La discesa*, per la regia di Melloni.

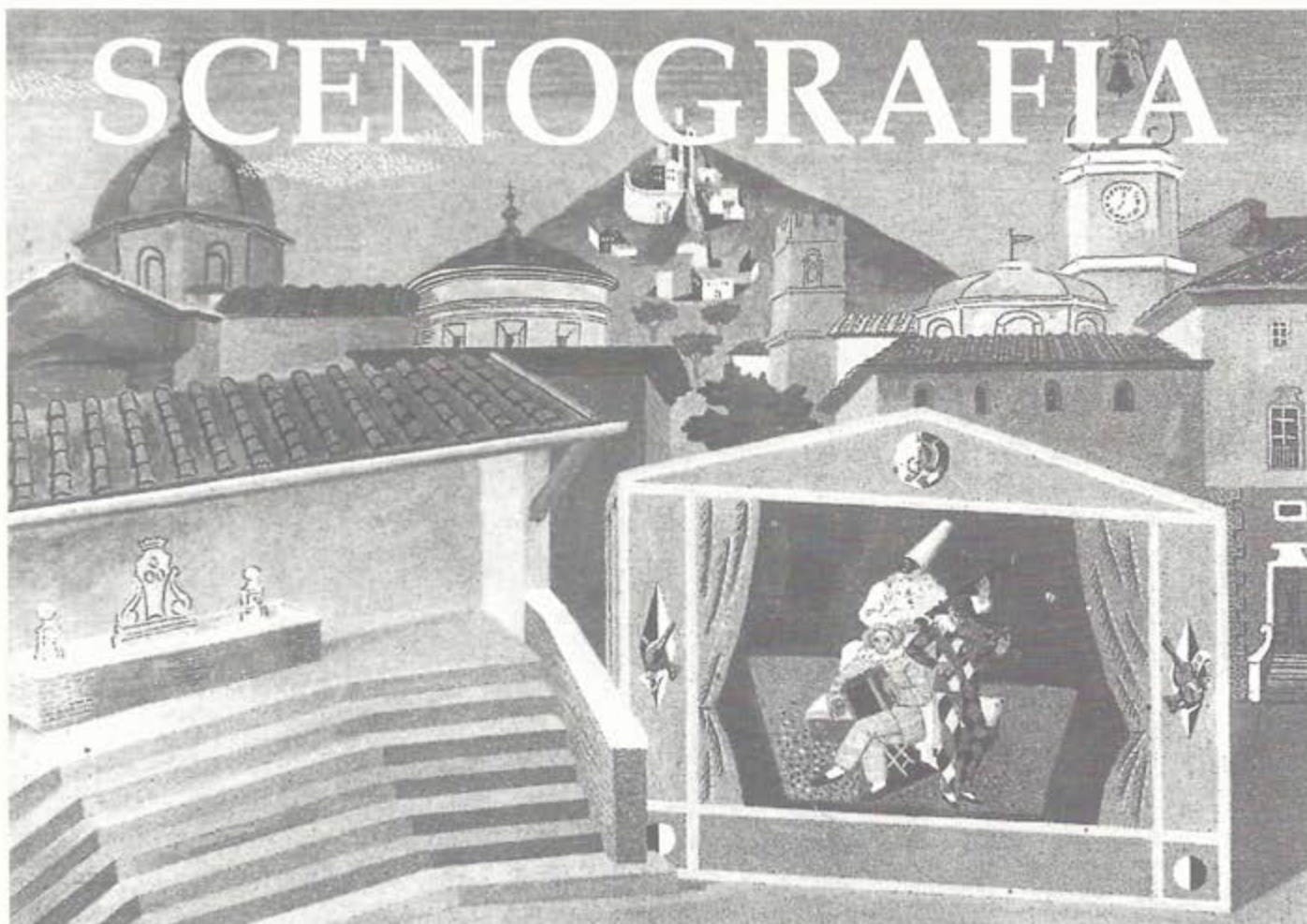
Qui è meglio che mi fermi; ci sono degli altri titoli, ma non ho una produzione vasta e poi, oltre che del rumore della scena, ho bisogno anche di lunghi silenzi. E poi, in quest'epoca piena di zone buie e che ha orrore delle proprie ombre, come drammaturgo (un ruolo che da noi non esiste realmente) mi sento costretto ad essere la mia ombra, ribelle al riflettore che la evoca. □



Fabio Doplicher



DOSSIER/1



BERTACCA

A volte viene fatto di pensare a quanto sia inesatto il teorizzare su certe questioni del nostro lavoro. Ad esempio, il rapporto che intercorre fra regista e scenografo durante la progettazione e l'allestimento di uno spettacolo in teoria dovrebbe svolgersi più o meno così: viene commissionato uno spettacolo, il regista chiama lo scenografo, qualche colloquio sul testo; poi il regista, illuminato dalla grazia, detta le regole e si inizia il cammino verso la rappresentazione. Ma così non accade mai, o quasi mai. Vi racconto cosa capita a me.

Il regista non ha nessuna idea di come fare lo spettacolo, e tantomeno di come ambientarlo. Dopo avere accettato un progetto di scenografia che più o meno funziona, inizia le prove da cui prende giorno per giorno gli stimoli che gli porge la compagnia stessa. Così si resta in attesa di quando ci sarà più sicurezza sul da farsi e si spera anche che allora ci sarà ancora tempo per la realizzazione. Altrimenti sono guai seri. Altre volte le idee del regista sono molto chiare sullo sviluppo drammaturgico dello spettacolo, però non ha la più pallida idea di "dove" farlo

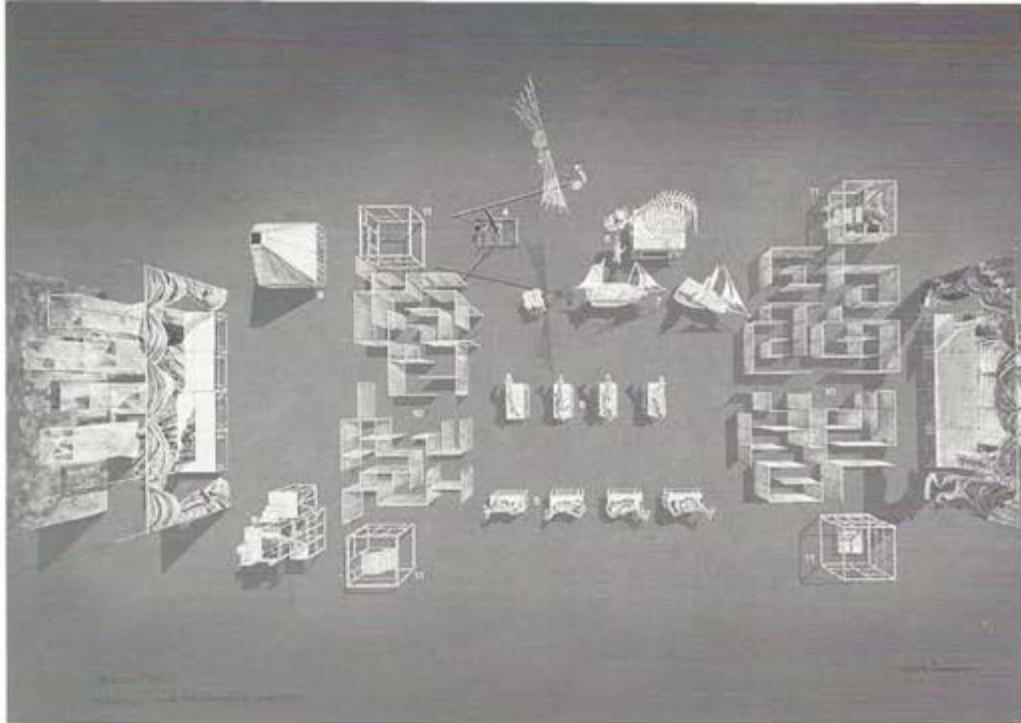
Perché lo scenografo – il cui contributo è spesso determinante per la riuscita di un allestimento – resta ai margini del dibattito sulla nostra scena? Qual è il futuro dell'arte scenografica in un teatro che cambia? Com'è cambiato il rapporto fra lo scenografo e il regista, in una fase del nostro teatro che vede più limitati, forse, i poteri ieri indiscussi della cosiddetta regia critica? In quale misura l'uso delle nuove tecnologie modifica l'arte di realizzare un décor che appariva codificato per sempre? E come una nascente drammaturgia multicodice influisce sulla resa scenografica di un testo?

Quali sono le condizioni di lavoro nelle quali uno scenografo, oggi in Italia, è chiamato ad operare secondo la produzione e la circuitazione degli spettacoli, dal management teatrale così com'è, tanto nel teatro pubblico che in quello privato? Ci sono orientamenti e indicazioni utili provenienti da altri paesi? Si possono avanzare suggerimenti e proposte ai responsabili della questione teatrale?

A queste e ad altre domande ancora abbiamo invitato a rispondere gli scenografi attivi sulle nostre scene, senza distinzioni di tendenze artistiche o generazionali.

Cominciamo a pubblicare le loro risposte, che sono state numerose e preziose per le indicazioni in esse contenute. L'inchiesta di Hystrio continuerà; già nel prossimo numero pubblicheremo testimonianze di Aldo Butti, Carla Ceravolo, Graziano Gregori, Eugenio Guglielminetti, Armando Mannini, Dimitri Milopulos, Andrea Taddei e altri. □

svolgere. Altre volte ancora si toccano punte di follia quando allo scenografo si chiede un calore «che sia come il sole che spunta, ma in una giornata non proprio nuvolosa, ma neppure velata, un po' come quando in una stanza ci si rende conto che bisogna accendere la luce perché quella che arriva dalle finestre non basta più. Hai capito che calore è?». Qui è difficile! Oppure la fiducia del regista è talmente smisurata che lascia allo scenografo la scelta dell'ambientazione, e quindi la chiave di lettura dello spettacolo. Questo è il massimo per uno scenografo, e infatti le mie cose migliori sono nate così. Di questo non si parla mai perché si crede che un regista, solo grazie al suo ruolo, sia il demiurgo dello spettacolo, invece ne è solo il conduttore che raduna delle idee e le fa sue. Giuro di essermi trovato spesso in situazioni come quelle citate e affermo anche che se uno scenografo non è soltanto un esecutore di *décor*, si trova in molti casi con responsabilità assai grandi. A questo proposito voglio citare un episodio che risale alla primavera del 1969. Dopo aver parlato con Ronconi in termini generali ma assai precisi, *L'Orlando Furioso* cominciò a muovere i primi passi. Ed io iniziai, con il solito poco tempo a disposizione, a realizzare le macchine sceniche dello spettacolo. Il tempo era così ridotto che non fu possibile progettare niente. Era tutto in testa, io facevo schizzi piccolissimi o spiegavo solo a parole le mie idee a Ronconi negli intervalli tra una prova e l'altra. Ma gli oggetti arrivarono a San Nicolò, luogo delle prove e della rappresentazione. Quello che voglio sottolineare è quanto sia stato informale e nello stesso tempo molto stretto il rapporto fra me e Ronconi. Certo può essere molto difficile credere che *L'Orlando*, oggi nell'olimpo dei capolavori, sia nato secondo un procedere del lavoro così semplice, chiaro e sereno. È venuto da me un giovane laureando in lettere moderne con una tesi su questo spettacolo. Dopo giorni e giorni di colloquio penso che sia uscito dal mio studio un po' deluso, perché



Bertacca – *Si crede che un regista, solo grazie al suo ruolo, sia il demiurgo dello spettacolo, invece ne è solo il conduttore che raduna delle idee e le fa sue. Se uno scenografo non è soltanto un esecutore di *décor*, si trova in molti casi con responsabilità assai grandi.*

forse avrebbe voluto trovare più pedanteria intellettualistica e meno semplicità. Mi ricordo che anche Pizzi, che allora girava intorno a Ronconi intuendone il genio, mi diceva che avrei dovuto documentarmi di più; lui aveva tanti libri che mi avrebbe prestato. Io rifiutavo perché l'importante per me era la gioia popolare e anche un tantino comica della rappresentazione. Pizzi invece firmò *L'Orlando* televisivo tutto storico, girato nei saloni cinquecen-

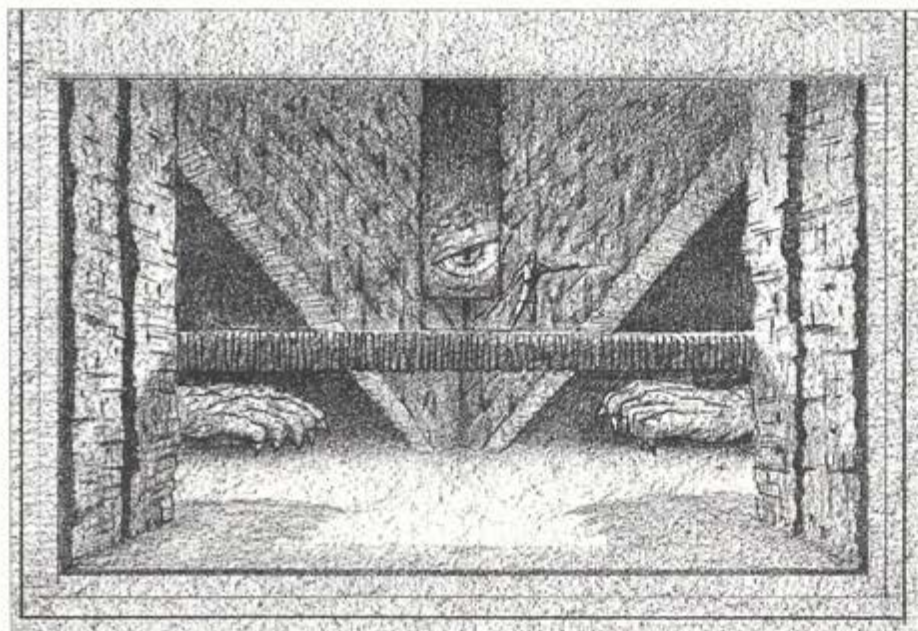
teschi del palazzo Farnese di Caprarola, con i cavalli che erano lo stampo del monumento a Gattamelata. Però questa è un'altra storia: e vado fuori tema.

PIER'ALLI

La mia personale esperienza nel duplice ruolo di scenografo/regista mi pone in una particolare difficoltà nel parlare di scenografia in senso oggettivo. Tanto più che nella mia concezione di teatro, concezione che ho dimostrato finché ho agito nell'area del teatro drammatico e che poi

A pag. 26, una tempera di Gino Severini per «Amfiparnaso» di O. Vecchi. In questa pagina, dall'alto in basso, due scenografie di Uberto Bertacca: la pianta ideale con tutte le macchine sceniche realizzata per «L'Orlando furioso», regia di Luca Ronconi; «Il giardino dei ciliegi» di Ceclov, regia di Attilio Corsini.





ho determinatamente filtrata nel teatro musicale, talvolta meno permeabile, come quello lirico, alla concettualità, la scena non ha mai costituito un contenitore di azioni, ma uno spazio virtuale, campo aperto agli eventi visivi. Se da una parte la scena lirica rischia di incatenare la drammaturgia, la musica in sé costituisce una placenta fertilissima per la virtualità dello spazio. La musica afferma la volontà rappresentativa del pensiero, come sappiamo, e quindi le forme sceniche, nell'ampia accezione di azioni attoriche o di componenti visivo-architettoniche, assumono potenti valenze connotative sotto l'influenza dell'immagine musicale. Quando la concezione del teatro punta ad una affermazione così netta del *sogettivo* o meglio quando tende ad interpretare soggettivamente il magnetismo dell'immagine musicale, è difficile scindere il ruolo di regista da quello di scenografo in quanto la forma scenica tout court viene assunta nello spazio della pura percezione drammaturgica, che quindi diventa il frutto di una condizione di visionarietà che il regista non può, fondamentalmente, delegare ad altri. Dal punto di vista pratico, del resto, questo processo visivo-visionario, da parte del regista è lento e graduale, poiché è il risultato di un rimodellarsi continuo dell'immagine in funzione dell'appropriazione selettiva di una drammaturgia musicale - in quella verbale le scelte sono più aprioristiche e più razionali - pertanto è difficile trasmetterlo, nella sua continua metamorfosi, allo scenografo, per una trascrizione formale. A meno che non sia il suo alter-ego, lo scenografo dovrebbe inseguire i fantasmi del regista, annullando la sua personalità, e ciò è raramente possibile. Moderne tecnologie divengono oggi parte integrante della drammaturgia così come della scenografia, e quindi devono essere intimamente comprese, per poterle orientare ai fini di una messa in scena che sia fine-



Pier'Alli - Ho impiegato spesso il cinema non come ingrediente, ma come componente drammaturgica inerente al racconto musicale-teatrale oltretutto, ovviamente, all'immagine scenica complessiva; ed ho potuto verificare che è cosa estremamente pericolosa, se non usata con estrema consapevolezza.

mente coerente. Ho impiegato spesso il cinema non come ingrediente, ma come componente drammaturgica inerente al racconto musicale-teatrale oltretutto, ovviamente, all'immagine scenica complessiva, ed ho potuto verificare che è cosa estremamente pericolosa, se non usata con estrema consapevolezza. Inutile dire che in questo caso la virtualità dello spazio raggiunge i suoi vertici molto più che con la proiezione di immagini fisse che comunque, a parte l'aleatorietà dell'immagine sono pur sempre un surrogato della scenografia concreta. Ebbene, utilizzare il cinema nella duplice fusione di racconto/scenografia non è come fare un film tout court, ma finalizzare il linguaggio ai fini metaforici, simbolici, segnifici della scena, vuol dire renderlo parte espressiva del plot drammaturgico così come trasformarlo in scenografia in movimento, quindi farlo nascere da e ricondurlo alle coordinate architettonico-visive della scena reale. Questa scelta di linguaggio attualizzato, poiché rischiosa, impone al regista una ulteriore specializzazione poiché non potrà mai delegare ad un uomo di cinema puro una concezione del racconto cinematografico, del montaggio, della temporizzazione dell'immagine che vanno ottenuti in funzione della dinamica percettiva dell'evento teatrale che è altamente simbolico.

DIAPPI

Inizierò con una banalità: l'intesa regista-scenografo è basilare per la realizzazione di qualsiasi ipotesi di spettacolo; io mi pongo quindi in una posizione di totale disponibilità se non addirittura di asservimento alla regia.

Se dalla lettura del testo o dall'ascolto di un'opera capto dei suggerimenti possibili, cerco anche - ed è questo il lavoro più duro - di approfondirne la conoscenza ma senza legarmi ad alcuna immagine o sensazione particolare, per poter essere il più aperto possibile ad ogni proposta del regista. È - ripeto - disciplina durissima contenere le potenzialità dell'immaginazione per indirizzarle poi adeguatamente, però ritengo questo processo non solo professionale, ma spesso molto stimolante. Questo mi ha permesso di lavorare con registi di gusto e tendenze diversissimi, con ottimi esiti e soddisfazioni perso-

nali ed anche in luoghi anomali, ma teatralmente validi.

Va da sé che realizzare scenografie che spaziano dalla ricostruzione d'epoca, ad una sua reinvenzione o rivisitazione, fino alla costruzione di uno spazio totalmente astratto richiede la conoscenza e l'utilizzo dei vari materiali, sia quelli noti e tradizionali sia quelli nuovi che la rapida evoluzione tecnologica odierna ci offre ed altri ancora che si scoprono, a volte, casualmente.

Nel periodo di crisi economica che stiamo attualmente attraversando e che ha avuto pesanti ripercussioni sia in Italia che all'estero sulla produzione teatrale pubblica e privata, a tutti viene richiesto un drastico ridimensionamento. Ovviamente tengo a dire che gli scenografi ed i costumisti ne hanno subito le conseguenze in modo particolare. E se a ciò si aggiungono le conseguenze di comportamenti e gestioni passate, certo non esemplari, che hanno portato ad un appesantimento dei già farraginosi iter burocratici, non si può certamente essere troppo sereni sulle attuali condizioni della nostra professione.

Il mio timore è che una emergenza, una necessità del momento divenga prassi, contribuendo a distruggere un patrimonio di lavoro artigianale che ci ha reso famosi nel mondo (si pensi a Cinecittà o ai laboratori cancellati nelle sedi Rai ed in via di smantellamento presso altre istituzioni).

Diappi – Nell'ambito della scenografia e della costumistica l'Italia ha ottenuto riconoscimenti clamorosi, confermando il valore di una scuola che si è affermata non solo per i talenti dei suoi elementi di punta, ma anche per la qualità e la professionalità dei suoi artigiani.

Nell'ambito della scenografia e del costume l'Italia ha ottenuto riconoscimenti clamorosi, confermando il valore di una scuola che si è affermata non solo per i talenti dei suoi elementi di punta, ma anche per la qualità e la professionalità dei suoi artigiani, che non avendo potere (numerico, sindacale, ecc.) sono destinati a soccombere ad una logica di tagli, da cui altre categorie più protette possono difendersi.

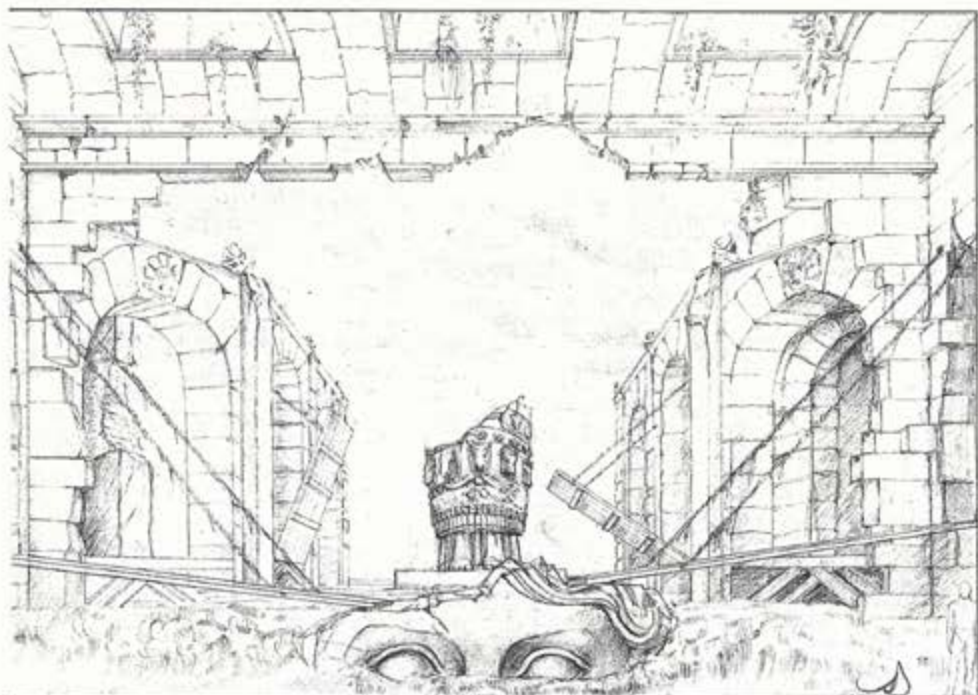
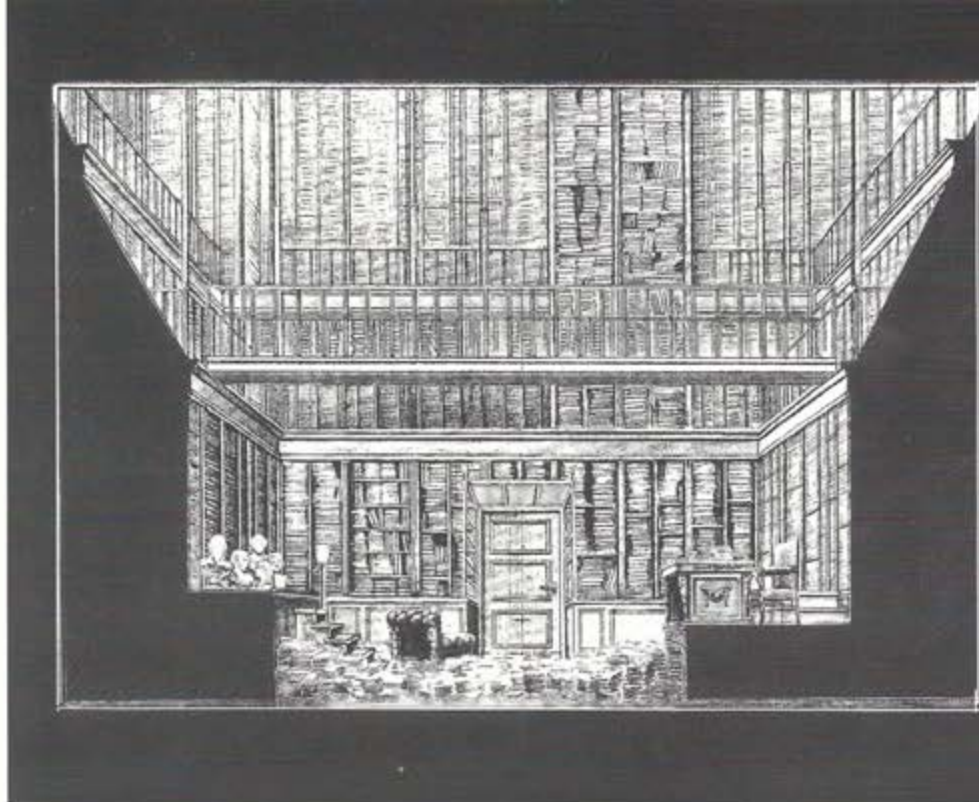
Il problema, qui, si complica e capillarizza, tanto da richiedere un capitolo a parte. Un solo, semplice, ma non troppo semplicistico appunto; un Teatro vive quando si alza un Sipario, rivelando un Mondo. Questo è il Teatro, con tutti i significati e messaggi che può dare, ed a questo vanno finalizzati tutti i nostri sforzi, e non solo le nostre rinunce.

DAMIANI

D – Vorrei che lei mi aiutasse a capire quali sono i rapporti fra la scenografia italiana e quella europea al momento attuale, analizzando le eventuali differenze, analogie, o peculiarità. Vorrei sapere inoltre, se secondo lei l'utilizzazione della tecnologia sulle nostre scene e l'abbandono di una concezione pittorica arcaica e limitata abbia determinato, oltre ad una maggiore plasticità e dinamismo, un effettivo progresso in senso artistico.

R – Negli ultimi anni in Italia si è importata, a mio avviso, più tecnologia che non idee di scenografia. Alcuni dei nostri scenografi, in passato, insieme a Caspar Neher, Teo Otto, Svoboda e ad altri stranieri, hanno fatto scuola esportando le loro idee. Oggi in Italia solo i palcoscenici hanno usufruito di importazioni soprattutto di mezzi tecnici che hanno contribuito ad alleviare la fatica nell'allestimento e nei cambiamenti di scena, e forse ad arricchire la programmazione, ma hanno ridotto lo spazio di libertà per lo scenografo, condizionato da questo tipo di strumenti che riducono la già poca flessibilità dei nostri teatri. Inoltre il regista e lo scenografo, che da tempo tendono a scavalcare la quarta parete e ad intervenire anche in sala, si sentono esclusi. Nello schema del teatro all'italiana, che è "palcoscenico rialzato più sala", quest'ultima non dovrebbe essere patrimonio esclusivo degli arredatori, con i soli problemi della visibilità, dell'acustica e del numero dei posti, ma anche spazio per il lavoro creativo di registi e scenografi. Nei grandi teatri di recente costruzione c'è di nuovo

A pag. 28, dall'alto in basso, un bozzetto e una foto di scena di Pier'Alli per il II atto di «Siegfried» e per il III atto della «Walkiria» di Wagner. In questa pagina, due bozzetti di Carlo Diappi per «L'affare Makropoulos» di Čapek, regia di Ronconi (I atto), in alto, e per «Iphigenie» (III atto), in basso.

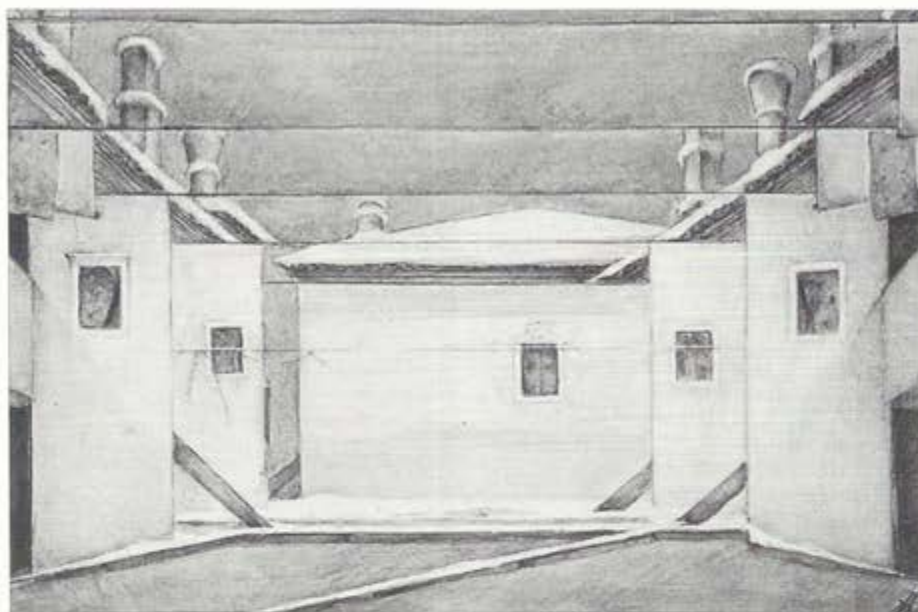




Damiani – Io e tanti altri miei colleghi abbiamo progettato e realizzato, negli ultimi trent'anni, scenografie che unificavano idealmente sala e palcoscenico; nell'intento di predisporre lo spettatore alla "partecipazione" ma alcuni progettisti poco informati o condizionati dai regolamenti edilizi e dalle norme di sicurezza hanno ignorato le nostre proposte.

solo l'involucro, all'interno gli architetti non si sono posti alcun problema. Io e tanti altri miei colleghi abbiamo progettato e realizzato, negli ultimi trent'anni scenografie che unificavano idealmente sala e palcoscenico, nell'intento di predisporre lo spettatore alla "partecipazione", ma alcuni progettisti poco informati o condizionati dai regolamenti edilizi e dalle norme di sicurezza, hanno ignorato le nostre proposte. Così nella ricerca del cosiddetto "nuovo" oltre ai mezzi tecnici di importazione, oggi abbiamo le pareti dei palcoscenici. Da chiare, come erano in passato, completamente nere come a Stoccarda o a Berlino: criterio di per sé insufficiente a impedire la diffusione della luce non voluta e decisamente poco gradevole per chi deve lavorare tutto il giorno in un sarcofago nero. Una tecnologia importata, a rimorchio della filosofia che l'ha ispirata (da noi difficilmente assimilabile) fa sì che i nostri palcoscenici diventino sempre più chiusi. La scenografia italiana è stata in passato assai varia e vivace, e qualche volta molto diversa da quella europea. Oggi, con la nuova tecnologia, pare che tutto si stia uniformando.

D. – Spesso in teatro notiamo una certa



ipertrofia della scenografia, un ruolo veramente eccessivo che scorgiamo in rappresentazioni faraoniche e maestose: quanto è distante o meno la sua concezione personale da questa?

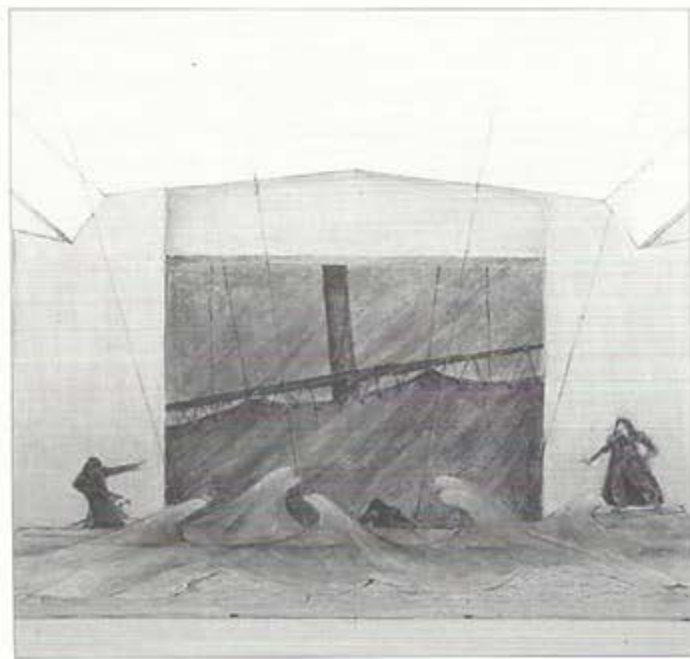
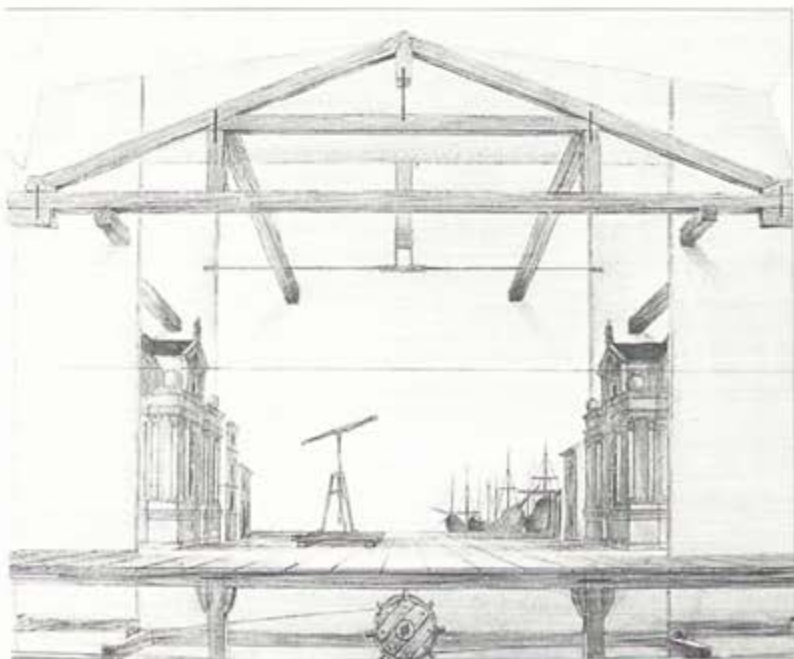
R. – Mi auguro che la cosiddetta scena moderna abbia il suo spazio, come la scena faraonica o quella tecnologica, o pittorica o essenziale; tutte le tendenze devono avere ragione di esistere e la loro validità dipende molto da come saranno gestite registicamente. Io non ne escluderei nessuna, si rischierebbe ancora di più l'appiattimento e la noia. La mia concezione di scenografia, che tende all'essenziale, è come aperta a tutte le tendenze: ma serve di un'idea drammaturgica che può appartenere allo scenografo o al regista e, se hanno raggiunto un accordo (difficile ma possibile), a tutti e due. (a cura di Simona Morgantini)

LUZZATI

Ho sempre sostenuto – e ne ho avuto prove concrete – che se la scenografia è penetrata completamente nello spirito degli attori e dei tecnici, in caso di necessità potrebbe anche essere eliminata, lo spettacolo funzionerebbe lo stesso.

Alla base di tutto ci dev'essere – io dico – un dialogo tra scenografo e regista, altrimenti qualsiasi discorso su nuove tecnologie, evoluzione della scenografia, condizioni di lavoro e costi di produzione risulta del tutto inutile.

Lo scenografo da solo non conta; per





A pag. 30, in senso orario, tre scenografie di Luciano Damiani per «Il Campiello» di Goldoni, «La tempesta» di Shakespeare, «Vita di Galileo» di Brecht messi in scena da Giorgio Strehler. In questa pagina, da sinistra a destra, costumi di Puck per «Oberon» di Weber (1988), e la scena de «Il Golem» di Alessandro Fersen (1969), entrambi realizzati da Emanuele Luzzati.



questo molti miei colleghi hanno avuto la tentazione di passare alla regia (soprattutto per quanto riguarda l'opera lirica, dove la parte visiva è preponderante mentre la parte musicale... non dipende dalla regia). Non è il mio caso, perché io concepisco il teatro come lavoro collettivo, come dialogo continuo, non solo

con il regista, ma anche con gli attori e i tecnici.

Ho sempre sostenuto – e ne ho avuto prove concrete – che se la scenografia è penetrata completamente nello spirito degli attori e dei tecnici, in caso di necessità si potrebbe anche eliminare, e lo spettacolo funzionerebbe lo stesso.

TE
TEATRO
IN EUROPA

Rivista quadrimestrale
Direttore Giorgio Strehler



**Per una cultura
teatrale europea**

Numero 14
speciale *L'Educazione teatrale*

Questo numero e gli arretrati possono essere richiesti al Piccolo Teatro, via Rovello 2 Milano



UN SOLIDO STUDIO DELLA LONZI

CARLA, L'ALLIEVA DI LONGHI CHE AVEVA AMATO IL TEATRO

Della scrittrice toscana esce postumo un volume che, ricostruendo le vicende di una passione teatrale, reca un contributo importante all'esame dei rapporti fra la pittura e la scena. Dall'eredità dell'Ottocento melodrammatico ai Balletti russi di Djaghilev, passando attraverso le avanguardie francesi e tedesche, il gioco delle influenze che hanno agito sul Novecento italiano con i contributi di Prampolini, di Bragaglia e degli scenografi del Maggio Fiorentino.

IVAN CANU

Nel febbraio del 1956 all'Università di Firenze si laureava Carla Lonzi, allieva di Roberto Longhi con una tesi dal titolo *Rapporti tra la scena e le arti figurative dalla fine dell'800*. Dopo quella data, la Lonzi non si occupò più di scenografia, né volle riordinare il testo per la pubblicazione, ed il suo futuro si legò alla critica d'arte ed al movimento femminista, del quale fu pioniera. Solo dopo vent'anni, e a 14 dalla morte dell'autrice, l'editore Olschki di Firenze pubblica uno splendido volume curato da Moreno Bucci per la "Fondazione Carlo Marchi", che raccoglie il testo della tesi e la ricostruzione dell'apparato iconografico (la documentazione fotografica originale essendo andata perduta), supportato da un'introduzione dello stesso curatore e della sorella di Carla, Marta Lonzi e seguito da un'accurata Vita di Carla Lonzi, a cura di questa e di Anna Jaquinta.

La ricca e attenta introduzione di Bucci ricostruisce le ragioni di una passione, quella della Lonzi per il teatro, che va dagli esordi del Maggio Fiorentino (1933) alla frequentazione dell'Accademia di Danza della Ruskaja a Roma, fino alle esperienze al Théâtre National Populaire di Vilar (1952). Vent'anni cruciali per la vita e la cultura teatrali europee che, in Italia, segnano il consumarsi delle esperienze delle avanguardie "storiche" nel radicarsi del regime fascista e il prologo alla lunga, dolorosa e contrastata autarchia della cultura nostrana.

Lo studio della Lonzi sulle moderne problematiche poste dal rapporto fra pittura e scena

teatrale rappresenta, nell'Italia degli anni '50, un caso unico per approccio sistematico e ricchezza di documentazione (per quanto limitato dalla disomogeneità delle fonti) nel non esaltante panorama di studi italiani sulla scenografia. Più volte la Lonzi, nel corso della sua ricerca, lamenta la scarsità di bibliografia italiana e la deplorabile insufficienza di materiali nelle biblioteche nazionali.

A introdurre il lavoro, il nodo fondamentale dell'eredità dell'Ottocento "drammatico e me-



lodrammatico" nel teatro di prosa e d'opera, risalendo alla crisi della messinscena barocca, lungo le pagine del Saggio sopra l'opera in musica di Francesco Algarotti (1763) per giungere al Simbolismo che, per primo, pone il fondamentale problema delle interferenze della pittura sulla scena. Le fonti analizzate in questo percorso (italiane ed europee) sono numerose e accurate, funzionali ad un discorso che mira a definire il momento preciso della crisi della rappresentazione e le diverse soluzioni adottate nel tempo.

L'eredità del mélo

Dall'analisi della tipologia "naturalistico-verista" delle scenografie d'Opera (quelle scaligere di Ferrario, Rovescalli e della numerosa "progenie"), responsabili di un appiattimento miserabile della pittura scenica, la Lonzi passa in rassegna i protagonisti dell'ultimo scorcio di secolo, a ridosso del '900 e li raffronta con l'emergere dei nuovi umori artistici provenienti dalla Francia e dalla Russia.

Questa è la parte più consistente della ricerca, che denota uno sforzo di storicizzazione e sistemazione di fenomeni artistici (non solo teatrali) d'importanza capitale nella storia culturale occidentale. Con il titolo *Traccia per un rapporto tra le arti figurative e la scena dal 1890*, con particolare riferimento alla Francia, si apre il capitolo dedicato alla revisione critica della cultura europea post-wagneriana, soprattutto al rapporto fra testo e



autonomia della rappresentazione, che porta con sé, per estensione e logica conseguenza, la questione mai affrontata radicalmente dei rapporti fra pittura e messinscena.

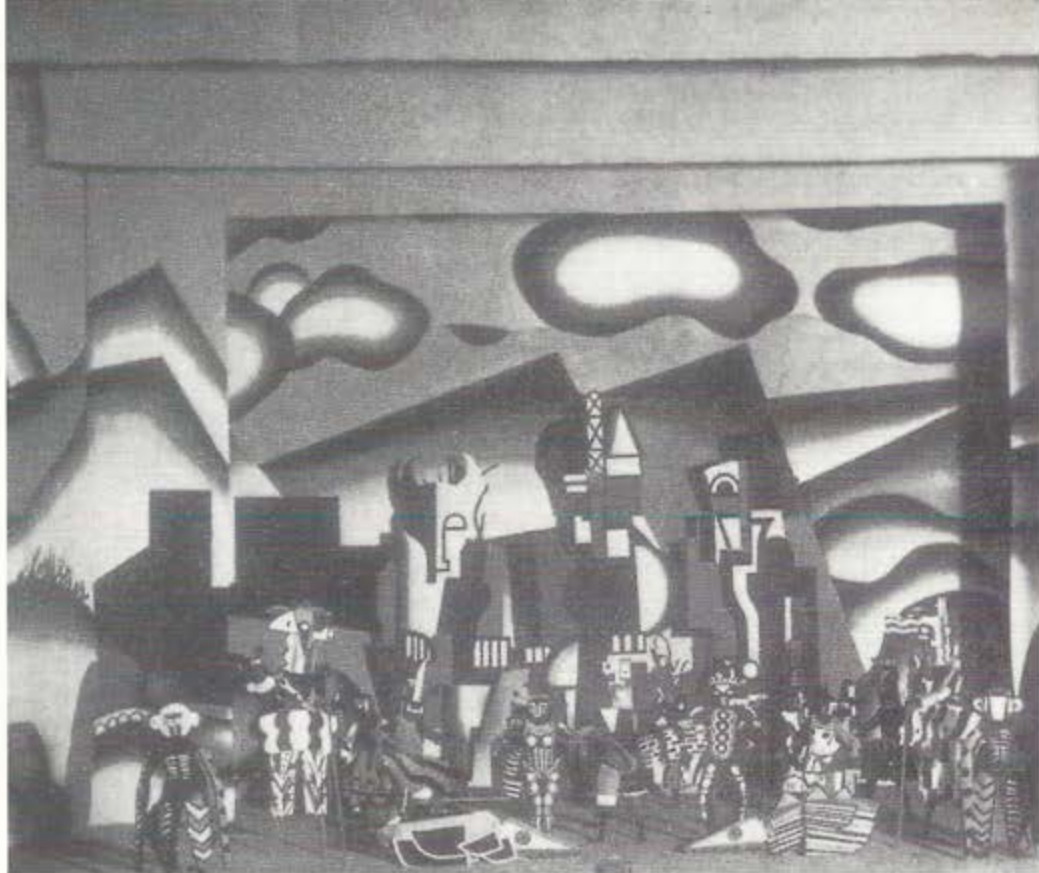
Fondamentali, in tal senso, le esperienze francesi del Théâtre d'Art di Paul Fort, antitesi del naturalistico Théâtre Libre di Antoine, dove esordisce il gruppo dei pittori Nabis, legato alla poetica simbolista e preludio di primo teatro moderno e apertamente simbolista d'Europa: il Théâtre de l'Oeuvre di Lugné-Poe (1893), che oltre al gusto un po' preraffaellita dei Nabis, diffonde artisti "prestati" alla scena come Redon, Toulouse-Lautrec, Rodin e Munch (cui la Lonzi, prima in Italia, attribuisce la scena del Peer Gynt del '96).

La lezione russa

Ma la vera novità per la scena teatrale europea è la nascita dei Balletti Russi di Djaghilev, erede dello spirito del teatro barocco italiano. Affatto vicini alla scenografia russa ufficiale i Balletti Russi derivano piuttosto dalla "fronda" intellettuale pietroburghese del "Mir Iskusstva" (1898), influenzata dalla pittura inglese, tedesca e soprattutto dall'Impressionismo francese. Dei tanti, soprattutto Benois e Baski (autore, quest'ultimo, dei celebri costumi per l'Après-midi d'un faune di Debussy, 1912) lavorano a Parigi con Djaghilev nella prima stagione dei Balletti.

Su un altro piano, i moscoviti della Rosa Azzurra (primo fra tutti Soudeikine), collaboratori di Mejerchol'd e tesi verso le più drastiche ricerche tedesche (e la pittura del primo Matisse). Sono questi la "seconda direzione" della ricerca teatrale russa di un inedito rapporto fra pittore-scenografo e regista che, alla vigilia della rivoluzione del 1905, è di una novità sconcertante.

Contemporaneamente, a Monaco, Georg Fuchs teorizza l'accostamento fra il teatro e la cultura moderna (soprattutto considerando gli enormi progressi dell'architettura), trovando nei pittori Graf ed Erler (suo un celebre Faust goethiano) l'ideale compendio realizzativo e la concreta, scenica equivalenza fra ambiente psicologico e personaggi. È la direzione prediletta dal teatro simbolista, soprattutto tedesco (e da Craig, Appia ed i più geniali seguaci, quali Copeau).

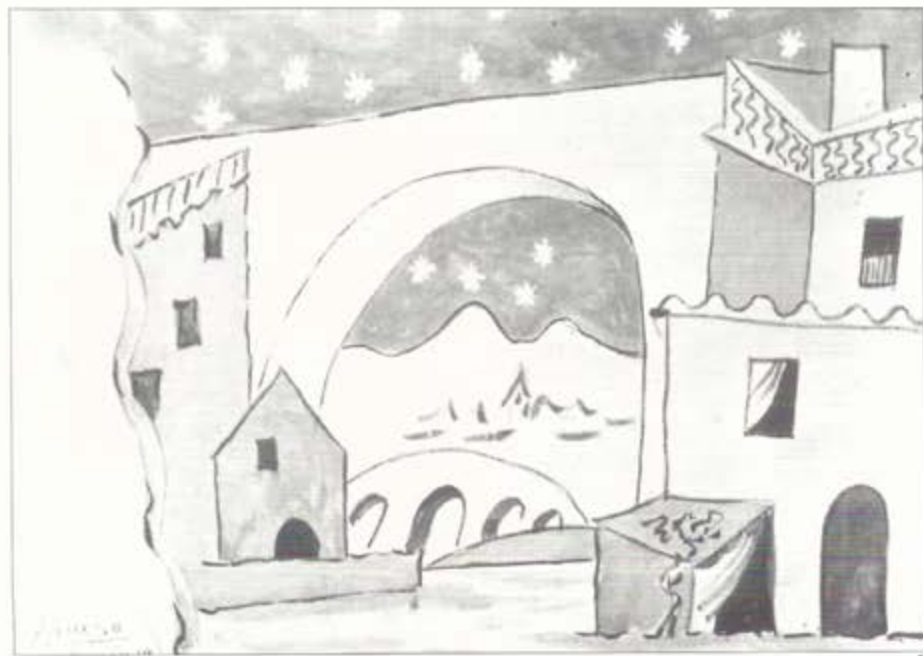
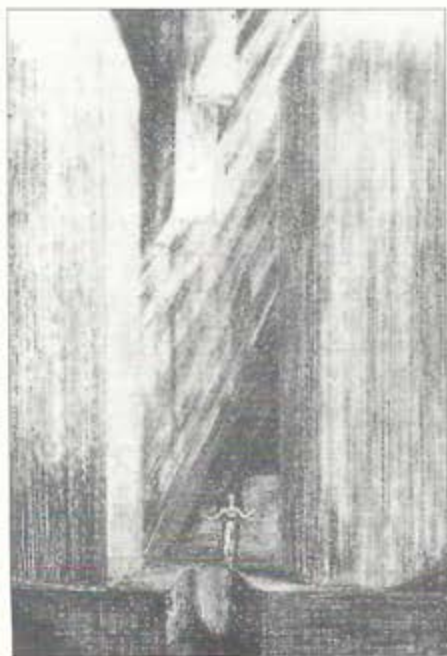


Se i pietroburghesi collaboratori di Djaghilev erano stati influenzati dall'Impressionismo francese, così la Francia fu colpita dalla loro arte, all'opposto del gusto scenico nordico allora imperante. I Balletti Russi schiudono alla Francia, per prima, tutto un mondo di suggestioni orientali e di culture millenarie, di barbarismi ed esotismi, in un prodigioso (anche se non sempre coerente) amalgama fra musica, scene e coreografia, intravisto all'Esposizione Universale di Parigi con la prima apparizione in Occidente della cultura e dell'arte orientali.

Data spartiacque nella storia dell'arte europea è il 1909, quando si affaccia sulla scena artistica mondiale il cubismo. I Balletti proseguono col russismo (lasciata la prima fase impressionista) fino alle soglie della guerra (è proprio degli anni '14-'16 la collaborazione di Larionov e della Goncarova), quando lo spettacolo di Cocteau-Picasso-Satie Parade por-

terà, per la prima volta, il cubismo a teatro e trionferà, nel '19, con Tricorne di De Falla. Sono anni intensi, eppure, secondo Kahnweiler, il cubismo non rivoluziona il teatro quanto la "tela" e maggior coerenza e radicalità avranno le teorie di Birot e Artaud, Piscator e i progetti di Gropius, l'astrattismo e la meccanica, come dimostrano gli esperimenti di Kandinskij e Schlemmer, i paradossi teorici di

A pag. 32, dall'alto in basso, ritratto di Nijinskij per «L'Après-midi d'un faune» di Debussy realizzato da Léon Bakst nel 1912; programma per il Théâtre Libre (1892) di Pierre Bonnard. In questa pagina, in senso orario, la scena di Ferdinand Léger per «La création du monde» di Milhaud (1923); tempera di Pablo Picasso per «Tricorne» di De Falla (1917); bozzetto scenografico di Gordon Craig (1907).





Craig (la supermarionetta), la ginnica di Appia e la biomeccanica di Mejerchol'd. A questi esempi di più radicale ricerca, si può ricondurre la scena di Léger per *La création du monde* di Milhaud (1923), in pieno trionfo della macchina sull'uomo (e già in odore di separazione fra gli estetismi del cubismo e le angosce dell'espressionismo).

Il cubismo analitico non viene dalla Francia di Djaghilev, ma dalla Germania di Reinhardt il quale, nel '37, attualizza nell'*Orpheus* le teorie di simultaneità e tridimensionalità di Birot (già operanti in Russia sin dal '20, con i teatri intesi come cantieri). Il percorso va dalla Duncan ad Appia (attraverso Dalcroze) fino a Reinhardt ed all'espressionismo di Jesner. All'origine, anche in questo caso, l'Impressionismo, il divisionismo, la pittura fauve e l'astrattismo di Kandinskij e Klee, ma pure l'enorme impulso dato al cinema tedesco contemporaneo.

In Russia, il cubismo scenico trova l'ideale interprete in Tairov, geniale allievo di Mejerchol'd, che fonde le intuizioni dell'avanguardia (futurismo e suprematismo) al costruttivismo di Tatlin (come nelle ottime scene di Vesnin per la sua *Fedra*, nel '21).

Nell'orbita di un netto neoclassicismo, invece, si muovono i Balletti Russi, dal '24 trasferitisi a Montecarlo. Dopo Picasso, Braque, Laurencin, Gris, è il turno del coloratissimo Matisse (*Le chant du rossignol* di Strawinsky, 1920), del ritorno a Bakst e a Larionov.

La morte di Djaghilev, nel '29, con l'ultimo spettacolo impressionista (*Le fils prodigue*, scene di Roualt), segna la fine della fase storica dei Balletti ed il loro riflusso.

Prampolini europeo

La seconda parte del volume, intitolata *Andamento dei teatri in rapporto con la scenografia in Italia*, prende avvio dall'esame del più controverso fra i movimenti artistici italiani del primo '900: il futurismo. Senza timori o tremori di sorta, l'autrice evidenzia subito la preponderanza della figura di Prampolini, cui riconosce una forte e lucida consapevolezza dei fermenti europei, delle ricerche



di Mondrian e Kandinskij, di Mejerchol'd e di Tairov, come testimonia il *Giulietta e Romeo* (1925), dov'è evidente il legame con Léger.

Nell'elenco dei numerosi artisti che gravitano intorno a Bragaglia ed al movimento futurista, la Lonzi cita Marasco, Paladini, Pannaggi, Marchi, annotando con l'ironia che spesso s'intravede nelle sue pagine, che teorie, scandali e manifesti a parte, il futurismo italiano non ottenne a teatro i risultati che ebbe nelle arti figurative. La sua portata fu certo inferiore all'impressione suscitata negli ambienti intellettuali europei (com'è evidente nella sfortunata collaborazione di Balla e Depero con Djaghilev).

Il futurismo, pur geniale e anticipatore in talune soluzioni, fu soprattutto manifestamente eclettico e incompleto, con forzature intellettuali «e un timbro provinciale, che accompagnerà spesso gli esperimenti futuristi a teatro». La scenografia futurista e d'avanguardia trova la migliore rappresentazione nella dimensione schiettamente artigianale e nell'applicazione, questa sì convincente, all'architettura (un nome solo, nel razionalista Aschieri, unico seguace di Appia ufficialmente ricono-



sciuto e acclamato e fra i primi a collaborare con un regista - il tedesco Ebert).

Tra gli spunti spesso segnalati per futuri approfondimenti di importanti esperienze teatrali, la Lonzi cita i 15 anni di attività degli Indipendenti di Bragaglia, non celandone l'incidenza nella vita teatrale italiana. A conforto di ciò, riporta l'episodio dell'unica venuta italiana di Appia, alla Scala, con il radicale *Tristano* (1923), che tanti biasimi si prese dalla critica nostrana, del tutto digiuna della sua portata rivoluzionaria. Saranno gli allievi dell'Accademia e i giovani scaligeri a cogliere in pieno la rivelazione e a seguire i suoi passi, coniugando Appia con le contemporanee ricerche pittoriche di Sironi, Carrà e Funi ed aprendo la porta alla prima, vera, generazione di pittori-scenografi italiani.

Negli anni '30 esordiscono, grazie a Bragaglia, i sedicenti Nove scenografi in cerca di un palcoscenico, giovanissimi e aggiornati, insofferenti del clima di chiusura che già il regime esercitava sulla cultura nazionale.

Il 1933, secondo la Lonzi, segna la fine delle esperienze avanguardiste, con un bilancio per lo più deludente, ma con le premesse di un fertile connubio con l'emergente corrente novecentista, fra Milano e Roma.



Il Novecento italiano

A questo punto della tesi, la Lonzi è arrivata all'elaborazione dei materiali a lei contemporanei, ovvero all'esame degli anni '30-'50 della sua formazione intellettuale. Da questo momento elabora soprattutto interviste e colloqui avuti con i protagonisti dell'avventura artistica di quel ventennio.

La premessa va all'occasione mancata, al ricorso a Djaghilev invece che agli umori più autentici dell'avanguardia da parte della pittura scenica italiana, complici il solito diletterantismo e provincialismo. È il Maggio Musicale Fiorentino a scandire la seconda fase della scenografia italiana del '900, con l'esordio di Casorati, Conti, De Chirico, Oppo, Severini, Sironi.

Questi pittori rappresentano il culmine del decennio anteguerra, che unì metafisici, novecentisti milanesi, ex-secessionisti e razionalisti.

Nel '25 si segnala l'esordio di De Chirico con *La morte di Nio-
be del fratello Alberto Savinio*, all'*Odescalchi di Roma*.

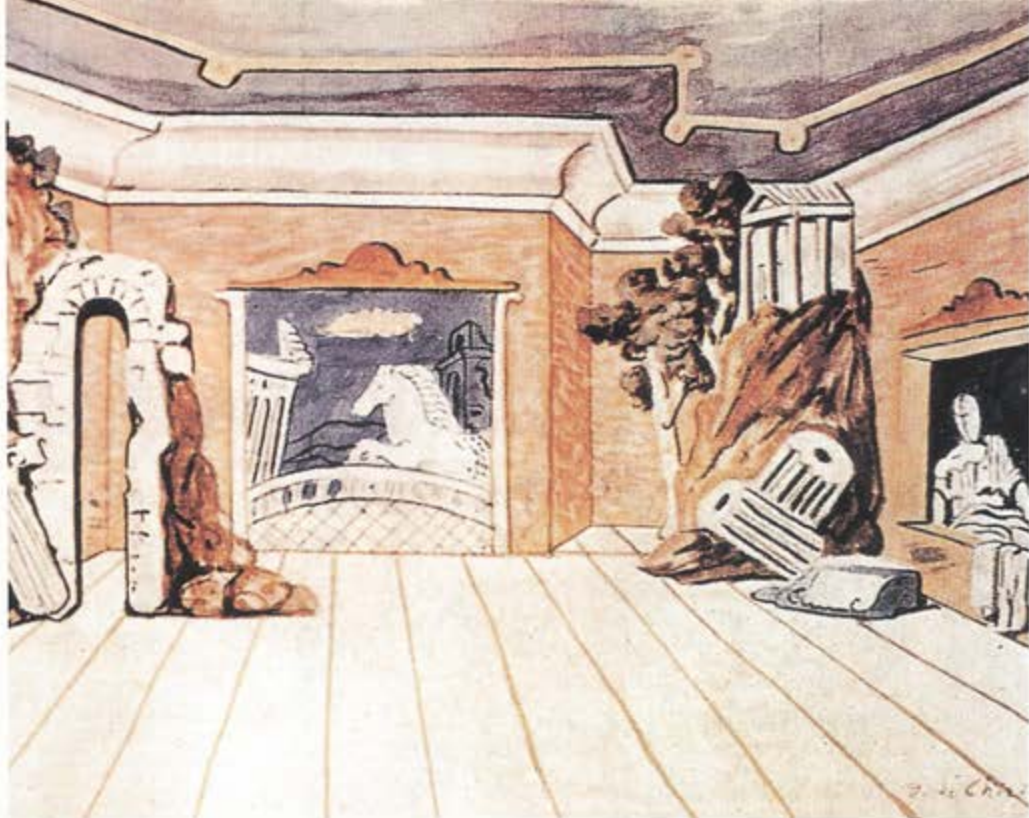
Un esordio che prelude al trionfo di *Le Bal*, bal-



lento di Djaghilev del '29 ed al clamore, fra scandalo e ammirazione, de *I puritani* di Bellini nel '33.

Un'indicazione di coraggio e rinnovamento che non sfugge al Primo Maggio Fiorentino, ospitante i due massimi registi contemporanei: Max Reinhardt (con il mitico *Sogno shakespeariano*) e Jacques Copeau (con la *Santa Uliva*). A Sironi è affidata la truce *Lucrezia Borgia*, di forte suggestione pittorica. L'anno successivo non sortisce ai risultati sperati: esordiscono Carena e Conti, definendo un buono e onesto mestiere, rispettoso dello spartito, aggiornato, ma privo di mordente. Così pure, al Terzo Maggio, l'esordio di Vagnetti media modernità e buon senso.

Quanto agli altri attori contemporanei, la Lonzi ne fa una rassegna partecipe e acuta, dall'ottimo Marussig che rimanda a Carrà, Gauguin e Piero della Francesca (il *Crepuscolo degli dei*, 1943) al De Chirico più affaticato e senza il mordente de *I Puritani*, dall'interessante Casorati, fra Appia e Craig, all'ottimo Dottor Faust di Sironi per Busoni nel '42, seguendo la linea ardente e furiosa della *Lucrezia*, anche se ben poche sono poi le sue collaborazioni teatrali. A parte le "incursioni" di Oppo, Severini e altri, per la Lonzi restano l'inventiva e l'audacia di Pram-



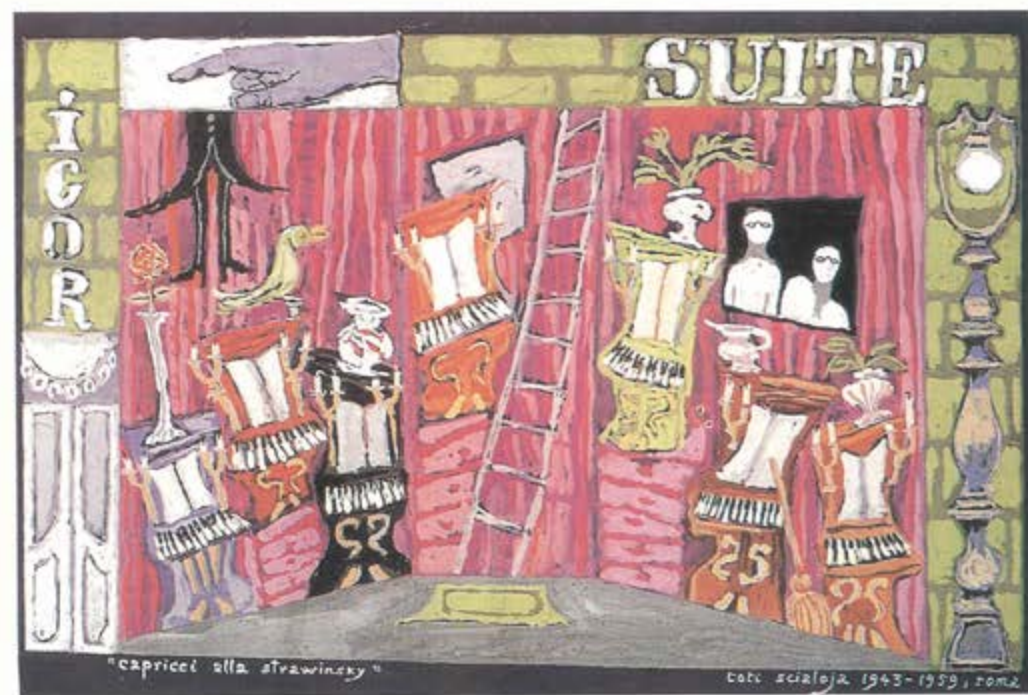
polini, il più solido fra i protagonisti dell'avanguardia.

A chiudere la ricerca, la Lonzi ripercorre l'avventura del Teatro delle Arti, nel quale Bragaglia cercò di convogliare le energie teatrali italiane più moderne. Oltre al più vecchio Prampolini, ci sono Guttuso (unico a riprendere il Picasso cubista, anti-lirico, aspro, robusto), De Pisis (che porta in scena la sua pittura irrequieta e "aerea"), Maccari, Scialoja (grande collaboratore di Aurelio Milloss e Vito Pandolfi), Tamburi ed il grande maestro Alfredo Furiga. È la Scuola Romana di Scipione e Mafai che porta echi di avanguardia e aggiornamento, senza i furori e le polemiche, le rigidità programmatiche dei tedeschi e dei russi. Corrosione e ironia sotto un velo di mondanità, un ghigno verso il fascismo degenerato ed un sorriso verso Parigi. Vi fanno capolino anche i surrealisti Savinio e Clerici, senza troppo convincere (basti pensare all'imbaraz-

zante enormità dell'*Oedipus Rex* di Savinio; nel '48).

A chiusura dello studio, la Lonzi apre una lunga nota con i nomi degli artisti all'epoca operanti e dai quali, negli anni a venire, sarebbe scaturita la seconda parte di una storia della scenografia, a tutt'oggi, da scrivere. □

A pag. 34, dall'alto in basso, olio di Vladimir Tatlin per «L'olandese volante» di Wagner (1915-18); tempera di Enrico Prampolini per «L'Après-midi d'un faune» di Debussy (1920); tempera di Pietro Aschieri per «Nabucco» di Verdi (1933). In questa pagina, in senso antiorario, acquerello di Giorgio De Chirico per «Le Bal» di V. Rieti (1929) e costume di Riccardo per «I Puritani» di Bellini (1933); olio di Toti Scialoja per «Capricci alla Stravinskij» (1943).





UN DISCORSO INTERROTTO

L'IMMAGINARIO TEATRALE HA BISOGNO DELLA PITTURA

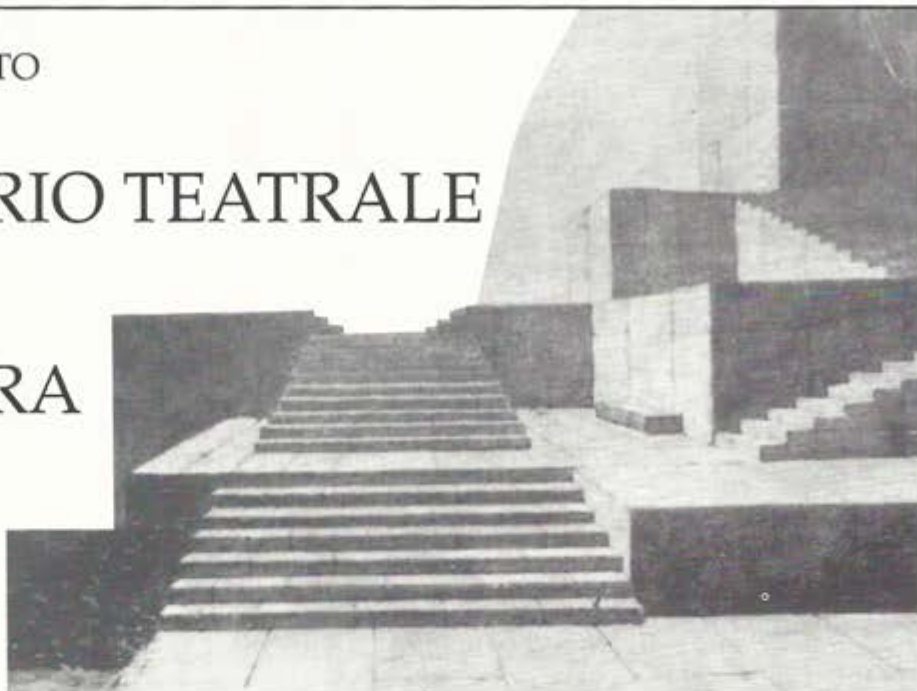
UGO RONFANI

Ci si interroga sul possibile ruolo del pittore (diciamo "del pittore" e non "dello scenografo", in quanto artista-tecnico del palcoscenico) nella costruzione dell'immaginario teatrale. L'impressione generale è che, ancora di una certa rilevanza nell'opera lirica, l'apporto del pittore sia notevolmente diminuito nel teatro di prosa. Qui lo scenografo, interprete e complice del regista, ha gradualmente sostituito criteri di esecutività interpretativa, confluenti nel progetto della cosiddetta "regia critica", a una iniziativa creativa autonoma, di epoche in cui l'arte scenografica era più pittura e meno scenotecnica.

Non vorremmo essere fraintesi. Non si tratta di nutrire nostalgie, ormai improponibili, per la "scena dipinta", attribuito di un vecchio teatro all'italiana che - come ha osservato Luigi Squarzina in un capitolo del suo volume di saggi *Da Dioniso a Brecht* - tende ormai a essere sostituito da una scena "elisabettiana", aperta a una moltitudine di impieghi. D'altra natura, oggi, è il dibattito. Si tratta di considerare se è ancora possibile al pittore, ossia all'artista il cui linguaggio è quello delle immagini, dare un contributo di creatività autonoma nell'allestimento di uno spettacolo teatrale, o se deve limitarsi - come sempre più frequentemente avviene - a organizzare spazi e volumi, ad assemblare in scena forme e colori secondo il prevalente o addirittura esclusivo disegno del regista. Accettando, in tal caso, di assumere un ruolo complementare, del tutto integrato nel progetto registico.

Avanguardia e teatro

Non è il caso di riandare alle epoche d'oro in cui pittura e scena erano alleate, e Leonardo progettava le grandi macchine teatrali per gli Sforza, o il Palladio costruiva l'Olimpico. Limitandoci a questo nostro secolo, possiamo tranquillamente affermare che i movimenti dell'avanguardia figurativa europea dei primi tre decenni del Novecento hanno avuto un ruolo decisivo nel lacerare la trama spessa e



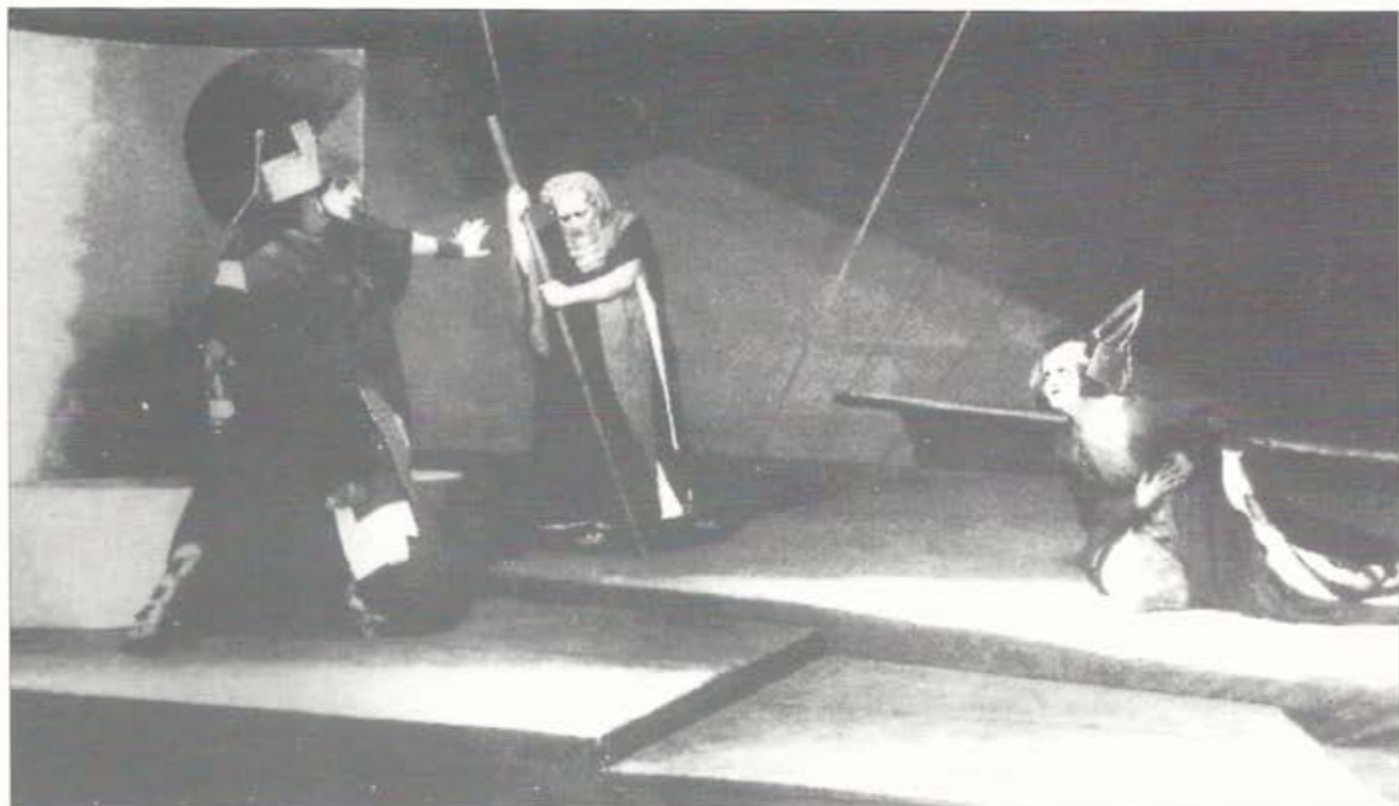
soffocante delle vecchie convenzioni teatrali, nella fattispecie i residui passivi della scena tardo-romantica. Tra il 1910 e il 1920 le avanguardie figurative si resero conto che il teatro - allora non ancora concorrenziato dal cinema - poteva essere un ideale terreno di conquista e di applicazione delle loro idee, tanto più che le istanze che erano alla base delle loro ricerche - spazio, luce, movimento - presentavano molti punti di contatto con la natura dello specifico teatrale.



Fu un'epoca, quella, in cui, nella rivolta contro le vecchie forme espressive, si realizzò una profonda intesa ideativa ed operativa fra scrittori, pittori, musicisti e teatranti. I frutti dell'espressionismo, del surrealismo o del futurismo maturarono indifferentemente sulla pagina, sulla tela, sul pentagramma, sulla scena.

Le invenzioni sceniche e le architetture teatrali di Appia e di Craig, di Mejerchol'd e di Tairov, di Gropius o del Bauhaus non si sarebbero verificate senza il grande sommovimento allora in atto nelle arti figurative europee. Anche i padri fondatori della regia moderna, che pure anteponevano le regole della disciplina scenica alla sintassi figurativa - ci riferiamo a Reinhardt, Piscator, Copeau e agli altri promotori del Cartel - non erano insensibili ai contraccolpi della rivolta "antiveristica" con cui la pittura e la scultura si congedavano dall'Ottocento pompier. E da noi, poco dopo, la famosa formula "riteatralizzare il teatro", fatta sua da Anton Giulio Bragaglia, pur essendo basata sulla riproposta della Commedia dell'Arte, sulla rivalutazione plastica e dinamica dell'attore o sul ruolo di grande coordinatore del regista, intendeva affermare, contro la vecchia scena naturalistica, l'esigenza di una scena "tinta", cioè nata dalla libera invenzione artistica, ma funzionale e dunque essenziale rispetto allo spettacolo.

E così, sull'onda dello stesso movimento di rifiuto delle avanguardie novecentesche verso la tela da atelier, al "quadro" scenico ottocentesco si sostituì il "luogo scenico". Ecco allora, nell'esplosione delle ricerche sulla luce, sullo spazio e sul movimento proprie delle arti figurative di avanguardia, l'invenzione della scena plasticotradizionale, decisamente "antipittorica", spesso risolta con ardite inclinazioni spaziali. Ed ecco diffondersi, in alternativa, la stilizzazione pittorica di scena,



anch'essa in opposizione alla pittura realistica, di cui aboliva la terza dimensione. Tutta la dialettica dell'arte scenografica del Novecento, impegnata a consumare il distacco dalla usurata sintassi naturalistica, ruoterà intorno a queste opzioni. E nelle inevitabili estremizzazioni polemiche, ancora di più nelle sue singolarità stilistiche, la nuova scenografia significherà una "presa di potere" del luogo teatrale da parte delle arti figurative. I pittori finiranno così per influire non poco sulla natura stessa dello spettacolo, perché il loro contributo non sarà soltanto illustrativo, decorativo, ornamentale, ma parteciperà in misura non piccola a determinare la poetica dello spettacolo.



Gli esempi sono al riguardo arcinoti. Nel 1909, anno in cui esplodono sulla scena parigina i *Ballets Russes* di Diaghilev, i pittori dell'avanguardia si mobilitano tutti contro quanto rimane della fastosa scena dipinta; e questi pittori si chiamano – come sappiamo – Picasso, Matisse, Rouault, Derain, Bakst, Mirò, Dufy. In Russia, accanto agli scenografi titolati come Armenkov, Ul'anov o Egorov, agiscono pittori scenografi abili nel recupero stilizzato dell'antico mondo slavo; e sono, oltre al già citato Bakst, Roerich e Bilibin. La scenoplastica e la scenosintesi del futurismo marinettiano hanno le firme di Prampolini e Depero, che applicano gli

stessi postulati della pittura alla scena quadridimensionale, luogo deputato per architetture cromatico-spaziali.

A pag. 36, matita di Adolphe Appia per «Il palombaro» di Schiller (1910) e, in basso, matita di Gordon Craig per «Amleto» di Shakespeare (1910). In questa pagina, in senso orario, foto della «Fedra» di Racine con regia di Tairov e scene di Vesnin (1922); olio di Toti Scialoja per «Les Mariés de la Tour Eiffel» di Cocteau (1948); tempera di Fortunato Depero per «Le chant du rossignol» di Stravinskij (1917).



Scena e regia

È vero che contemporaneamente, in Europa e soprattutto in Francia ma anche negli Stati Uniti (con Lee Simonson) i registi erano tentati da un ritorno alla scenografia professionistica, basata sul rispetto di precise regole di mestiere e sull'intesa fra il regista e il pittore della scena (un caso per tutti: il binomio Jouvett-Béard). Ma restavano al pittore-scenografo spazi di intervento importante, perfino nell'ambito del teatro epico-didattico di Brecht, dove l'estetica dello "straniamento" e tutto un arsenale tecnico, funzionale al testo (dalle didascalie di scena alle maschere agli effetti luminosi), non impedivano ricerche feconde all'incrocio fra simbolismo materialistico e realismo sintetico. E se, fra le due guerre, l'arte scenografica italiana fu costretta a fare i conti con una situazione non certo esaltante, quella del capocomicato, delle compagnie di giro e del teatro autarchico, accumulando perciò un ritardo rispetto alla scena europea, cionondimeno fu possibile ad artisti come Sironi e Casorati, De Chirico e Conti, Savinio e Oppo, De Pisis e Mafai, Purificato e Tamburi (per citarne soltanto alcuni) lavorare per il teatro di Bragaglia o per le rassegne del Maggio Fiorentino. L'avvento della regia critica avrebbe invece modificato profondamente, nel secondo dopoguerra, questi rapporti fra scena e pittura. Nel senso che il regista si abituò a essere anche "sceno-

grafo" dei propri spettacoli, a condizionare gli aspetti iconici di un allestimento, lavorando in proprio oppure facendo ricorso a uno scenografo di fiducia, interprete fedele della "scenografia mentale" elaborata da quello e comprendente - ripetiamo - i vari aspetti plastici e figurativi della pièce.

Basta riandare alle messinsene costruite con sontuosi assemblaggi da Visconti, al bozzettismo scenografico di Zeffirelli in quanto regista-pittore, o ai dispositivi scenografici strettamente finalizzati alle regie di Strehler - prendiamo, come si vede, esempi disparati - per constatare che la scena "come pittura" (intesa come un in-





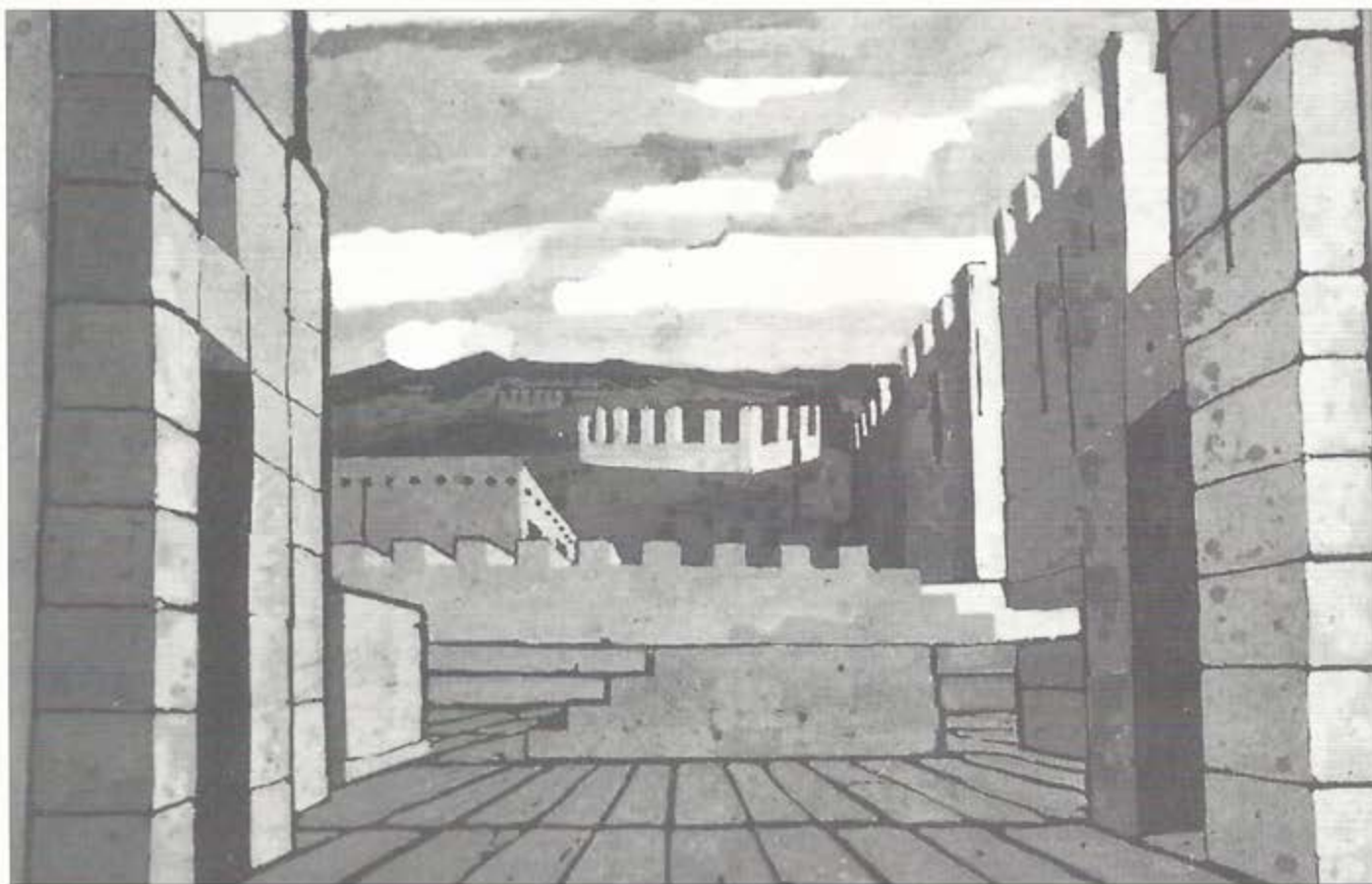
sieme di materiali artistici elaborati dal pittore) sia stata progressivamente risucchiata nello schema onnicomprensivo della regia critica. Con le debite eccezioni, s'intende (perché un Casorati o un Guttuso, un Burri o un Sassu hanno continuato a "inventare scene"), la linea dominante è stata questa. Tant'è che nella mostra di quarant'anni di scenografie al *Piccolo*, tenutasi a Milano, si è visto come gli scenografi di via Rovello «hanno rinunciato – citiamo dal catalogo – a un repertorio figurativo rigidamente personalizzato», essendo acquisito che uno spettacolo dev'essere il risultato di una strettissima collaborazione fra regista, scenografo e costumista, ma nel senso della dipendenza di questi due dal primo. Questa linea spiega il formarsi di coppie fisse di registi e scenografi: Ronconi e la Palli, Castri e Balò, Trionfo e Panni, Scaparro e Francia, De Bosio e Luzzati, naturalmente Strehler e Frigerio e Damiani.

Per certi versi, questa disciplina di funzioni intorno alla centralità del regista è stata benefica, perché ha conferito all'evento teatrale un'unità estetica che prima gli mancava. Si sono verificati però nel contempo fenomeni collaterali non del tutto positivi. E difatti, essendosi appiattito il rapporto dialettico fra il regista e lo scenografo, la scenografia è diventata più di ieri "scenotecnica", e si sono determinati rapporti chiusi, esclusivi, che hanno impoverito l'apporto originale della creatività pittorica nell'allestimento degli spettacoli. Mentre non è detto che il teatro non abbia interesse a riattivare la dialettica fra la pittura e il teatro, fra il pittore e il regista (e per pittore intendiamo – ripetiamolo ancora una volta – lo scenografo restituito appunto alla sua creatività di artista, di inventore della luce, dello spazio e



del movimento nel luogo teatrale. Non certo in opposizione con un armonico disegno registico d'insieme, ma come contributo originale che questo disegno arricchisca). Si vorrebbe insomma che nella rimessa in discussione dei vari elementi che concorrono all'evento teatrale, al fine di meglio definire uno specifico teatrale oggi inquinato, avesse un suo posto anche la rivalutazione del lavoro del pittore non della scena, personaggio del passato,

A pag. 38, in senso orario, Mario Sironi, tempera per «Il Dottor Faust» di Busoni (1942); Fabrizio Clerici, costume del Diavolo per l'«Orpheus» di Stravinskij (1946); Renato Guttuso, matita e tempera per «Chout» di Prokofiev. In questa pagina, Felice Casorati, tempera per «Didone ed Enea» di Purcell (1940); in basso, Alberto Savinio, tempera per l'«Armida» di Rossini (1952).



Scenografia: una bibliografia essenziale



Per chi volesse approfondire l'argomento, si dà qui di seguito una bibliografia essenziale. Sintesi generali sull'edificio e sullo spazio scenico dall'antichità ai giorni nostri: E. Povoledo, voce Scenografia in *Enciclopedia Universale dell'arte*, vol. XII, Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1964; L. Zorzi, voce Scena in *Enciclopedia*, vol. XII, Torino, Einaudi, 1981; F. Mancini, *Scenografia italiana. Dal Rinascimento all'età romantica*, Milano, Fabbri, 1966; A. Nicoll, *Lo spazio scenico. Storia dell'arte teatrale*, Roma, Bulzoni 1971; M. Fagiolo, *La scenografia dalle Sacre Rappresentazioni al Futurismo*, Firenze, Sansoni, 1973; M. Tafuri, *Il luogo teatrale dall'Umanesimo ad oggi in Teatri e scenografie*, Tci, 1976; F. Cruciani, *Lo spazio del teatro*, Roma-Bari, Laterza, 1993. Per una panoramica sulla produzione trattatistica tra XVI e XIX secolo: F. Marotti,

Storia documentaria del teatro italiano. Dall'Umanesimo al Manierismo. Teoria e tecnica, Milano, Feltrinelli, 1974; F. Marotti, *Lo spazio scenico. Teorie e tecniche scenografiche in Italia dall'età barocca al Settecento*, Roma, Bulzoni, 1974; E. Tamburini, *Il luogo teatrale nella trattatistica italiana dell'800*, Roma, Bulzoni, 1984. Per la scena nel teatro antico: Teoria e storia della messinscena nel teatro antico, *Atti del convegno internazionale (Torino, 17-19 aprile 1989)*, Genova, Costa & Nolan, 1991; U. Albin, *Nel nome di Dionisio*, Milano, Garzanti, 1991, pagg. 94-149; Il teatro greco nell'età di Pericle, a cura di C. Molinari, Bologna, Il Mulino, 1994, pagg. 185-248; N. Savarese, *Teatri romani. Gli spettacoli nell'antica Roma*, Bologna, Il Mulino, 1996. Per la scena nel Medioevo: E. Konigson, *L'espace théâtral médiéval*, Paris, Cnrs, 1975 (traduzione ridotta italiana: Firenze, La casa Usher, 1991). Per la scena nel Rinascimento: L. Zorzi, *Il teatro e la città*, Torino, Einaudi, 1977; E. Povoledo, *Origini e aspetti della scenografia in Italia dalla fine del '400 agli intermezzi fiorentini del 1859 in N. Pirotta-E. Povoledo, Li due Orfei*, Torino, Einaudi, 1981; S. Mazzoni, *Vincenzo Scamozzi e il teatro di Sabbioneta in S. Mazzoni-O. Guaita, Il teatro di Sabbioneta*, Firenze, Olschki, 1985; L. Magagnato, *Il teatro Olimpico*, Mi, 1992. Per la scena dall'età barocca all'800: C. Molinari, *Le nozze degli dèi*, Roma, Bulzoni, 1968; M. Viale Ferrero, *Luogo teatrale e spazio scenico in Storia dell'Opera italiana*, a cura di L. Bianconi e G. Pestelli, vol. V, Torino, Edt, 1988. Per la scena nel '900: F. Mancini, *L'evoluzione dello spazio scenico dal Naturalismo al teatro epico*, Bari, Dedalo, 1975; D. Bablet, *Esthétique générale du décor de Théâtre de 1870 a 1914*, Paris, Cnrs, 1975; F. Mancini, *L'illusione alternativa*, Torino, Einaudi, 1980. Si rimanda inoltre alle voci specifiche che possono interessare la problematica della scena (teatri, architettura teatrale, scenografia, scenografi, città ecc.) dell'*Enciclopedia dello Spettacolo* (Roma, Le Maschere, 9 voll., 1954-68 rist. 1975) e dell'*Enciclopedia del '900* (a cura di A. Attisani, Milano, Feltrinelli, 1980). C.C.



ma degli spazi scenici della fantasia, fuori dallo stanco gioco delle citazioni e delle ripetizioni, degli stilemi ormai esangui e delle estenuazioni manieristiche, in uno slancio di creatività che ripeta il già mitico miracolo prima ricordato dei *Balletti Russi*.


L'auspicio è dunque che il pittore sia nuovamente coinvolto nell'avventura del fare teatro. Che sia chiamato, senza costrizioni, a mettersi di nuovo di fronte alla scena vuota, come nelle grandi fasi di rinnovamento del teatro, soprattutto in questo periodo in cui, archiviate le piccole estetiche, è venuto il tempo di inventare "il grande palcoscenico del mondo". □

In questa pagina, da sinistra a destra, tempera di Felice Casorati per «L'amore dei tre re» di Montemezzi (1948); Ferdinand Léger, ballerini per «La création du Monde» di Milhaud.



LA GUERRA DI JASNA

GILBERTO FINZI



La storia non si ripete – semplicemente non esiste – e così non esistono le pene e le ferite degli uomini: ognuno vive un suo tempo e altro non conosce. Sa di soffrire ma non perché – è il male di ogni tempo, di ogni storia.

Guerra, morte, fame, pestilenza portati dal vento arrivano sulle orme del nulla, di pioggia e di neve, oppure dal deserto dove solo gli scorpioni sopravvivono – i quattro cavalieri dell'Apocalisse sfondano il cielo e la terra, ma non è un'incisione dura di Dürer che di bianco-nero copre lo straccio umano –

escono spettri di sottoterra, aprono le anime come mele e sgozzano i delicati congegni di corpi che non stanno a sopravvivere ai loro padroni, i sentimenti.

Uomini non più uomini cercano la moneta falsa del benessere – la guerra esplose nel cervello e nei piedi, chi è mite ode, sdegnata e subisce: «dove sei, piccola Jasna», grida la non vecchia ma provata e stanca, «dove sono i tuoi sogni – li ricordo, alcuni, il tuo ponte del Visir, la tua speciale vista del fiume, Shéhérazade minima senza più amore e senza corpo» –

La guerra insegue l'uomo e non insegna storia. L'anima si arrende all'attività – non più forze per resistere, soltanto raccontare – vai, nobile arte, teatro, fa' la tua parte, imbonisci ma non divertire, solo che parli la rovina, il demone, lo straccio: non basta dire «basta», no, stingi i tuoi sogni, invece, e credi, allora tutti capiranno. □

Più che una critica in versi, Gilberto Finzi propone qui una divagazione – per niente svagata – sul tema della guerra, dell'orrore e della miseria umana che invano ci si studia di chiamare "storia" per giustificare e dimenticare. Ne è occasione il testo di Rocco D'Onghia, *La cacciatrice di sogni*, già pubblicato su *Hystrio* n. 2/1996, messo in scena al Teatro Verdi di Milano. Il monologo, interpretato dalla brava Jolanda Cappelletti, fondatrice del Teatro del Buratto, ha confermato la sua forza, la sua capacità di denuncia filtrate dalla solitudine della memoria. Una vibrante suggestione si sviluppa sulla scena dall'insieme di parole, gesti, suoni e rumori, con al centro la donna non giovane, goffa nel cappotone, dolorante ma non rassegnata.



MARINETTI REVIVAL

I FANTASMI DEL TEATRO FUTURISTA

Forzatura politica o atto dovuto? Dopo la rimozione ideologica del dopoguerra e le frammentarie riscoperte dagli anni Settanta in poi, c'è voglia di rivisitare la scena del Futurismo. Per fare un bilancio sereno del Teatro Sintetico e della Sorpresa. E per capire fino a dove Marinetti e i suoi hanno contribuito a prendere le distanze da quanto restava del vecchio teatro.

UGO RONFANI



Un fantasma si aggira per l'Italia: il Futurismo. Da Sabbioneta, nel Mantovano, a Catania si assiste a un *revival* del movimento fondato da F.T. Marinetti all'inizio del secolo. Mostre, convegni, spettacoli: è indice, questo rinnovato interesse, di cambiamenti della politica culturale e della politica tout court, o del bisogno di compilare un consuntivo critico di fine secolo? Come che sia, l'esigenza di una sistemazione critica appare ragionevole se si considera che l'identificazione tra il Futurismo e la politica culturale del ventennio mussoliniano da una parte, e dall'altra la rimozione del Futurismo nella memoria della cultura antifascista del dopoguerra hanno intorbidito, fino ad epoca recente, ogni tentativo di valutare con serena oggettività il senso, la portata e l'influenza - che sembrano, diciamo subito, non del tutto esauriti - di questo movimento di avanguardia, figlio e padre, nello stesso tempo, delle avanguardie europee del Novecento.

Messe da parte rimozioni e remore, ed esclusa naturalmente anche ogni eventuale ed interessata enfattizzazione del fenomeno (attivo a partire dal 1909, vitale fino al '20 e poi confluito nell'avanguardia culturale del ventennio, con inevitabili tentazioni autocelebrative e finali diaspore individuali e di gruppo) del Futurismo oggi si può cominciare a parlare



nella prospettiva di una finalmente equilibrata visione storica, senza o quasi senza ipoteche ideologiche e politiche, valutando spassionatamente le cause della sua originaria necessità, distinguendo quanto di dinamico e vitale c'era nelle sue manifestazioni dagli aspetti più precari ed effimeri. Tentando infine di dire parole più sicure, se non definitive, su quella che non pochi considerano la questione di fondo da affrontare in una collocazione storica del movimento: vale a dire il divario che nel Futurismo è esistito fra le intenzioni e i risultati, fra i proponenti eversivi delle sue teorie e gli esiti talvolta approssimativi o mediocri. Per cercare, anche, di capire che cosa del Futurismo è confluito, e permane, non soltanto nella letteratura e nelle arti ma anche nel gusto e nel costume della società in cui viviamo.

Ciò è vero anche nel settore che qui interessa, quello del teatro, prosa, varietà, pantomima, lirica e balletto; settore dai futuristi considerato molto importante data la loro sistematica tendenza, Marinetti *in primis*, a reagire alla crisi dei linguaggi e dei codici artistici da cui partivano spettacolarizzando sistematicamente i risultati del loro lavoro al di là dei generi convenzionali, collocando spesso e volentieri la parola e la musica, il gesto e il figurativo sulla scena teatrale di un rap-

porto voluto e cercato col pubblico vivo, reale e (come sappiamo) anche rumorosamente dissenziente, convocato nelle platee solitamente adibite agli spettacoli del teatro all'antica italiano.

La scena del '900

Questo teatro all'antica – che Marinetti e i suoi clamorosamente contestavano con l'ironia e lo sberleffo, pronti ad espugnarne i teatri, a reclutarne gli attori e ad appropriarsi di generi da esso considerati minori, come il varietà – era già virtualmente in crisi in Europa, con un certo ritardo anche nel nostro Paese data la persistenza del vecchio capocomicato, sotto la spinta di tutta una serie di esperienze innovative maturate, anzi esplose, tra la fine dell'Ottocento e i primi anni del Novecento. Basterà ricordare che nel 1887 a Parigi era sorto il Théâtre Libre di Antoine, matrice del successivo Cartel; che a Mosca Stanislavskij aveva fondato il teatro d'Arte; che a Parigi il secolo si chiudeva con l'inaugurazione del Théâtre de l'Arte di Paul Fort, nel 1891, e due anni dopo con quello dell'Oeuvre di Lugné-Poe, dove sarebbe stata rappresentata la farsa rivoluzionaria *Ubu Roi* di Jarry. In quella fin di secolo Gordon Craig decideva di abbandonare il lavoro di attore per riflettere sugli aspetti teorico-pratici del teatro e parlare della scenografia tridimensionale e dell'interprete supermarionetta, mentre Adolphe Appia si faceva sostenitore della scena simbolica e antinaturalista; a Mosca Mejerchol'd prima ed Evreinov dopo rinnovavano la regia; arrivavano dall'Est gli autori russi e scandinavi a scuotere alla base – anche da noi, benché in misura minore – il teatro mattatore basato su un repertorio eroico-storico-classicizzante o divagante nel genere *boulevardier*; e si determinavano così le condizioni nelle quali avrebbero poi operato gli Artaud e i Pirandello.

Senza approfondire questa carrellata sulle spinte innovative del teatro fra Otto e Novecento, converrà ricordare con Mario Verdone (in *La sintesi teatrale futurista*) che agivano anche altre suggestioni cui si sarebbe rifatto il Manifesto del Teatro Futurista Sintetico del 1915, e gli sketches mimici o declamati scritti, in applicazione della teoria, da Marinetti, Corra o Settimelli: dalle condensazioni sceniche dei simbolisti francesi e dei post-scagliati italiani alle scenette del varietà, dalla voga tardo-ottocentesca dall'atto unico o del «proverbio» derivato da De Musset a, soprattutto, le celebri serate zurighesi del Cabaret Voltaire con le soluzioni sinestetiche, le provocazioni lessicali, i rovesciamenti parodistici di Tristan Tzara e i dadaisti, per non parlare delle derivazioni realizzate dai surrealisti parigini. Il rapporto tra Futurismo e Dadaismo (che fu concreto e reale: il primo numero della rivista *Cabaret Voltaire* parlò di Marinetti e Cangiullo; Prampolini ed altri pittori futuristi esposero alla Gallerie Dada) dovrebbe essere approfondito, perché andò al di là dell'episodicità; anche se poi certe rigidità teoriche del Futurismo finirono per provocare reazioni negative fra i dadaisti, e tensioni polemiche fra Tzara e Marinetti. Così come, volendo completa-



re lo studio delle radici europee del Futurismo occorrerebbe analizzare meglio di quanto sia stato fatto finora le componenti culturali italo-francesi-egiziane dell'opera giovanile di Marinetti, che s'era rivelato come poeta scrivendo in francese i versi liberi di *Les vieux Marins* nell'ultimissimo scorcio del XIX secolo; che dalla *Conquête des Etoiles*, 1902 a *Le Roi Bombance*, 1905, aveva composto *sur Seine* le opere dell'esordio, prima fra suggestioni simboliste e tardo-romantiche e con *Le Roi Bombance* manifestamente guardando all'*Ubu Roi* di Alfred Jarry, scritto nel 1896 e messo in scena dallo stesso regista, Lugné-Poe, che avrebbe allestito, 1909, il grottesco «provocatorio e antigratzioso» (parole di Francesco Flora) del fondatore del Futurismo.

Occorrerebbe inoltre esaminare più in dettaglio, al di là delle frettolose constata-

zioni delle loro identità, un testo come *Poupées électriques* – terza esperienza teatrale di Marinetti, ancora a mezzavia fra la scena borghese e la sperimentazione, ma nucleo del Teatro della Sintesi futurista come si vide attraverso le successive rielaborazioni – alla luce delle ricerche che, all'incirca nello stesso periodo, andavano conducendo a Mosca Mejerchol'd e i suoi adepti, intorno a «miniature mimiche e poemetti gestuali simili per contenuto e lirismo alle pagine dei simbolisti», come ha fatto rilevare A.M. Ripellino. Marinetti, per la cronaca, visitò nel 1914 – prima cioè che firmasse con Corra e Settimelli il Manifesto del Teatro sintetico futurista – lo Studio di Mejerchol'd in via Borodinskaja, dove gli allievi – cito ancora da *Il trucco e l'anima* di Ripellino – rappresentavano un compendio mimico della vicenda di *Antonio e Cleopatra* e, su sua richiesta, improvvisarono una sintesi in tre minuti dell'*Otello* shakespeariano. Possono avere quasi certamente influito sulla concezione del teatro sintetico di Marinetti la tecnica espressiva dei bozzetti mimati – o stenogrammi visuali, come li chiamava – con cui Sergej Michajlovic Ejzenstein usava fissare le sue idee sull'espressione e il movimento.

La ricerca russa

Nel suo volume *La realtà attrezzata*, sulla scena e lo spettacolo futuristi, pubblicato da Einaudi nel '77, Paolo Fossati ha indagato, dal canto suo, su altri campi di influenza. Constatando ad esempio, in un



A pag. 42 dall'alto in basso, una tempera di Depero, «Marionetta»; una cartolina disegnata da Prampolini nel 1927. In questa pagina, dall'alto in basso, bozzetto di Balla per «Fuochi d'artificio» di Stravinskij; locandina di Depero per il balletto meccanico «Anihca» del 3000».



capitolo sull'architettura teatrale, che quando Walter Gropius esprimeva la concezione del Bauhaus, frutto dell'incontro determinante con Erwin Piscator, di un teatro totale «la cui struttura fosse in grado di espandersi ed imporre la propria legge formale all'ambiente circostante»; e propugnava «l'abolizione della separazione fra mondo dell'apparenza (la scena) e il mondo reale (lo spettatore, lo sconfinamento dell'azione, lo spazio polidimensionale e via dicendo)», non soltanto raggiungeva singolarmente le tesi del teatro popolare di un Romain Rolland o di un Firmin Gémier, con le loro visioni di *salles ouvertes à des foules, au peuple et aux actions du peuple*, ma non era lontano dalla dimensione di massa degli spettatori ch'era al centro dell'idea di teatro dei futuristi. «C'era un doppio processo - nota Fossati - nei testi futuristi: a) inglobare nello spettacolo il mondo, in tutta la sua ampiezza, spettatori inclusi, così da garantirsi una unità realmente totale di mondo e persone; e, b) puntare su una sperimentazione concreta su un breve tratto di campione del mondo (questa scena, questo evento), dato come momento estensibile, e puntare su una comunità limitata (questi spettatori), concretamente partecipe delle qualità emotive, psichiche, fisiche e ideologiche che formavano la desiderata integrazione, come circolazione di energie totalizzanti». Fossati concludeva così il suo ragionamento: «Se strutture di persuasione sono quelle inscenate, il problema non è la loro universalità in estensione, e quindi il traslato totalizzante: è,

se mai, l'oggettività, l'esito dell'operazione, e quindi la capacità degli operatori di agire con i media ... L'ambivalenza, in altri termini, è fra l'estensione della ricerca estetica e culturale che travolge i limiti convenzionali dei generi, e delle aree di indagine da un lato e, dall'altro, l'esigenza di tener ferma la presenza dell'artista come mediatore, e controllore».

Il Manifesto del 1915

Si confrontino queste notazioni sul futurismo e il Bauhaus - notazioni che consentono di vedere opportunamente rovesciato in termini europei e non soltanto interni il discorso della scena futurista - con le cronache del Teatro futurista che ha raccolto Giovanni Antonucci nel '75, e ci si renderà conto anche meglio dell'importanza, per Marinetti e i suoi, del teatro come luogo tipico della creatività e della comunicazione, e della volontà di interagire (magari per opposizione e contrasto, come accadeva spesso nelle tumultuose serate) con un pubblico chiamato, anzi sollecitato, anzi spinto a «compromettersi», con l'adesione o col rifiuto, davanti all'evento spettacolare. Il Manifesto del Teatro Sintetico affermava, a proposito del pubblico, che «il teatro futurista saprà esaltare i suoi spettatori, cioè far loro dimenticare la monotonia della vita quotidiana, scaraventandoli attraverso un labirinto di sensazioni improntate alla più esasperata originalità e combinate in modi imprevedibili». Nelle sue conclusioni,

al punto 3), il Manifesto diceva: «sinfonizzare la sensibilità del pubblico esplorandone, risvegliandone con ogni mezzo le propaggini più pigre; eliminare il preconconcetto della ribalta lanciando delle reti di sensazioni fra palcoscenico e pubblico, in quanto l'azione scenica invaderà platea e spettatori»; e alla fine, punto 6, si indicava l'obiettivo di «creare fra noi e la folla, mediante un contatto continuato, una corrente di confidenza senza rispetto (sottolineo: l'irrispetto del pubblico, sonoramente e ripetutamente manifestato nelle serate futuriste, non deprimeva e anzi galvanizzava Marinetti e i suoi), così da trasfondere nei nostri pubblici (si noti il plurale) la vivacità dinamica di una nuova teatralità futurista».

La tecnica dello spiazzamento delle vecchie abitudini del pubblico e del suo «risveglio» consisteva - come sappiamo - nella provocazione. Si legge ancora nel Manifesto del Teatro Sintetico: «La maggior parte dei nostri lavori sono stati scritti in teatro. L'ambiente teatrale è per noi un serbatoio inesauribile di ispirazioni... Scorravamo per l'Italia alla testa di un eroico battaglione di comici che imponeva *Elettricità* e altre sintesi futuriste a pubblici che erano rivoluzioni imprigionate nelle sale... Il nostro teatro futurista si infischia di Shakespeare, ma tien conto di un pettegolezzo di comici; si addormenta a una battuta di Ibsen ma si entusiasma per riflessi rossi o verdi delle poltrone...».

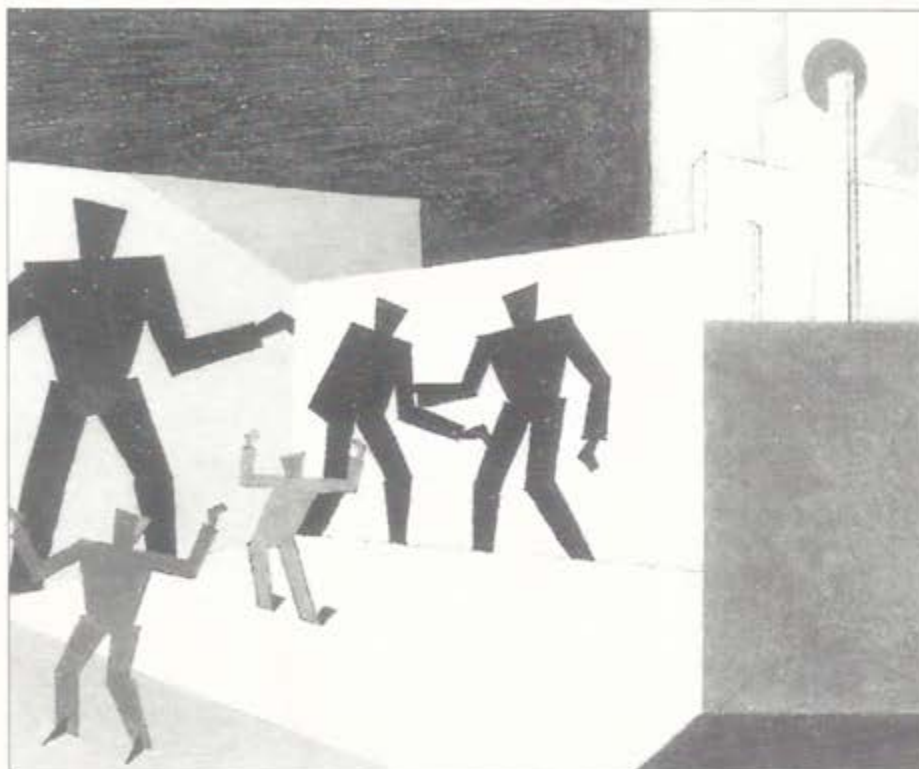
Il teatro futurista nasceva nei luoghi teatrali, non a tavolino, e doveva agire sul pubblico. Era un pubblico - scrisse un critico non tenero verso il futurismo, Gino Damerini - che aveva bisogno «degli schiocchi di frusta che i carrettieri fan sentire sulle orecchie delle loro bestie...». Bisognava colpirlo e provocarlo e a questo mirava, appunto, il Teatro Sintetico, che durava pochi minuti o addirittura una manciata di secondi (anche se fra un testo e l'altro - e fu un elemento negativo - intercorrevano intervalli di 15-20 minuti; tanto che la critica ostile ironizzò volentieri sulla «singolare durata» del teatro sintetico). Ed ecco allora, per «frustare» il pubblico, un'azione scenica costituita in tutto e per tutto, (*Le basi* di Marinetti) di piedi e polpacci in movimento al di sotto del sipario calato per quattro quinti; ecco *nel Teatrino dell'amore* sempre di Marinetti esseri ed oggetti inanimati elevati al ruolo di protagonisti; ecco in *Colori* di Depero suggestioni iconiche o cromatiche sostituire i personaggi. Ed ecco, soprattutto, il ricorso costante - vero e proprio leitmotiv del Teatro futurista - alle situazioni, al linguaggio, agli espedienti del vecchio e riabilitato Teatro di Varietà: «il solo - spiegava Marinetti - che utilizzi la collaborazione del pubblico», sollecitato «a non rimanere statico come uno stupido voyeur ma a partecipare rumorosamente all'azione, cantando anch'esso, accompagnando l'orchestra, comunicando con motti imprevisi e dialoghi bizzarri cogli attori».

Virtù del Varietà

Gioverà ricordare, a questo punto, che dei tre manifesti basilari del Teatro futurista, quello più articolato e programmatico, sul Teatro Sintetico, era stato preceduto tre anni prima - 1913 - da un altro vero e proprio manifesto, il primo, su e per il Teatro di Varietà. Questo manifesto, di pugno di Marinetti, cominciava affermando: «Abbiamo un profondo schifo del teatro contemporaneo (versi, prosa e musica) perché ondeggia stupidamente fra la ricostruzione storica (zibaldone o plagio) e la riproduzione fotografica della



nostra vita quotidiana: teatro minuzioso lento analitico e diluito, degno tutt'al più dell'età della lampada a petrolio». Subito dopo, proseguiva in questo modo: «Il Futurismo esalta il Teatro di Varietà». Seguivano, in 19 punti, le ragioni di questa predilezione, fra le quali – dovendo riassumere – indicheremo le seguenti: perché «non ha fortunatamente tradizione alcuna, né maestri né dogmi e si nutre di attualità veloce (punto 1); perché tutti, nel Teatro di Varietà, autori attori e macchinisti, hanno una sola ragione di essere, quella di inventare incessantemente elementi di stupore (punto 3); perché esso genera naturalmente il meraviglioso futurista: caricature possenti, abissi di ridicolo, ironie impalpabili e deliziose, cascate d'ilarità irrefrenabile, analogie fra l'umanità e i mondi animale, vegetale e meccanico, scorsi di cinismo rivelatore, intrecci spiritosi di bisticci e d'indovinelli utili ad aere l'intelligenza, tutta la gamma del riso e del sorriso per distendere i nervi, tutta la gamma della stupidaggine, dell'imbecillità, della balordaggine e dell'assurdità che spingono insensibilmente l'intelligenza fino all'orlo della pazzia, cumulo di avvenimenti sbrigati in fretta, caricature del dolore e della nostalgia... (punto 5). E ancora, cogliendo fra i 19 paragrafi del manifesto, per il suo dinamismo di forma e di colore (movimenti simultanei di giocolieri, ballerine, ginnasti, cavalieristi multicolori) (punto 7); perché è il solo che utilizzi la partecipazione del pubblico... che collabora così colla fantasia degli attori, l'azione svolgendosi contemporaneamente a un tempo sul palcoscenico, nei palchi e nella platea (punto 8)». Fermiamoci qui. Non mancano argomenti, in altri punti, che oggi fanno sorridere, come ad esempio le sue «virtù mondane» (il suo prolungarsi dopo lo spettacolo – si legge allo stesso punto 8 – «fra i battaglioni di ammiratori, smokings caramellati che s'assiepano all'uscita per disputarsi la stella con doppia vittoria finale, cena chic e letto»; oppure – al punto 9 – l'essere «una scuola di sincerità istruttiva per il maschio, poiché esalta il suo istinto rapace e poiché strappa alla donna tutti i veli, tutte le frasi, tutti i sospiri, tutti i singhiozzi romantici che la deformano e la mascherano»). Ma a parte questi argomenti pittoreschi e caduchi, legati al costume dell'epoca (era la Belle Époque che prolungava le sue pompe, un certo Futu-



rismo vi partecipava con ironia), ecco un'affermazione più seria ed impegnativa, al punto 12 del manifesto: «Il Teatro di Varietà spiega luminosamente le leggi dominanti della vita moderna: a) necessità di complicazioni e di ritmi diversi; b) fatalità utile della menzogna e della contraddizione (esempio: danzatrici inglesi a doppia faccia; pastorella e soldato terribile); c) onnipotenza di una volontà metodica che modifica e centuplica le forze umane; d) simultaneità di velocità più trasformazioni (esempio: Fregoli)».

Risse e tumulti

La volontà del Futurismo – dichiarata in questo primo manifesto, ripresa in quello del Teatro Sintetico – di trasformare il Teatro di Varietà in «Teatro dello stupore, del record e della fisicofollia», sarebbe stata ripresa e ribadita nel terzo manifesto, quello del Teatro della Sorpresa, uscito nell'ottobre del 1921 a firma di Marinetti e Cangiullo, questo inizialmente direttore artistico della Compagnia della Sorpresa. «Abbiamo glorificato e rinnovato il Teatro di Varietà, – esordiva questo terzo manifesto. – Abbiamo nel Teatro Sintetico distrutto le preoccupazioni di tecnica, verosimiglianza, logica continuata e preparazione graduata... creato le nuovissime miscele di serio e di comico, di personaggi reali e irreali, le penetrazioni e le simultaneità di tempo e di spazio, i drammi d'oggetti e le dissonanze... Oggi noi imponiamo al teatro un altro balzo in avanti. Il nostro Teatro della Sorpresa si propone di esilarare sorprendendo...». Tre gli obbiettivi più avanti specificati: «1) Colpire di sorpresa gioconda la sensibilità del pubblico, in pieno; 2) Suggestire una continuità di altre idee comicissime a guisa di acqua schizzata lontano, di cerchi concentrici di acqua e di echi ripercossi; 3) Provocare nel pub-

blico parole e atti assolutamente impreveduti, perché ogni sorpresa partorisca nuove sorprese in platea, nei palchi e nella città la sera stessa, il giorno dopo, all'infinito...».

Occorrerebbe, a questo punto, passare dalle formulazioni programmatiche, se non teoriche (perché il Futurismo era, anche nel Teatro, eminentemente pragmatico, non sistematico in ogni caso) ad una valutazione critica, ad un consuntivo retrospettivo dei risultati pratici raggiunti. Chi voglia farlo potrà attingere ad alcuni studi usciti alla fine della quarantena post-bellica sul Futurismo, segnatamente al *Teatro di F.T. Marinetti* di Giovanni Calendoli che ha un'importante prefazione, agli scritti di Mario Verdone che hanno il pregio di essere testimonianze dirette e alle *Cronache del Teatro Futurista* di Giovanni Antonucci che comportano, dopo una esatta introduzione, una raccolta cronologica, dal 1909 al 1931, di quanto critici, studiosi del teatro, giornalisti e sodali di Marinetti hanno scritto intorno ai testi e agli spettacoli futuristi.

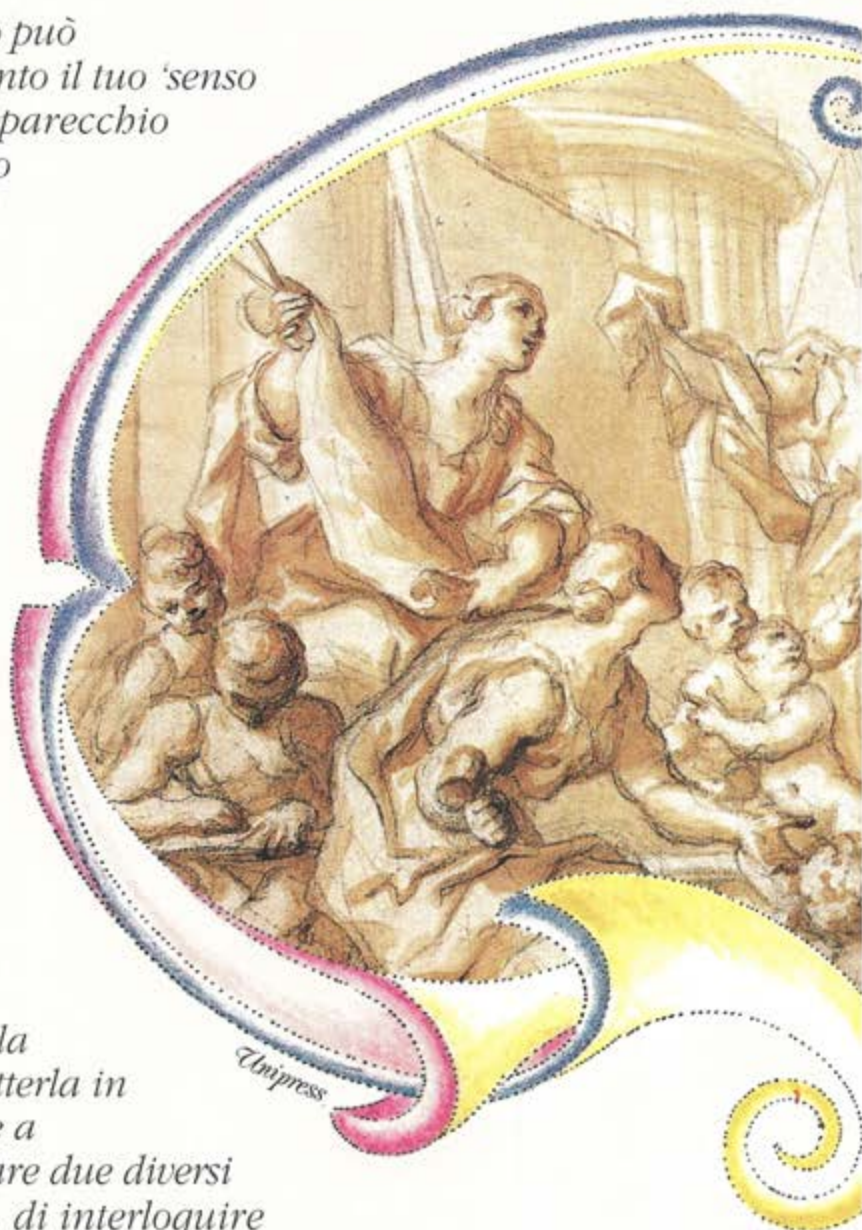
Come tale, la ricerca dell'Antonucci colma una lacuna, e consente una ricostruzione abbastanza completa della storia degli spettacoli futuristi nei suoi molteplici aspetti: letterari, scenici, di costume. Percorrendo gli scritti del volume risulta più agevole comporre la mappa dei rapporti intercorsi tra il Futurismo e le altre avanguardie, ricomporre gli schieramenti dei critici pro o contro il teatro futurista (indifferenti, in fondo ostili Simoni e D'Amico), ricostruire il clima di scandalo che Marinetti e i suoi andavano cercando con le loro tumultuose «serate». E rendersi conto che, se il teatro futurista fu spesso interpretato dagli stessi aderenti al movimento e, in un secondo tempo, da compagnie costituite ad hoc, non di rado ebbe

A pag. 44. ritratto di Marinetti di Tato; in questa pagina due bozzetti di Pannaggi.



Segui la

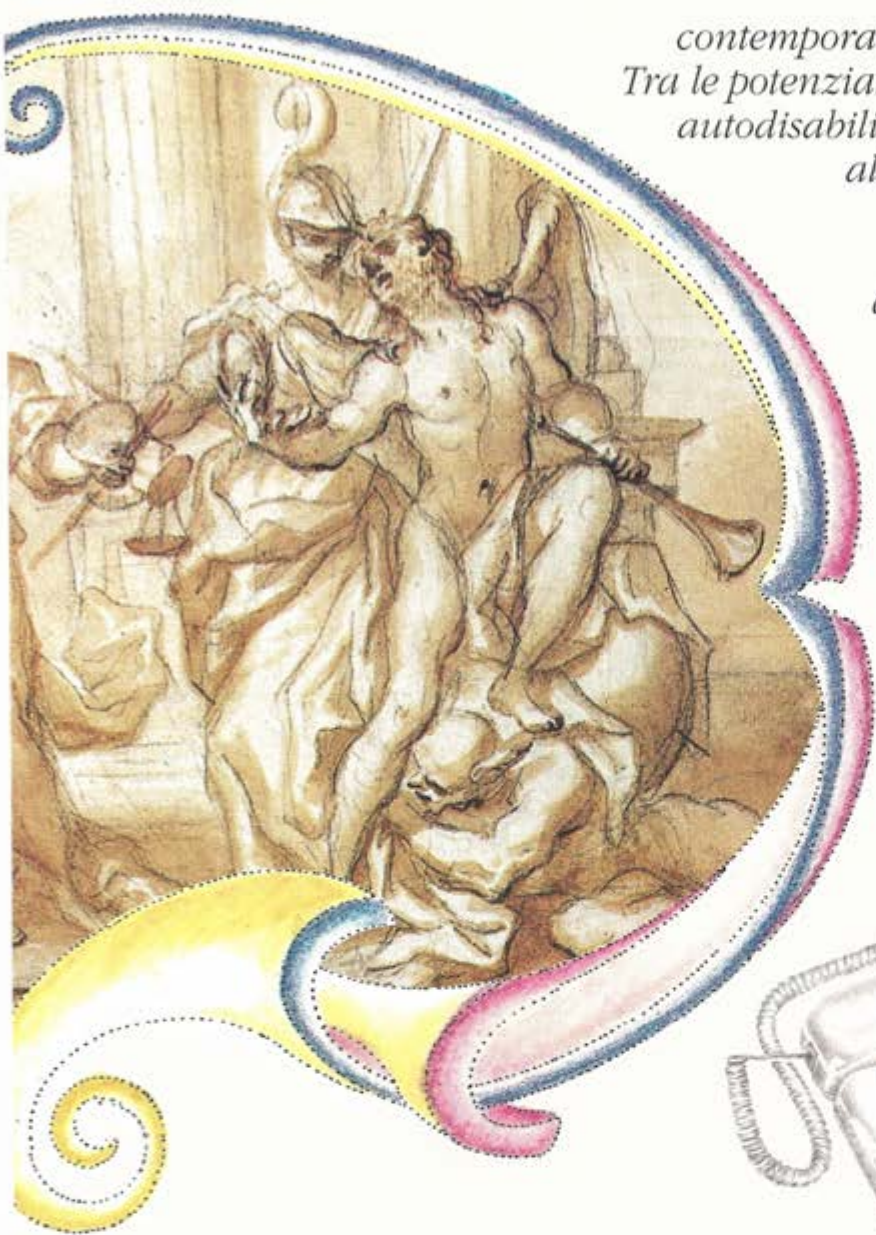
Comunicare per telefono può esprimere in ogni momento il tuo 'senso dell'arte'. Con SIRIO, apparecchio tecnologicamente evoluto – dal raffinato design e disponibile anche in diversi colori per le più svariate ambientazioni –, puoi accedere ai nuovi Servizi Telefonici Supplementari consentiti dalle moderne centrali elettroniche. Tra questi, il trasferimento temporaneo delle chiamate ad un altro numero ti permette di essere sempre reperibile telefonicamente. Se stai già conversando, l'avviso di chiamata ti offre la possibilità di scegliere: concludere la telefonata in corso o metterla in attesa. La conversazione a tre ti consente di chiamare due diversi numeri e, se lo desideri, di interloquire



c'è un telefono esp



ua Musa



*contemporaneamente con entrambi.
Tra le potenzialità di SIRIO c'è anche la
autodisabilitazione dell'apparecchio
alla teleselezione e ad altri
prefissi tramite codici
riservati. La telelettura
del contatore di centrale,
infine, ti fornisce risposte
vocali in tempo reale.
Con il telefono SIRIO,
grazie all'elevato
contenuto tecnologico
delle prestazioni e
alla grande affidabilità
qualitativa, puoi con
facilità trasferire
nel quotidiano l'estro
comunicativo proprio
dell'arte.*



to in servizi per te

LECOM
ITALIA



come protagonisti attori di primo piano o di sicuro avvenire venuti dal teatro di tradizione, e desiderosi di rinnovarsi.

È curioso, ad esempio, incontrare il nome di Pirandello regista al Teatro delle Arti, nel 1926, del marionettario *Vulcano*, con un cast che comprendeva Marta Abba; spettacolo a proposito del quale il caustico Marco Ramperti scrisse: «Marinetti recitato da Pirandello! È un'altra benemerita pirandelliana. Salutiamo dunque nell'autore dal vasto cerebro anche il capocomico dalle larghe braccia... Di solito - proseguiva il Ramperti - le prime di Marinetti non sono avvenimenti di teatro, sono feste di gioventù». Ma aggiungeva che, nel complesso «il *Vulcano* ha mostrato un'eruzione tranquilla».

Risulta dalla lettura delle *Cronache* che accanto agli autori-attori degli eventi teatrali, Marinetti e Corra, Settimelli, Chiti, Cangiullo, e poi Balla, Depero e Prampolini (i quali erano portati in genere a sottovalutare i problemi tecnici della messinscena dei loro lavori), entrarono nell'orbita del Futurismo anche compagnie dedite a repertori perlopiù storici, dannunziani o del naturalismo borghese. Accadde così che *Elettricità* di Marinetti fosse rappresentata in varie piazze italiane dalla compagnia di Gualtiero Tumiati, nel cui cast figuravano Elisa Berti Masi, applaudita Rossana nel *Cyrano* di Rostand, e Giulio Tempesti, che s'era affermato nella *Cena delle beffe* di Benelli - sbertucciato dai futuristi - accanto ad Annibale Ninchi, altro interprete marionettario.

Geniale Petrolini

Le *Cronache* danno anche conto, quanto agli interpreti, dell'adesione all'esperienza futurista di artisti del *variété* e del *caffè concerto*, dal comico Luciano Molinari, che aveva interpretato con la sua compagnia alcune *Sintesi*, a Petrolini, i cui applauditissimi lazzi furono da Marinetti - ma anche da osservatori meno direttamente interessati, come Edoardo Scarfoglio - considerati in tutto e per tutto *futuristi*. A Marinetti faceva comodo avere dalla sua, nell'esaltazione delle «virtù rivoluzionarie» del Teatro di Varietà, il popolarissimo Petrolini, e a Petrolini, come all'aristocratico e sarcastico Molinari del resto, non dispiaceva ornarsi del blasone di artista di avanguardia. In realtà, Petrolini non fu un «integrato» nel futurismo nel vero senso del termine; il che non impedì che, di fatto, la sua figura fosse assimilata al movimento. Fino al punto che Marinetti, scrivendo di lui nel '19 su *L'Italia futurista* - gli consegnò di fatto la tessera *ad honorem* di futurista emerito. «Petrolini - scriveva Marinetti - uccide con i suoi lazzi il non mai abbastanza ucciso chiaro di luna. Il suo *Toreador* è una pedata decisa a tutta la Spagna rancida di Gautier, della *Carmen* di La Gandara, di Pierre Louys... Il suo *Elogio ai piedi* è una pedata a tutte le mani svenate, svenevoli, cretine di Verlaine, Mallarmé ecc. Come

demolizioni futuriste ricordiamo anche *Il paggio Fernando*, *La Gioconda*. Ma la punta più moderna dell'arte di Petrolini è rappresentata dalle sue simultaneità, dai suoi accozzi di sensazioni serie e ultracomiche compenstrate e da certe fusioni di lacrime e di sghignazzate che aprono alla



nostra sensibilità nuovi varchi. Il suo *Ma l'amor mio non muore* è un capolavoro: una vera e propria sinfonia caotica e alogica nella quale entrano come elementi espressivi un ritmo di marcia funebre, molte pose lydoborelliane e dei disperati scoppi di pianto realisticamente resi, un paio di scarpe lunghe settanta centimetri munite di un ripostiglio in cima con dentro un fazzoletto a spugna grondante di lagrime e un piumino di cipria, il resoconto sconclusionato di un amore infranto alternato con considerazioni filosofiche, cretine, cento altri pezzi di realtà, gesti, gesti e rumori boccali indefinibilmente».

L'esaltazione del Teatro di Varietà - di un genere che non incideva più di tanto sulla cultura teatrale del primo Novecento - era piuttosto, per i futuristi, una provocazione: il cavallo di Troia introdotto all'interno del vituperato vecchio teatro. Finì che i futuristi, Marinetti in testa, compresero da un lato l'errore di affidarsi ad interpreti del teatro di tradizione e, dall'altro, di appoggiarsi con eccessiva convinzione sulle comiche dissacrazioni di Petrolini. Sicché decisero, nel 1920, di costituire una formazione che avrebbe realizzato esclusivamente opere di futuristi: e fu la compagnia diretta da Filiberto Malteldi, proprietario - direttore, con Marinetti, Settimelli e Dessy in qualità di direttori artistici, e attori «specializzati» nel Teatro della Sintesi e della Sorpresa, dei quali non sono rimaste molte tracce nelle



cronache e nelle recensioni, in quanto probabilmente di modesti livelli. Fu una costante del Teatro futurista quella di chiedere del resto agli interpreti di essere, più che scrupolosi esecutori, animatori e all'occorrenza provocatori disposti ad improvvisare secondo gli umori delle platee. Questa tendenza si accentuò nella seconda fase, quella del Teatro della Sorpresa, basato sull'«imprevisto» e sul «meraviglioso», dunque implicante margini ancora più ampi di improvvisazione, quasi sconfinante con l'happening. Eterogenee furono le formazioni del Teatro della Sorpresa che Rodolfo De Angelis, in qualità di capocomico, mise insieme con elementi provenienti dal Varietà, generici di compagnie minori ed amatori delle filodrammatiche. Marcella Gorenni Serra,



Jone Farinati, la Roggero, la Chiarini e la Lunelli; Giuseppe Conte, Enzo Fusco, Tannino Chiuruzzi, il Di Furia e il Chiabrandino: di questi interpreti il ricordo si è perduto una volta conclusa l'esperienza futurista.

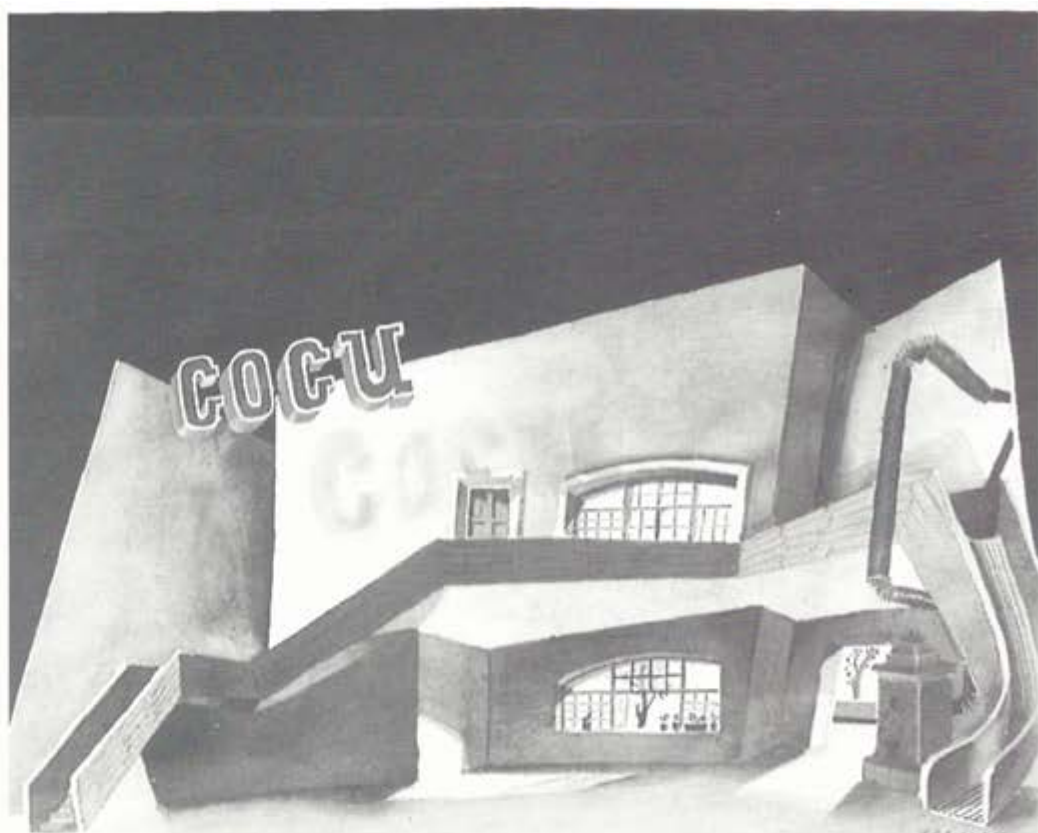
Non è stato facile ricomporre una cronologia delle rappresentazioni del Teatro futurista, perché la stampa o ignorava le serate di Marinetti e dei suoi o ne parlava, ma in sede di cronaca, se avevano esiti tumultuosi, più raramente impegnandosi in giudizi critici. E sia perché - l'abbiamo detto - la questione futurista è stata a lungo rimossa dal dibattito culturale dopo il '45. Dobbiamo ancora una volta a Giovanni Antonucci la compilazione di un

percorso cronologico delle serate e degli spettacoli futuristi che va dal 1909, con la prima e unica rappresentazione di *La donna è mobile* di Marinetti all'Alfieri di Torino, un mese prima della pubblicazione del Manifesto del Futurismo sul parigino *Le Figaro*, al 1931, con la prima al Manzoni di Milano, il 9 Maggio, di *Simultanina* dello stesso Marinetti: spettacolo ripreso a Torino, a Roma ed altrove e che fu il "canto del cigno" della stagione teatrale del Futurismo.

Che cosa è rimasto

Una Cronologia, attinta sia a quella dell'Antonucci che all'ampio regesto cronologico di G. Lista in *Théâtre Futuriste italien*, pubblicato a Losanna nel 1976, si trova anche in appendice a *La realtà attrezzata* di Paolo Fossati, suddivisa in *Serate, Azioni in Gallerie e Avvenimenti teatrali veri e propri*: il saggio di Fossati è interessante soprattutto per l'attenzione dedicata al rapporto fra la pittura e il teatro futuristi, con scritti di Prampolini Depero, Balla ed altri «architetti futuristi dell'universo».

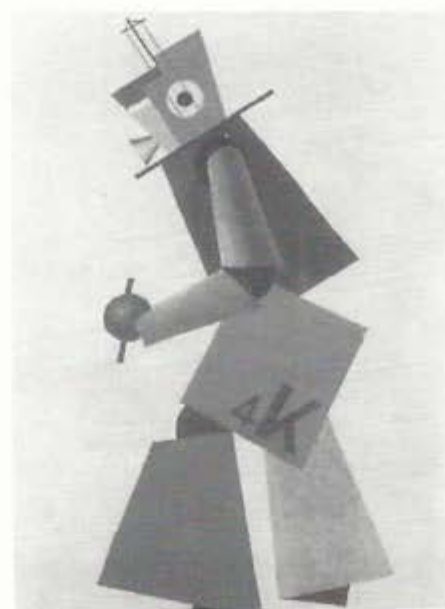
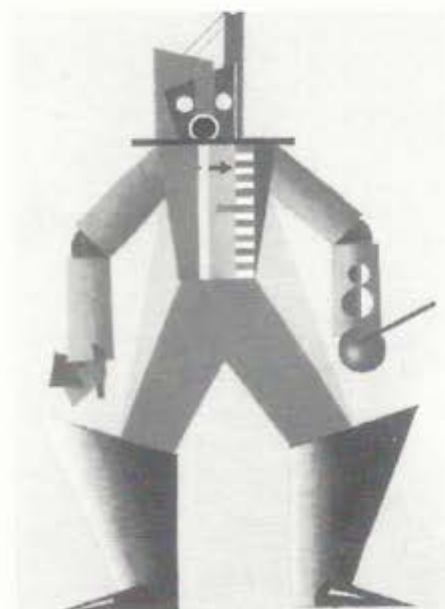
Indicazioni sulla cronologia delle rappresentazioni, sulla pubblicazione dei testi e sulle fonti primarie del Futurismo si trovano anche in *Il teatro futurista italiano* di Lia Lapini edito da Mursia; particolarmente apprezzabile l'inventario che la studiosa toscana ha compilato sulle riproposte del Teatro futurista nel secondo dopoguerra, dal Marzo 1968, quando al Gobetti di Torino fu ripreso *Il suggeritore nudo* di Marinetti al settembre del 1989, con la ripresa allo Zandonai di Rovereto del balletto *Aniccam* di Depero. Suggerirei anche, in questa sommaria bibliografia utile per un recupero ragionato del Teatro futurista, *Futurismo e avanguardia nel Teatro italiano fra le due guerre* di Anita Barsotti, pubblicato presso Bulzoni nel '90 ed interessante per le riproposte di aspetti trascurati della questione, come il "Teatro visionico" di Pino Masnata nel Secondo Futurismo, il "macchinismo futurista" di Ruggero Vasari con riferimenti al Chapek di R.U.R., la questione del *Doppio* nelle marionette e nei robots futuristi.



Si è mostrato molto attento alle varie direzioni assunte dal Futurismo nel teatro, e pronto a riconoscere i frutti che il Teatro della Sintesi e il Teatro della Sorpresa hanno prodotto sulla scena della seconda metà del secolo, Mario Verdone in *Il Teatro contemporaneo*, edito da Lucarini nel '91. È stata diffusa la tendenza a credere e a far credere che il Teatro futurista, dopo avere attinto in origine alle avanguardie europee, sia stato tutto sommato sterile, chiuso in se stesso, irripetibile. E invece – se vogliamo finalmente impostare un discorso obbiettivo – dobbiamo riconoscere, con Verdone, che il Teatro futurista agì come indicazione e proposta anche fuori dal nostro Paese: «Si hanno segnalazioni di sue apparizioni non soltanto a Parigi o a Praga, ma anche in Spagna in Polonia, a New York. Anche senza ripetere quanto è ormai risaputo, perché ha già beneficiato di una collocazione storica, che l'influenza di Marinetti fu certa in Francia (dove a lui si interessarono Apollinaire, Cendrars e Birot), che anche in Germania il Futuri-

simo agì sull'espressionismo, che i cubo-futuristi russi, da Majakovskij a Kamenskij, interagirono con gli italiani, fino a Radlov e Tairov, e via dicendo, non è difficile – se non si è prevenuti – trovare tracce, frammenti, lacerti del Teatro futurista in molte avanguardie teatrali della seconda metà del Novecento. Non c'è dubbio, inoltre, che il Futurismo anticipò l'happening teatrale come genere, l'arte di improvvisare su un tema, di suscitare sorpresa e sconcerto nel pubblico. Ciò che fecero Marinetti e Balla alla Galleria Sprovieri, inscenando *I funerali del critico* in occasione della prima Esposizione Libera Futurista, sarebbe stato ripreso innumerevoli volte dagli artisti delle avanguardie figurative e teatrali, anche in America e in paesi asiatici come il Giappone, dove ad esempio il Laboratorio Tenjo Sajiki di Tokyo ha scelto la strada di provocare regolarmente incidenti col pubblico.

È quasi ovvio indicare, ancora, che nel Teatro futurista erano presenti le nozioni dell'assurdo e della crudeltà: riscontrabile, la prima, negli orientamenti dei dadaisti e dei surrealisti e nel *nouveau théâtre* di Ionesco, Beckett e Adamov, e la seconda al centro delle drammaturgie di un Artaud o di un Arrabal. La ioneschiana proliferazione degli oggetti era già nei testi futuristi; la collocazione di personaggi in involucri, sacchi, bidoni dell'immondizia fu escogitata, prima che da Beckett, da Marinetti e dai suoi. E la "compressione del tempo e dello spazio" dei futuristi è diventata addirittura una delle chiavi di volta della drammaturgia del Thornton



A pag. 48, dall'alto in basso, Petrolini nei panni di Gastone visto da Onorato. Una «caricatura sintetica di Eleonora Duse» di Rognoni e una caricatura di Balla di Guglielmo Jannelli. In questa pagina, in alto, bozzetto di Paladini per «Il magnifico cornuto» di Crommelynek, in basso due costumi di Pannaggi per «L'angoscia delle macchine» di Vasari.



Teatro LIRICO

Mercoledì 21 Marzo - Ore 21.

UNICO SPETTACOLO

DIRECTION ARTISTIQUE
MARIA VIGOTI, ENRICO PRAMPOLINI

PANTOMIME con NU/ROSE/
"FALGORE" "BUTTERPELLI"
MADRETTI CASSELLA
ORAZI CASAVOLA
PIRANDELLO DAVICO
PRAMPOLINI MIX
POLIGNAC PRATELLA
RE/FICHI /OMNI

INTERPRETATIONS
NINQUEZ DE
VASSILAV VETCHEK
WY MAGITO
LYDIA WISIRKOV
MESHCHERIN-DEGORSEI COSTUMES

ENRICO PRAMPOLINI
DIREZIONE ORCHESTRALE
FRANCO CASAVOLA
LUIGI RUSSELLI

DE LA PANTOMIME FUTURISTE

Wilder di *Piccola città* e di *Lungo pranzo di Natale*. Per non parlare dello *straniamento* futurista, che sarà fondamentale nel teatro epico-didattico di Bertolt Brecht, o del gioco degli *sdoppiamenti* o della robotizzazione dei personaggi, di cui ci sono tracce nel Pirandello dei drammi sulla ricerca dell'identità o delle ultime opere, *La nuova colonia* o *I giganti della montagna*.

E ancora è giusto riconoscere che anche il teatro di casa nostra ha serbato memoria - magari senza confessarlo esplicitamente - della lezione futurista: dalle condensazioni parodistiche e grottesche di Carmelo Bene alle scansioni gestuali di Vasilicò, dagli assemblaggi simultanei di Ronconi alle contaminazioni espressive di De Bernardinis, per limitarci a qualche esempio. Senza contare che l'influenza delle tecniche espressive dei futuristi si è manifestata, in cento e mille modi, nel cinema, nelle avanguardie figurative dall'arte cinetica alla Pop Art, nell'editoria, nella pubblicità.

Resta, questione insoluta, la collocazione critica dei risultati del Teatro futurista in rapporto agli obiettivi programmatici o anche semplicemente alle intenzioni. E qui, non c'è dubbio, è da registrare un *gap*, uno scarto, la prevalenza degli enunciati sugli esiti concreti. Ma anche su questo punto, prima di pronunciare frettolose condanne o stabilire severi ridimensionamenti, bisognerà pur tener conto che il proprio delle avanguardie non è quello di creare poetiche o sistemi alternativi, quanto di contestare il vecchio e rovesciare l'esistente; che la cultura teatrale e la cultura tout-court dell'Italia del primo Novecento era zeppa di condizionamenti e, in particolare, che la società teatrale era quella, ancora, del vecchio capocomico e dei mattatori. Per valutare meriti e funzioni del Teatro futurista bisogna tener conto di tutto questo. □

FUTURISMO E SPETTACOLO: UNA BIBLIOGRAFIA RAGIONATA



Si risveglia negli anni Sessanta l'interesse per il Futurismo e in particolare per le sue prese di posizione nel campo dello spettacolo. Giuseppe Bartolucci ripubblica, nel suo volume del 1968 *La scrittura scenica* (Roma, Lerici), il saggio *Per una lettura contemporanea dei manifesti teatrali futuristi*, apparso in uno storico numero doppio di *Sipario* del dicembre '67 interamente dedicato al Teatro futurista italiano, e che ancora troverà spazio nell'altro volumetto di Bartolucci *Il gesto futurista* (Roma, Bulzoni, 1969), nato come filiazione dei laboratori e delle realizzazioni sceniche futuriste dello Stabile di Torino.

Ma il recupero di una storia sepolta dello spettacolo futurista è legata soprattutto agli studi e all'appassionata raccolta di testi, documenti, testimonianze intrapresi da Mario Verdone negli stessi anni, quando appaiono libri rimasti fondamentali come *Cinema e letteratura del Futurismo*, Roma, Ediz. di Bianco e Nero, 1968 (ried. da Provincia Autonoma di Trento/Comune di Rovereto, Manfrini Editori, 1990), *Teatro del tempo futurista*, Roma, Lerici, 1969 (ried. Roma, Bulzoni, 1988), e la raccolta di drammi e sintesi futuriste degli anni Venti *Teatro italiano d'avanguardia*, Roma, Officina, 1970. Per quanto riguarda la ripubblicazione dei testi teatrali d'ambito futurista, più di recente Verdone ha curato i volumi *Avanguardie teatrali. Da Marinetti a Joppolo*, Roma, Bulzoni, 1991, ed *Emilio Settimelli e il suo teatro*, Roma, Bulzoni, 1992. Le sintesi storiche del 1915-16 sono state invece ristampate a cura di Guido Davico Bonino in *Teatro futurista sintetico*, Genova, Il Melangolo, 1993, mentre per il corpus del teatro marinettiano il riferimento è ancora alla ristampa in tre volumi a cura di Giovanni Calendoli, edita da Vito Bianco, Roma 1960. Attenti in particolare agli aspetti della sperimentazione scenografica le numerose pubblicazioni francesi di Giovanni Lista (edito in Italia: *Lo spettacolo futurista*, Firenze, Cantini, 1990), e gli interventi su Fortunato Depero, Achille Ricciardi, Enrico Prampolini di assidui studiosi come Silvana Sinisi e Filiberto Menna (ultimo uscito: S. Sinisi, *Cambi di scena*, Roma, Bulzoni, 1995). Di personaggi meno noti del Teatro futurista del dopoguerra si è occupata Anna Barsotti in *Futurismo e avanguardie nel teatro italiano fra le due guerre*, Roma, Bulzoni, 1990. Ma per un quadro complessivo di teorie ed esperienze spettacolari dei futuristi il rimando è ai volumi di Giovanni Antonucci, *Lo spettacolo futurista in Italia*, Roma, Studium, 1974 e *Cronache del teatro futurista*, Roma, Abete, 1975; di Paolo Fossati, *La realtà attrezzata*, Torino, Einaudi, 1977, e di Lia Lapini, *Teatro italiano futurista*, Milano, Mursia, II ediz. 1992, alla cui dettagliata bibliografia si può ricorrere per specifici riferimenti. L.L.



DOSSIER

Da Catania il revival del Futurismo

FURIO GUNNELLA

«**F**issate bene in faccia la morte: essa vi fornirà tanti motivi di riso». «Dove sta di casa il dolore? Nelle istituzioni, signori». Due schegge dello spettacolo che nei nuovi, splendidi spazi del Centro Fieristico di Catania in viale Africa facevano parte dello spettacolo *Lasciatemi divertire*, del Palazzeschi del periodo futurista, allestito ed interpretato da Gianni Salvo, direttore del Piccolo catanese.

Il Palazzeschi di un Futurismo antierico, ludico, motteggiatore eppure di sorridente saggezza: uno dei due momenti teatrali (l'altro è stato uno spettacolo-lettura. Simultaneità vocali, assemblato da Aurora Tricomi con gli attori Ersilia Severino e Gianluca Enria) della "primavera futurista" programmata alla grande dalla Provincia regionale catanese: una mostra, "Futuristi e Aeropittori a Catania" e una pioggia di relazioni, convegni, dibattiti.

Dialogo dei piedi

Lo spettacolo di Salvo, grazie alle sue qualità di mimo e alle sue capacità di intrattenitore, ha evocato per gli spettatori più anziani l'old time delle serate futuriste, ormai leggendarie, e ha mandato in visibilità i giovani. Marinetti - com'è noto - aveva esaltato la capacità di comunicazione del teatro di Varietà, quello di Petrolini in testa: e Gianni Salvo si è presentato per l'appunto in scena con l'armamentario di un attore (disegnato badando a Chaplin e a Rascel) di quel teatro: due baule con costumi ed accessori per povere magie, un simulacro di bicicletta, palloni, candele per le irridenti esequie alla palazzeschiana "Fontana malata", sagome ritagliate dalle giocose scenografie di Depero. Nel contrappunto delle citazioni palazzeschiere altre se ne sono introdotte, come lo sketch marinettiano dei piedi dialoganti a sipario quasi calato o i giochi mimetici, anticipatori dell'happening, cui hanno partecipato, con generale sollazzo, spettatori di ogni età. Finale, applauditissimo, con l'Uomo di Fumo di Perelà e la famosa, patafisica visita in manicomio di Palazzeschi.

Sul Teatro futurista c'è stata una relazione critica, affidata a Ugo Ronfani, che ha contribuito a sdoganarlo dai residui malintesi politico-ideologici, mostrando come abbia influenzato le avanguardie europee, fino a Ionesco e



Beckett. Si è anche parlato della parabola di Marinetti, da allegro scazzottatore ad accademico d'Italia, del Futurismo catanese con evocazioni di Giacomo Etna e Antonio Aniante, dell'urbanistica e della pittura futurista, con una opportuna rivalutazione - dovuta al prof. Tallarico - del valore europeo dell'opera di Boccioni.

Ottanta artisti

La mostra, curata da Salvatore Ventura, Anna Maria Ruta, Francesco Gallo, Francesco Rovella e Mario Verdone, autore dell'introduzione, è stata visitata in cinque settimane da quasi ventimila persone: un successo che conferma l'interesse, anche nei giovani, per una riscoperta, storicamente decantata, del Futurismo. L'insieme delle iniziative ha costituito in pratica il collaudo del Centro polivalente di viale Africa, costruito sui resti di una vecchia fabbrica per la lavorazione dello zolfo, integrato con ingegnose soluzioni dell'architetto Giacomo Leone che nulla hanno da invidiare al parigino Beaubourg: e che, dopo le polemiche per una Tangentopoli locale, aspetta di essere affidato a mani salde ed esperte per diventare la Casa della Cultura della Catania del Duemila.

L'esposizione sarà quasi sicuramente portata in altre città italiane, forse anche a Parigi, dove l'attenzione per Marinetti ed il suo movimento è sempre stata viva. Sul Futurismo, da segnalare anche altre iniziative in altre parti d'Italia, come l'esposizione "Sabbioneta e il Futurismo" che nella città dei Gonzaga è stata allestita in occasione della Mostra-mercato dell'antiquariato di primavera.

La mostra di Catania ha consentito di conoscere, oltre alla pittura futurista dei primi dieci anni del '900, anche le opere, meno note, degli anni Venti e Trenta. Come ha scritto Mario Verdone nel catalogo dell'esposizione, curato dalle Edizioni Publineos (e dal quale abbiamo tratto le nostre illustrazioni) si tratta di almeno ottanta artisti presenti: «e se l'attenzione è subito calamitata da Balla (con una cospicua presenza) e Boccioni, Depero, Severini, Prampolini, Dottori, Tato, assai significative sono le rappresentanze delle diverse regioni e province italiane.»

Partendo dalla Sicilia, vi si incontrano i nomi di Vittorio Corona, di Pippo Rizzo, dall'aero-

pittore Giulio D'Anna, di Adele Gloria, di Luigi Vecchio Verderame e Sebastiano Carta. Napoli è ben rappresentata dal "Circumvisionismo" - versione napoletana del Dinamismo - con Carlo, Pepe Diaz; Tonino da Fillia, Pippo Oriani, Djulgheroff, Ugo Pozzo, Franco Costa, Angelo Maino, Enrico Alimandi, Armando Dal Bianco e un pochissimo noto Riccardo Müller, autore di un'audace "spirale" aeropittorica, ai quali sarebbe da accostare anche Ugo Giannattasio, romano, che collaborò con Achille Ricciardi per il Teatro del Colore, ma operante anche a Parigi e Torino, dove è morto nel 1958. Gli emiliani sono Ago, Aterol, Ginna, Bot, Caviglioni, dal Monte, Tato; i calabresi Benedetto e Marasco. Ma ci sono anche i frusinati Ciacelli e Alberto Bragaglia, l'aeropittore lecchese Delle Site, il romano Gino Galli allievo di Balla, i milanesi Osvaldo Peruzzi (attivo a Livorno) e Romolo Romani, i veneti Korompay, Dudreville, Di Bosso, con Lucio Venna (Landesmann), però riconducibile con Settimelli ai fiorentini; i settentrionali Mario Chiattoni e Tullio Crali (nato a Igaia, in Dalmazia), il "legionario d'Africa", padovano Mario Menin, di cui è esposto un poetico ritratto di Benedetta, e Ivo Pannaggi col suo ritrovato Il violoncellista.

Questa mostra ha un suo precedente a Roma, dove, nel marzo-aprile 1995 ad opera di Giacomo La Rosa e Salvatore Ventura, vennero esposti 33 futuristi + 2 circumvisionisti. Un considerevole nucleo di questi dipinti per molto tempo erano rimasti sconosciuti alla critica italiana. Facevano parte di un gruppo di cinquantatré opere appartenute alla collezione del Conte Emanuele Sarmiento, un diplomatico, il quale le aveva acquistate in un'asta degli anni Trenta. Nel gruppo figuravano principalmente pittori appartenenti all'ambiente torinese: Fillia, Oriani, Djulgheroff, Maino, Pozzo.

Nel 1932 c'era stata a Parigi una mostra dedicata a Enrico Prampolini et les aéropeintres futuristes, nel 1934 una mostra all'Hotel Negresco di Nizza. □

A pag. 50, manifesto teatrale di Prampolini; a fianco Russolo, Carrà e Marinetti in una foto del 1912. In questa pagina, foto del gruppo futurista siciliano con al centro Marinetti.



DA PARIGI

FRANCIA: È GUERRA FRA
TEATRO PUBBLICO E PRIVATO

Chéreau, che ha detto "no" ai Prix Molière, è stato premiato "per ritorsione", ma la frattura resta profonda - Dietro la polemica c'è il nodo al pettine delle sovvenzioni governative - Le cifre per capire la situazione.

CARLOTTA CLERICI



Lavvenimento che ha segnato l'ultima parte della stagione è stata la polemica che ha accompagnato la decima edizione dei Molière, gli Oscar del teatro francese, riportando in primo piano la frattura esistente fra teatro pubblico e teatro privato.

Il Sindacato nazionale dei direttori dei Teatri pubblici ha deciso di disertare una cerimonia «in disaccordo con lo spirito e la realtà del teatro pubblico» e Patrice Chéreau (nella foto sopra), attraverso una lettera pubblicata da *Le Monde* e indirizzata all'organizzatore dei Molières, Georges Cravenne, ha apertamente denunciato la mistificazione della «riunione della grande famiglia del teatro» in una cerimonia consacrata, in realtà alla celebrazione del teatro privato parigino. «La grande famiglia del teatro non esiste - ha scritto -. Ne esistono almeno due, di famiglie; quella del teatro privato e quella del teatro pubblico. Quella in cui non mi riconosco è quella a cui appartengo».

La risposta è stata l'assegnazione di 10 statuette su 16 al teatro pubblico, tra cui quella per la migliore regia proprio a Chéreau (per *Dans la solitude des champs de coton*): un'occasione per sottolinearne e rimpiangerne l'assenza.

Ma questo tentativo di rappezzarla a forza di premi non basta certo a sanare la frattura esistente, a mettere a tacere una guerra dichiarata che vede i paladini del teatro privato denunciare la consistenza delle somme stanziare dallo Stato a finanziare un teatro pubblico disertato dal pubblico, sottolineando il "coraggio" di imprenditori privi di sussidi e capaci di riempire le sale.

Vediamo di chiarire con alcuni dati i termini della polemica. Il teatro pubblico riceve dallo Stato 1 miliardo e 300 milioni di franchi (più gli aiuti delle comunità locali), contro i 110 milioni di franchi versati attraverso vari meccanismi di aiuti pubblici, al teatro privato. Neppure un decimo della somma versata al teatro pubblico, è vero, ma è anche vero che non si può parlare di totale assenza di sovvenzioni. E non bisogna dimenticare che il teatro privato è quasi esclusivamente concentrato a Parigi (dove si contano una cinquantina di sale), mentre il teatro pubblico oltre alle grandi sale parigine (per le quali non si può certo parlare di assenza di pubblico ma, piuttosto, di difficoltà per trovare un biglietto) e alle grandi istituzioni della provincia francese, comprende le compagnie drammatiche indipendenti e i centri di diffusione locali, regionali e nazionali, della decentralizzazione. E ancora: a Parigi il costo di un biglietto, nei teatri pubblici, si aggira in media attorno

ai 100 franchi (senza contare le tariffe ridotte per i giovani e gli studenti) e in ogni caso non supera i 170, mentre nei teatri privati la cifra in genere raddoppia e, per le poltrone delle prime file, arriva a superare i 300 franchi.

Passando a un discorso di tipo qualitativo, a guidare le produzioni della stragrande maggioranza dei teatri privati è, indubbiamente, una logica commerciale. Non mancano certo le eccezioni: i teatri attenti a un discorso artistico, come il Théâtre de l'Atelier, il Théâtre Hébertot, la Comédie des Champs Elysées o il Théâtre du Marais. Non mancano spettacoli eccellenti, come ad esempio due tra i 5 candidati finalisti al Molière per il migliore spettacolo privato: il vincitore *Un mari idéal* di Wilde (Théâtre Antoine) e *Noël chez les Cupiello* di De Filippo (Théâtre du Marais). Ma questo non toglie che siano sostanzialmente le produzioni pubbliche a difendere il modello di un teatro d'arte, a sostenere la drammaturgia contemporanea, a credere ancora nel valore e nel ruolo attivo del teatro. Basti pensare, quest'anno, allo spettacolo di Chéreau (Théâtre de l'Odéon), a *Gibiers du temps* dell'autore francese Didier-Georges Gabily (Théâtre de Gennevilliers), al *Sogno di una notte di mezza estate* messo in scena da un giovane regista, Stanislav Nordey, al Théâtre des Amandiers, o alla messinscena visionaria di Bernard Sobel del *Napoléon ou les cent jours* di Grabbe. O basti pensare all'impegno con cui Lavelli promuove, al Théâtre de la Colline gli autori contemporanei; e, proprio alla Colline, è presentato uno dei migliori spettacoli di questa finestagione: *Allegria, opus 147* di Joël Jauannau (a fianco una foto di scena), regista (ha messo in scena alle Bouffes du Nord, quest'autunno, *Fin de partie* di Beckett, un autore con il quale si è più volte confrontato) e autore di sette pièces. *Allegria* immagina l'ultima lezione di Dimitri Chostakovitch a una giovane allieva, che sta provando la sua "Sonata per alto e piano". Un pretesto per una pièce concepita come una partitura musicale, un monologo ininterrotto del maestro rivolto all'allieva che gli fa da contrappun-



to, scandito dai tre movimenti della sonata (aria, allegretto, adagio) che risultano corrispondere alle tre fasi della vita (infanzia, giovinezza, maturità). E, attraverso le virulente invettive del maestro, attraverso i suoi insegnamenti impartiti con accenti non certo accademici (esige, nel primo movimento, l'esecuzione, poi l'interpretazione per arrivare, nell'ultima fase, a uno scorporamento che è l'allieva stessa a combattere), ai quali si mescola l'evocazione appassionata e ironica dei momenti più importanti della propria vita (l'infanzia, l'amore, la guerra), si svolge una vulcanica riflessione sull'arte, sull'artista come essere "eletto", sulla necessità di non accettare compromessi, sulla possibilità della scrittura, e delle forze dell'uomo di sfidare la violenza e gli orrori della storia. Splendido interprete di uno spettacolo vitale, graffiante, divertente (il regista è Joanneau stesso); è François Chattot. L'allieva, la violinista Virginie Michaud, è perfettamente a suo agio anche nel ruolo di attrice.

Ancora il binomio musica-ironia feroce caratterizza un altro bellissimo spettacolo, *Imprécation IV* (foto sotto), di Michel Deutsch, al Théâtre de la Bastille. Spettacolo che si vuole, tornando alla polemica di cui si parlava prima, «à l'opposé de la putasserie commerciale» (sono parole del testo). Dichiarazione d'amore al teatro e dramma sulla perdita di valori della nostra epoca (sull'indifferenza, il conformismo, il falso liberalismo, la degradata civiltà dello spettacolo) costantemente in bilico tra il divertimento sfrenato e la denuncia spietata, tra la pièce teatrale e il cabaret, tra la violenza e la seduzione, *Imprécation IV* riesce ad annullare ogni barriera tra palcoscenico e pubblico, a debordare nella sala chiamando direttamente in causa gli spettatori. Grazie, anche, all'eccellente interpretazione di André Wilms (compagno di strada di Deutsch, che ha scritto il testo appositamente per lui, sin dagli esordi comuni al teatro nazionale di Strasburgo, ai tempi di Jean-Pierre Vincent), ben coadiuvato da Judith Henry e Marie Payen e, grazie alla musica del gruppo "Sentimental trios 8", presente in scena per tutta la seconda metà dello spettacolo. □



SPAGNA OGGI

Sinisterra: con Cervantes e Calderon verso la drammaturgia di domani



È emozionato come toccasse a lui calcare la scena, José Sanchis Sinisterra, il regista e drammaturgo spagnolo venuto a Milano per assistere al debutto di *Valeria e gli uccelli* al Teatro Litta, e per presentare l'uscita della pièce nella collana Ricordi Teatro. Mentre si aggira inquieto per il foyer del teatro – il suo pensiero è là, dietro le quinte, lo si vede bene – ci parla del suo teatro e della nuova drammaturgia spagnola.

HYSTRIO – A Barcellona lei dirige dal 1977 *El teatro Fronterizo*. Come dice il nome stesso, un teatro che si pone sulla linea di confine, e quindi di passaggio, fra territori culturali, linguistici diversi.

SINISTERRA – Il nostro è un teatro fortemente interdisciplinare, aperto non solo a diverse forme d'espressione artistica, come la musica e la danza, la letteratura, e disposto a integrare con esse, ma anche alla storia, alla filosofia, alla scienza (pubblichiamo, fra l'altro, una rivista di teoria teatrale): si può dire che siamo animati da uno spirito goethiano. Tuttavia uno dei compiti principali che si prefige il nostro gruppo è quello di appoggiare e diffondere la nuova drammaturgia spagnola. In Spagna, come ovunque, del resto, c'è stato per lungo tempo il predominio assoluto del regista, le grandi innovazioni degli ultimi vent'anni sono state opera di registi e il testo è stato relegato in secondo piano. Da qualche tempo a questa parte, in Catalogna, sta nascendo una nuova testualità ad opera di autori prevalentemente trentenni – Sergi Belbel, per esempio, Luisa Cunillé, Ernesto Caballero, Rodrigo Garcia –, molti dei quali, fra l'altro scrivono in catalano. Ma anche nel resto della Spagna ci sono parecchi giovani autori che stanno prendendo piede, rinvigorendo con buoni frutti la drammaturgia nazionale.

H. – Di che tipo di drammaturgia si tratta?

S. – È una drammaturgia dedita in gran parte alle investigazioni formali, un tentativo di recuperare la parola teatrale come generatrice di azione e che rinuncia all'aspetto spettacolare. Ci si può rammaricare dell'assenza di una preoccupazione tematica di interesse collettivo, quel che si esplora è soprattutto la soggettività. Da due-tre anni a questa parte, però, alcuni scrittori hanno cominciato a mostrare interesse per i temi della marginalità, della violenza urbana e di quella più sottile creata dai legami familiari. Nel nostro teatro, come ho detto, diamo molto spazio ai giovani drammaturghi, affidando spesso la messinscena delle loro opere a registi di una certa statura, per non creare dei compartimenti stagni generazionali. Organizziamo, inoltre, molti seminari e laboratori di scrittura drammaturgica anche all'estero, soprattutto in America Latina.

H. – Parliamo della sua attività di scrittore drammatico. Quali sono i suoi "maestri"?

S. – Sono molto numerosi, ma per restare nell'ambito della cultura spagnola, direi che Cervantes è stato senz'altro uno dei miei principali punti di riferimento. Per alcuni anni mi sono interessato alla storia della conquista dell'America, su cui ho scritto tre testi prendendo a modello il linguaggio cervantiano e addirittura "rubando" ad uno dei suoi *Intermezzi*, *Il teatrino delle meraviglie*, i suoi due protagonisti. Ma ho un fortissimo debito anche con Calderon del quale si può dire, come Jan Kott disse di Shakespeare, che sia davvero un nostro contemporaneo. Ma i miei riferimenti non sono soltanto teatrali, anzi io ho più spesso attinto idee per miei spettacoli alla letteratura. L'immersione nel mondo di Kafka, per esempio, è stato un momento centrale e decisivo della mia vita artistica, per quattro anni mi sono dedicato a studiare la teatralità delle sue opere e infine sono riuscito a costruire uno spettacolo *Il gran teatro naturale di Oklahoma*, partendo dagli ultimi capitoli di *America*. Credo che senza Kafka non sarei riuscito a penetrare nello spirito di Beckett.

H. – Lei prima ha detto che il teatro deve aprirsi anche alla scienza.

S. – Sarà forse perché sono figlio di uomini di scienza, ma nutro una passione quasi morbosa per la fisica quantica, l'antropologia, la linguistica, e cerco sempre fuori dal teatro degli strumenti per pensare il teatro e il mondo. Uno dei mali del teatro spagnolo è la sua tendenza all'endogamia, si nutre esclusivamente di se stesso. Io credo che il teatro non possa ignorare nulla del pensiero contemporaneo sia filosofico che scientifico. Roberta Arcelloni



DALL'INGHILTERRA

IL VECCHIO VOLPONE RISERVA ANCORA SORPRESE

Divide la critica lo spettacolo tratto dal testo di Jonson per una compagnia di disabili diretta da Ewan Marshall - Isabelle Huppert nella Maria Stuarda di Schiller, Vanessa Redgrave nel Borkman di Ibsen e la cyber-artista Orlan in sorprendenti performance chirurgiche - Trevor Nunn direttore artistico del National Theatre.

GABRIELLA GIANNACHI

Il lavoro critico consiste, fra l'altro, nell'identificazione del nuovo rispetto al vecchio e del vecchio rispetto al nuovo. Fra le tante messe in scena viste negli ultimi mesi in Gran Bretagna, *Flash Fly*, un adattamento del *Volpone* di Ben Jonson, è uno dei pochi spettacoli ad avere affascinato e al tempo stesso sbizzarrito la critica in diverse direzioni: chi ha parlato di nuovo, chi di vecchio, chi di un «tumultuoso» (*The Independent*), «sbalorditivo» (*The Scotsman*), e addirittura «anarchico» (*The Guardian*) miscuglio dei due. *Flash Fly*, diretto da Ewan Marshall per Graeae, una compagnia di disabili della quale Marshall è direttore artistico da alcuni anni, è interpretato dallo straordinario attore Nabil Shaban la cui forza scenica è uguale a pochi. La messa in scena racconta una storia vecchia, quella dell'astuto Volpone, che si finge malato per burlarsi dei suoi nemici, in una chiave nuova, quella che esprime il punto di vista di una compagnia interamente costituita da disabili. Naturalmente quest'ultimo non è esattamente un punto di vista nuovo, ma, purtroppo, fin troppo raramente ci è concesso di vedere compagnie come Graeae e attori come Nabil Shaban calcare le scene dei grandi palcoscenici europei.

Verso la Medusa

Il nome della compagnia, Graeae, descrive lo spirito dello spettacolo meglio di qualsiasi analisi accademica o giornalistica. Le Graeae della tradizione classica sono divinità pre-olimpiche che ritroviamo nel mito di Perseo. Tre sorelle, mai state giovani, né vecchie, le Graeae avevano in comune un solo occhio e un solo dente che si prestavano a turno. Nell'estremo Occidente, nelle terre della notte dove il sole non brilla mai e la notte avvolge creature di ogni tipo, le Graeae avevano un'unica funzione, quella di sbarrare la via a chiunque si fosse recato dalle loro sorelle, le Gorgoni. Perseo, uno dei «costretti» eroi della tradizione classica, rubò il loro unico occhio per oltrepassarle sul suo cammino verso la Medusa - «the rest is silence», come disse il più grande poeta inglese.

Passiamo ora ad una rassegna degli spettacoli della stagione. Fra i classici segnaliamo al Donmar Warehouse una bella riedizione del capolavoro beckettiano *Endgame* che segna un altro successo della bravissima regista Katie Mitchell con Alun Armstrong, Stephen Dillane, Harry Jones e Eileen Nicholas. All'Almeida segnaliamo il *Tartuffe* di Molière, nella traduzione di Richard Wilbur, con la regia di Jonathan Kent e con Tom Hollander nel ruolo di Tartuffe e Ian McDiarmid, il direttore artistico dell'Almeida, nel ruolo di Orgon. Al National Theatre va invece vista *Mary Stuart* di Schiller, tradotta da Jeremy Sams con la regia di Howard Davies, Isabelle Huppert e Anne Massey nei ruoli protagonisti. Apriranno invece tra poco, sempre al National Theatre, una co-produzione del National e di Shared Experience del capolavoro tolstoiano *War and Peace*, adattato da Helen Edmundson, co-diretto da Nancy Mackler e Polly

Teale: *John Gabriel Borkman* di Ibsen, tradotto e riadattato da Nicholas Wrights, e diretto da Richard Eyre, con i celebri attori Vanessa Redgrave, Paul Scofield, Eileen Atkins e Michael Bryant nei ruoli protagonisti, un cast di eccezione che rende omaggio a quella che secondo molti è l'ultima regia di Richard Eyre al National Theatre. Per la stagione autunnale si parla infine di un ritorno al National Theatre di Peter Hall con *The Oedipus Plays* sofoclee nella traduzione di Ranjit Bolt con Alan Howard nel ruolo protagonista.

Corpo tecnologico

Fra le novità della stagione primaverile segnaliamo invece la serie liveart/performance all'Istitute of Contemporary Art (I.C.A.) che prossimamente vedrà in scena la cyber-artista Orlan con le sue stupefacenti performance chirurgico-tecnologiche *This is my body... This is my software... e Woman with head... Woman without head...*; l'italiano Franco B. in *Mama, I can't Sing (Part III)* dove la presenza umana viene ridotta ad un oggetto e infine Marcelle Antúnez Roca, uno dei membri fondatori di La Fura Dels Baus, in *Epizoo*, in cui il corpo di Antúnez Roca è connesso a dei computer in grado di animarlo graficamente.

Concludiamo infine segnalando che dopo mesi di attesa è stato finalmente annunciato che il nuovo direttore artistico del National Theatre sarà il celebre regista Trevor Nunn. Educato a Cambridge, Nunn ha lavorato al Belgrade Theatre di Coventry fino al 1968, anno in cui a solo 28 anni assunse la direzione della celebre Royal Shakespeare Company con cui lavorò, prima da solo, poi con Terry Hands, fino al 1986. Nunn appare una scelta sicura per il National Theatre che segnala così di non volere correre rischi né dal punto di vista artistico, né da quello generazionale. □



In questa pagina, Nabil Shaban nel «Volpone» di Ben Jonson, regia di Ewan Marshall.



DALLA GERMANIA

BERLINO OLTRE IL BERLINER

Un calo di interesse intorno alla venerabile istituzione privata di Müller – Interesse crescente, invece, per gli allestimenti della Schaubühne e della Volksbühne – Il teatro multinazionale del polacco Woron.

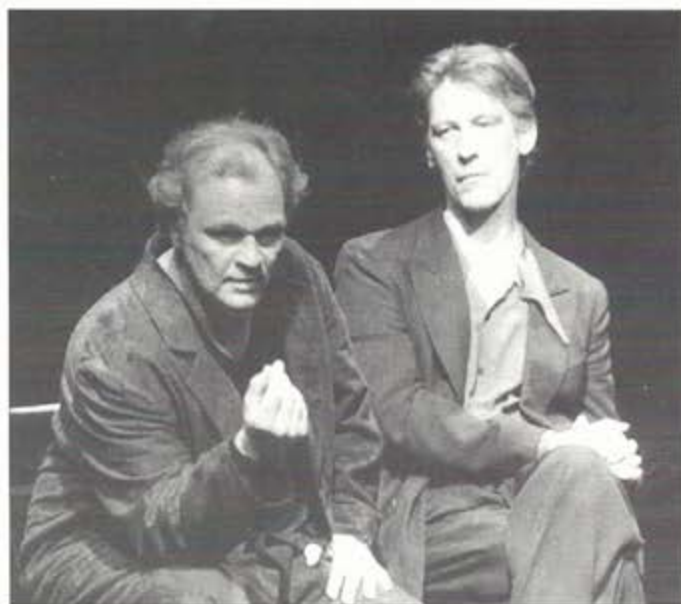
BIANCA M. BATTAGGION

Volge al termine la stagione teatrale berlinese, una stagione che oltre ad essere, come noto, una delle più ricche della Germania, quest'anno è stata caratterizzata da una serie se non proprio di novità, certamente di sorprese. Da rilevare in primo luogo un certo calo di interesse per le rappresentazioni del Berliner Ensemble, il mitico teatro, che, anche per la scomparsa di Heiner Müller, pare attraversare un momento non facile.

"Oltre il Berliner" si potrebbe dunque affermare pensando sia al successo (soprattutto di pubblico, non sempre di critica) che hanno riscosso altri teatri quali, per esempio, la Volksbühne e la Schaubühne, come pure alcuni degli innumerevoli teatri off. Nutrita la presenza di pubblico nel primo teatro, già famoso prima della caduta del muro, ed ora sempre più "alla moda". Accanto al suo programma di teatro coreografico (con nomi di grande richiamo come Johann Kresnik) presenta, tra gli altri, i lavori dei registi Frank Castorf (suo direttore, uno dei registi più noti della ex Rdt) e del "grande eccentrico" Christoph Marthaler, idolatrati da un "loro" pubblico e anche da una certa parte della critica.

Edith – Medeia

Assai prestigioso, come di norma, il cartellone della Schaubühne. Tra i suoi spettacoli di maggiore interesse: *Kunst (Arte)* della trentottenne francese Jasmina Reza (regista lo svizzero Felix Prade), commedia briosa sul significato e il valore dell'arte, ma anche sull'amicizia maschile, che ottenne già un grande successo a Parigi (*Hystrio* n. 3/95). La commedia presto verrà messa in scena anche in altre località della Germania e di diverse nazioni. Bravissimi, spassosi i tre attori, in particolare Udo Samel. Da segnalare anche *Die Möwe (Il gabbiano)*, una lettura quasi pirandelliana di Čechov – regista la celebre



Andrea Breth –, straordinaria la scenografia (l'atmosfera azzurra dell'inizio); cast d'eccezione; *Medeia (Medea)* di Euripide interpretata da una delle più famose primedonne del palcoscenico tedesco, Edith Clever, che per la prima volta si è cimentata anche nella regia; e infine *Symposium (Simposio)*, parti del dialogo platonico recitate in modo avvincente da otto attori: il "nuovo" rappresentato da Alcibiade nero per la regia di Wolf Redl.

Non si può non menzionare fra i teatri meno "ufficiali", che purtroppo soffrono ancora più degli altri delle drastiche misure di risparmio, il Teatr Kreatur del polacco Andrej Woron, pittore, scenografo, regista, che ha formato una compagnia di attori di nazionalità differenti (ne fa parte anche un'italiana, Susanna Capurso) che nell'originale, interessante pezzo *Der Prophet Ilja (Il profeta Ilia)* di Tadeusz Slobodzianek – nato in Siberia nel 1955, vive in Polonia; già rappresentato da Kantor e da Wajda – sa creare grandi, efficaci effetti, con mezzi "poveri".





Brook ospite d'onore

Il 20 maggio, si è conclusa a Berlino la XXXIII edizione del Theatertreffen, rassegna annuale alla quale vengono invitati i gruppi più rappresentativi delle scene tedesche: da Berlino i Berliner Ensemble con *Arturo Ui* di Brecht, regia di Müller; da Bonn, *Der Große Knall* di A. Miller, regia di D. Mouchtar-Samorai, lodatissimo; da Amburgo il Thalia Theater con *Der Streit* di Marivaux, regia di S. E. Bechtolf, delizioso; Deutsches Schauspielhaus, *Herr Puntilla* di Brecht, regia di F. Castorf, eccessivamente pagliaccesco; e *Die Stunde Null oder Die Kunst des Servierens*, regia di C. Marthaler, assolutamente provocatorio. E poi ancora da Vienna il Burgtheater con *Kirschgarten* di Čechov, regia di P. Zadek, il vecchio leone conquista alcuni, annoia altri; e da Zurigo, *Wahlverwandtschaften* dalle *Affinità elettive* di Goethe, regia del giovanissimo S. Bachmann, vivace adattamento teatrale del celebre testo. Una bella conferma si è rivelato *Sommer nachtstraum* di Shakespeare con la regia di Karin Beier (per il Düsseldorf Schauspielhaus), che a soli trent'anni ha già dimostrato il suo talento anche in altre regie shakespeariane, e che ha portato freschezza, momenti di emozione e di poesia, un tocco di utopia, facendo recitare i suoi attori, provenienti da nove paesi diversi, nelle loro rispettive lingue (la tradizione della Commedia dell'Arte domina la scena, un attore e due attrici italiane fanno parte della compagnia). Ospite d'onore del Theatertreffen e anticipazione della Berliner Festwochen *Qui est là* di Peter Brook, riflessione piena di magia non solo su Amleto, ma soprattutto sul teatro. La presenza di Brook ha reso questa edizione memorabile e sottolineato la tendenza a un teatro dove spira un vento che non conosce frontiere. □

HANNO DETTO

«Ma io... per qualche anno mi sono divertito a dire e sarei ancora pronto a farlo, ormai tutti mi prenderanno in giro, fare un vecchio Tarzan... Ma come Tarzan? Sì, perché io non sono mai stato quell'uomo giovane e robusto. Mi piacerebbe da vecchio darla a bere, da vecchio non si può pretendere che uno abbia i muscoli. Ma il problema non è quello. Tarzan è un eroe che non conta più nulla. Nessuno rimpiange Tarzan e potrebbe essere un film umoristico ma anche, ad una lettura un po' più profonda, la condizione della terza età, della solitudine di un uomo che poi è stato un eroe ma che neanche più il cocodrillo ha paura di lui». MARCELLO MASTROIANNI, Corriere della Sera

A pag. 55, dall'alto in basso, Michael König e Wolfgang Michael in «Symposium» da Platone, regia di Wolf Redl; il manifesto dello spettacolo «Il profeta Ilja» del polacco Slobodzianek, regia di Andrej Woron; i tre protagonisti di «Kunst» di Yasmina Reza, regia di Felix Prader.

Un Arturo Ui animalesco l'ultima zampata di Müller



LA RESISTIBILE ASCESA DI ARTURO UI, di B. Brecht. Regia (caustica) di H. Müller. Scene e costumi (essenziali) di H.J. Shlieker. Luci di S. Heinke, J. Richter, M. Seeger. Musica (parodistica) di F. Schubert, Paperlace, G. Verdi, F. Liszt, A.V. Klebsattel, W.A. Mozart, R. Wagner. Con (una macchina da guerra) M. Wuttke, H. Beyer, V. Spengler, M. Seifert, S. Lisewski, M. Hoppe, M. Broich, D. Knaup, T. Hoess, M. Gerber, V. Schubert, H. Fleischmann, G. Bonn, J.M.Koerbl, H.P. Reinecke, K. Hecke, A. Werner, H. Buttchereit, V. Deiß, T. Wendrich, U. Preuß, R. Glöss, U. Steinbruch, M. Marlow. Prod. Berliner Ensemble.

All'ingresso del Teatro Lirico di Milano (nell'ambito del Brecht Festival organizzato dal Piccolo Teatro) un attore arringa la folla, all'interno della sala due pupazzi minacciosi dal corpo umano e grandi teste di scimmia e di caprone ricordano in chiave laica i vizi capitali come segni dell'arroganza del potere. Mentre l'eccezionale Martin Wuttke (foto sopra), che si agita come un cane selvatico al ritmo di un rock anni '70, ci mostra un Arturo Ui nevrotico e ancora inadeguato all'ascesa politico-sociale che brama con la rabbia della frustrazione. Nel rispetto della parabola brechtiana che adombrava la "resistibile carriera" di Hitler nella vicenda di un immaginario gangster americano contemporaneo di Al Capone, Heiner Müller guida i Berliner lungo il sentiero finalmente antifilologico di un'ipotesi di messinscena post caduta del Muro. La provocazione non sta più nel pedante straniamento di una recitazione didascalica immersa nel grigiore di non-scene e songs predicatori, ma nell'accumulo di effetti speciali: la gestualità ed il timbro vocale di Wuttke/Ui, l'uso di nebbia artificiale e rullenti, una colonna sonora iconoclasta che spazia dal rock al melodramma verdiano fino a Wagner. Il risultato è una sorta di musical qualunque che rende ancor più inquietante il contrasto tra la violenza dei fatti e la loro rappresentazione. E il testo, che già presentava un doppio livello di straniamento contenutistico (la carriera di Hitler come quella di un piccolo gangster del Bronx) e stilistico (i versi per un argomento "basso"), non ne soffre, anzi acquista attualità e vitalità.

Sul palcoscenico nudo grosse travi d'acciaio segnano in verticale ipotetiche quinte, al centro un motore sovrastato da una pedana crea una scena nella scena incorniciata da un grande rettangolo rosso: in basso l'arrancare violento delle belve feroci verso il potere, in alto le persone "perbene" simulacri di un'integrità morale che non posseggono più. Il vecchio e ex-onoesto Dogsborough (leggi Hindenburg), scelto dal Trust dei cavolfiori come garante per protezioni economiche e politiche, non basta più, gli inquirenti cominciano a fare troppe domande e il gangster disoccupato e snobbato dalle lobbies del potere diventa necessario. Ma la sintassi smozzicata e la goffaggine da gioppino ringhioso non si addicono a un leader e tocca a un'attrice fallita (la mitica Marianne Hoppe) completare, in un esilarante quanto inquietante duetto, i *lehrijahre* di Arturo: camminata, postura e lezione di oratoria, non a caso lo shakespeariano discorso di Antonio sul feretro di Cesare.

Questa è la prima parte dello spettacolo: geniale testamento di Müller. Poi il *soufflé* si sgonfia. Eliminata la musica *yankee* e la rappresentazione animalesca della brama di potere, ci si ripiega su un grigiore brechtiano d'*antan*. Dalla routine berlineriana si salvano poche scene: il discorso smaccatamente hitleriano di Ui ai venditori di verdura (dopo aver provocato il caos si propone come garante dell'ordine e protettore dei cittadini taglieggiati); la lettura del testamento di Dogsborough pentito contrappuntato dal gangster Givola che recita un testamento falso; la bestialità comico-sanguinaria di Arturo nella seduzione-stupro della moglie di Dullfeet (leggi popolo austriaco dopo l'assassinio del cancelliere Dollfuss, ma anche citazione colta in chiave grottesca della "conquista" di Lady Anna da parte di Riccardo III). La strada per affrancarsi da padri e istituzioni troppo ingombranti è ancora lunga, ma quella imboccata da Müller meriterebbe un erede altrettanto coraggioso. Claudia Cannella

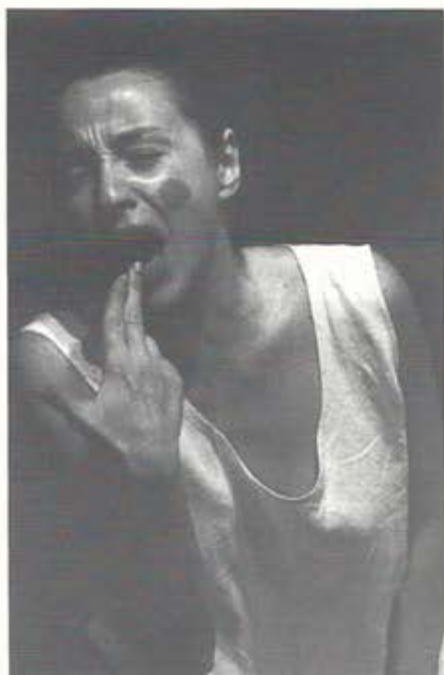


GERMANIA OGGI

I GIOVANI AUTORI DEL DOPO FASSBINDER

Sperimentalismo linguistico e temi di attualità nella giovane drammaturgia tedesca – Loher, Specht, Langhoff, Ellert, Liebmann, Bauer e Streeruwitz sono i nomi di riferimento del nuovo corso teatrale.

LUIA GAZZERRO RIGHI



La manifestazione genovese dello scorso marzo *Il teatro tedesco degli anni Novanta in Germania e Austria* – organizzata dal Teatro Stabile cittadino e dal Goethe Institut – ha operato un doveroso recupero nei confronti di alcuni esponenti dell'odierna drammaturgia di lingua tedesca lasciati in ombra negli ultimi anni in Italia: Tabori, Dorst, Turrini. Accanto a drammaturghi di consolidata professionalità e successo, ha destato interesse la presenza di Dea Loher, trentaduenne bavarese, autrice all'oggi di quattro testi. Di lei si è letto *Tatuaggio*, una pièce che, al di là dell'interesse insito nel tema sempre vivo dell'incesto, può risultare peculiare per lo sperimentalismo linguistico che contrassegna anche le altre storie al femminile della giovane autrice. La tentazione di conferire alla scrittura suggestive scansioni poetiche, che vogliono talora racchiudere in pochi scarni versi la complessità di un'intera situazione, caratterizza anche la pagina di un'altra giovane drammaturga, Kerstin Specht. Della natia Franconia le sue pièces – ad esempio, *Das glühende Männlein* (*L'omino di brace*) – evocano campagne e storie familiari collocate in una linea un po' epigo-

nale rispetto al *Volksstück* austro-tedesco, di cui l'autrice adotta anche la simpatia per la venatura del dialetto.

In realtà, la Loher e la Specht non sono che due rappresentanti di una generazione di giovani autori – trentenni, quarantenni –, in cui si vogliono forse rintracciare gli eredi della grande stagione dei primi anni Settanta, contrassegnata dalla prodigiosa creatività di Fassbinder, Bernhard, Müller, Kroetz, Strauss, Achternbusch: un gruppo mitico, al cui interno si registrano oggi significative assenze con la morte ormai lontana di Fassbinder, quella recentissima di Müller, il silenzio – ora fortunatamente sospeso – di Kroetz, la (probabile?) diversione di interessi da parte di Strauss.

Ancor prima di vagliare la potenzialità produttiva dei giovanissimi, è però corretto ricordare che nelle pieghe generazionali che separano questi ultimi dai modelli eccellenti di ieri non va registrato un vuoto creativo; esiste, semmai, il rischio che tra i due fronti si oscurino personaggi significativi come, ad esempio, Georg Seidel, morto prematuramente nel '90, testimone assai significativo degli ultimi anni della Ddr (*Carmen Kittel* e *Villa Jugend*), o Klaus Pohl, maestro di affreschi storici, che illumina nei suoi tipi umani la situazione della Germania del dopo muro con il collage di brevissimi monologhi *Deutschland. Wartesaal* (*Germania. Sala d'attesa*).

All'oggi il dibattito sul presente ispira in genere i giovanissimi: in *Transit Heimat* (*Patria di passaggio*) Anna Langhoff ricrea sulla scena una comunità multirazziale nella Berlino odierna, Gundi Ellert stigmatizza in *Jagdzeit* (*Stagione di caccia*) le iniziative dei naziskin, mentre Irina Liebmann recupera l'eseccrato tempio del consumismo, il supermercato, in *Brunnenstrasse*. Accanto all'urgenza del quotidiano c'è comunque spazio anche per una vena più trasognata come quella di *In den Augen eines Fremden* (*Negli occhi di un estra-*



neo) di un altro giovane, Wolfgang Maria Bauer.

Se la riflessione sulle problematiche suggerite dall'attualità sembra il connotato più palpabile dei giovani autori tedeschi incalzati dal consumismo degli eventi politici della patria riunificata, in Austria si può osservare che il confronto vigile con la realtà odierna avviene attraverso il filtro di un culto inalienabile della sperimentazione linguistica, che ripercorre una tradizione viva da sempre e che mantiene nella cinquantenne Elfriede Jelinek l'incontrastata capostipite di un filone produttivo quantomai vivo: accanto a lei è passata la meteora di Werner Schwab (vedi *Hystrio* prec.), mentre si è ormai assestato lo spazio costellato di titoli esotici (*New York, New York, Waikiki Beach, Elysian Park*) di Marlene Streeruwitz, animosa ideatrice di situazioni percorse da un'incontenibile violenza verbale, laddove il virtuosismo stilistico diventa strumento provocatorio e si colora di dissenso. □



In questa pagina, dall'alto in basso in senso orario, Alvia Reale in «Susn» di Hebert Achternbusch, regia di Valter Malosti; un primo piano di Kroetz; Ida Marinelli e Raffaella Boscolo in «Le amare lacrime di Petra von Kant» di Fassbinder, regia di E. De Capitani e F. Bruni. A pag. 58, Maia Morgenstern del Teatro Nazionale Ebraico.



L'ALTRA EUROPA

AUTONOME DALLA RUSSIA LE SCENE DELL'EST

I fattori di rottura prevalgono su quelli della continuità - Il ritorno di Serban in Romania, l'attenzione all'Occidente della scena polacca, il teatro di figura nella Repubblica Ceca, il teatro politico in Serbia: segnali di una situazione in evoluzione.

PIER GIORGIO NOSARI E DIANA FERRERO

La Rivoluzione: cos'è cambiato e cosa resta dopo l'89. Si può partire da qui, dalla sottile linea di demarcazione tra fattori di continuità e rottura, per addentrarsi nel teatro dell'Est.

Così in Romania il teatro degli anni '90 si ridefinisce rispetto al passato. Mantiene la preferenza per allestimenti di forte impatto visivo (è il caso di Purcarete, da *Fedra* al recente *Danaidele*) e legati al repertorio (i classici; ora anche gli scrittori rumeni degli anni '40, prima proibiti), in un contesto istituzionale che rimane legato al finanziamento statale, anche se compaiono i primi sponsor. Il ritorno in patria di Andrei Serban nel 1990 segna il risveglio: apre la via a uno stile di lavoro con gruppi permanenti di attori, più attento alla componente fisico-gestuale e vocale e più libero da testi scritti e preesistenti, e imprime una svolta alla generazione di Purcarete, Darie, Tompa, Maniutiu, Dabija.

In sei anni l'Uniter, che unisce autori, attori, registi, impresari e critici, ha creato un circuito, una rete di teatri stabili, canali di scambio con l'estero e festival internazionali. Difficile invece reperire testi nuovi: anni di censura hanno lasciato il segno. Ma, malgrado il teatro rumeno sia un teatro di testo, l'accento cade sempre, con risultati a volte grandiosi, sull'elemento spettacolare: è il caso del Teatro Nazionale Ebraico e della splendida attrice Maja Morgenstern (*Asta seara Lola Blau* e *Patul lui Procust*) o del Teatro Ungherese di Cluj Napoca (*Cabala bigotilor*).

Lo scioglimento del blocco sovietico spinge ovunque a recuperare le tradizioni locali e a ripensare l'identità nazionale. In Polonia, a festival internazionali che rispondono al diffuso bisogno di contatto con l'occidente, si accompagna l'attenzione a temi e storie del folklore contadino (Witkiewicz e Gardzienice) o della tradizione ebraica (Staniewski). L'eredità di

Kantor e Grotowski viene messa al servizio di questa impostazione, che abbandona i temi "metafisici" e la forte condensazione simbolica dell'arte dei maestri. In Serbia l'elaborazione di un'identità si lega all'urgenza di una meditazione sull'attualità politica, che né il teatro "maggioritario", tradizionalista e legato allo stato, né il cabaret, di pura evasione, affrontano. Questo compito è invece assunto dal Dah Theater (*The Legend about the End of the World*) che non a caso si rifà a un'esperienza straniera (l'Odin Teatret) e al teatro antropologico. Questo gruppo, benché isolato (la sperimentazione in Jugoslavia si era radicata soprattutto in Croazia) è divenuto un punto di riferimento per le giovani compagnie e per il pubblico. Questo rapporto di identificazione a forte valenza politico-civile si ritrova nel teatro sperimentale ceco. Qui ricerca stilistica e

contestazione politico-culturale si sono sempre intrecciate, dagli anni '80 ad oggi, anche a prescindere dai contenuti. Il legame con la tradizione è mantenuto vivo, in Slovacchia come nella Repubblica Ceca, dal teatro di figura, sempre florido da queste parti, e dal repertorio degli autori del periodo tra le due guerre, l'età d'oro della cultura praghese.

Il caso Zhenovach

Nella resa dei conti con l'89, la Russia sembra il paese più fedele al suo "codice genetico" teatrale: la lezione di Stanislavskij e l'opzione per il teatro di regia sono tra l'altro tra i pochi fattori unificanti dell'area ex-sovietica. Entro questa cornice si ritrovano poetiche e sperimentazioni anche radicali. A Mosca, è il caso di Sergej

C'è anche un'Europa dei giovani critici

Se la critica è a tutti gli effetti cultura e questa è relazione e confronto, allora l'attività critica si realizza nello scambio di esperienze e opinioni. Con questa idea, che proprio nella sua semplicità e quasi ovvietà ha il suo punto di forza, l'Associazione Internazionale dei Critici di Teatro organizza ogni anno dei Seminari per giovani critici di tutto il mondo.

L'edizione di quest'anno, che si è svolta in Romania dal 26 marzo al 2 aprile, ha confermato questo indirizzo. Il Festival Internazionale del Giovane Teatro Professionale di Sibiu (23/3-3/4), ha infatti offerto la cornice ideale: tanti spettacoli (dai 4 ai 6 al giorno, alcuni dei quali veramente notevoli) di scuole, accademie, compagnie professionistiche e teatri stabili, provenienti in massima parte dall'Est Europa e divisi in più sezioni: conferenze, laboratori e dibattiti; un pubblico numeroso, motivato e giovane; un clima effervescente e stimolante soprattutto per gli occidentali, messi di fronte a realtà poco conosciute. Per i critici, l'opportunità di un contatto costante con gli spettacoli e una verifica continua di metodi e punti di vista diversi nell'esercizio della propria professione. Il seminario - diretto da Ian Herbert, critico di Theatre Record - mirava a rendere consapevoli dei problemi della scrittura critica attraverso la discussione sugli spettacoli visti. Questa si svolgeva nei tre gruppi - l'anglofono, il francofono e il rumeno - in cui erano divisi i partecipanti, che erano coordinati da Irving Waddle, critico de *The Times* e dell'*Independent on Sunday*, da Florika Ichim, di Romania Libera, e da Marian Popescu, presidente dell'Unione Teatrale Rumena (Uniter). A rendere produttivi gli incontri era lo stile anti-accademico e informale, benché rigoroso. Ne derivava un'atmosfera predisposta all'interscambio, sfondo ideale per la seconda parte del lavoro, in cui ciascuno, a gruppi riuniti, presentava la situazione teatrale del proprio paese. (P.G.N. e D.F.)



Zhenovach, che in *Non troppo classico* e *L'idiota* compie una sofisticata decostruzione testuale portando alle estreme conseguenze l'opera di Gogol e Dostoevskij, o di Anatolij Vassiliev, le cui "prove aperte" al pubblico sono il libero esercizio di un gioco con il repertorio e lo spettatore, programmaticamente "ignorato".



La cartina di tornasole delle contraddizioni e delle tensioni dell'Est è probabilmente il teatro moldavo. In Moldavia, il problema di ridefinire radici, identità e rapporto con la madre Russia sono accentuate dal paradosso di un paese artificiale che cerca anche sulle scene una specificità culturale che di fatto non ha (lingua e cultura sono rumene, solo il teatro di animazione tradizionale, con i personaggi di Pacala e Tandala, potrebbe dirsi "nazionale"). Fallisce il bersaglio il Teatro Nazionale, che deve trarre testi e tecniche dalla scuola russa. Di formazione stanislavskiana, mediata dalla lezione di Vantangov, è anche il Teatro "Eugene Ionesco", che rifiuta il compito di fondare un'identità nazionale e si muove liberamente secondo la propria linea artistica in un contesto internazionale. I risultati sono potenti: *Voci in lumina orbitoare*, è uno dei migliori esempi di concezione scenica "totale", in cui musica, coreografia e testo si fondono in una struttura dal forte impatto visivo ed emozionale, che supera ogni barriera linguistica. □

HANNO DETTO

«Milano mi piace molto meno di una volta. Non è tanto la città in sé che è cambiata, è il "vivere". Oggi mi sento sola qui, e sono già fortunata perché come attrice vivo in una comunità solidale anche se chiusa. Per le strade guardo le facce della gente: o sono disperate, o sono cattive. E ognuno è da solo».

ANDREA JONASSON, Corriere della Sera

DALL'ARGENTINA

I BURATTINI INVADONO LE SCENE DI BAIRE

Attori e pupazzi su testi di Bufano e Bioy Casares, ma anche Vargas Llosa, Strindberg e Berkoff - La riapertura del Teatro del Pueblo.

GIUSI DANZI

La stagione teatrale a Buenos Aires è dominata quest'anno da alcuni gruppi che riprendono la tradizione del teatro dei *titeres* (burattini). Pur nella diversità degli stili, queste compagnie si qualificano per l'ottima qualità delle loro realizzazioni, per la ricerca e l'originalità delle proposte e per il lavoro degli attori, che si discosta dalla matrice naturalistica che domina in maniera quasi incontrastata la scena porteña. A questo proposito vanno segnalati: El Periferico de



Objetos che ripropone *Maquina Hamlet* di H. Müller (già recensito nel numero scorso); il Gruppo Stabile di Burattini del Teatro San Martin che presenta *El Gran Circo* di Ariel Bufano, famosissimo burattinaio argentino morto nel 1992. Diretto da Adealida Mangani, lo spettacolo è uno degli eventi più seguiti a Buenos Aires e in Argentina. Da ultimo il gruppo di Eva Halac ha messo in scena una delle migliori novelle dello scrittore argentino Adolfo Bioy Casares, *La Invencion de Morel*, ottenendo un grande successo. L'opera narra con semplicità e bellezza da attori e marionette, racconta l'avventura di alcune persone la cui immagine è stata catturata dalla macchina di un malvagio inventore.

Altro importante avvenimento di questa stagione è lo spettacolo *Confesiones de Mujeres de 30*, scritto da otto autrici brasiliane e adattato alla scena da Victor Garcia Peralta e Chiche Aisemberg. L'opera, diretta da Lia Jalin, narra le vicende tragicomiche di tre donne sole appartenenti alla classe media. La regista Jalin non traccia una storia lineare, ma diverse situazioni comiche centrate sul passare del tempo, la mancanza di lavoro e le relazioni con gli uomini, utilizzando uno stile vicino al *café concert*. Le attrici, fra le quali vale la pena di segnalare Alejandra Flechner per la grande carica espressiva,

scendono dal palcoscenico, si muovono a loro agio in platea e dialogano col pubblico in un crescendo di tensione e di humour. Al teatro San Martin è andato in scena *La Chunga* dello scrittore peruviano Mario Vargas Llosa. Storia di seduzione nel deserto peruviano, il testo narra la storia di una donna matura, forte e sensuale, che dirige una miserabile taverna attornata da un gruppo di giocatori quasi sempre ubriachi e nullafacenti. Dalla regia di Jorge Hacker emerge un mondo duro e ostile che si materializza in una grande mezzaluna nera, dalla quale la Chunga sovrasta il bar e i giocatori con i loro piccoli conflitti quotidiani. Nello storico e splendido Teatro Cervantes si segnala *El Relampago* di August Strindberg (ultima parte della trilogia *Verso Damasco*), adattato e diretto da Augusto Fernandes. Lo spettacolo, che ha come tema l'amore, racconta il pellegrinaggio di un uomo che, dopo ripetute delusioni e sofferenze, decide di rinchiudersi in un monastero ma, sedotto da una donna durante il cammino, si perde nella propria follia. Fernandes traduce una trama tanto complessa in immagini visive di grande bellezza e poesia che ricordano la pittura dei maestri barocchi.

Sempre al San Martin è in scena *Decadencia* del polemico drammaturgo inglese Steven Berkoff con la regia di Rubén Szumacher, uno dei registi più affermati della nuova generazione.

Lo spettacolo non convince pienamente anche perché non riesce a comunicare fino in fondo la forza distruttiva del testo di Berkoff.

Altro importante avvenimento della stagione è stato la riapertura del mitico Teatro del Pueblo, chiuso da anni, ove nel 1943 fu fondata la prima compagnia indipendente di Buenos Aires, il Teatro della Campana. □



DAL CANADA

NOI REGISTI DEL QUEBEC LIBERI DALLA TRADIZIONE

Figlia "illegittima" dell'Europa e dell'America, la cultura teatrale quebecchese si è emancipata dagli ingombranti genitori e ha conquistato una propria identità, che sta producendo nuovi autori e registi.

DENISE AGIMAN ORVIETO

La regione canadese del Québec è patria di un teatro vivo e presente. Da ormai quarant'anni la cultura tende all'affermazione di un'identità quebecchese unica e separata sia dall'avvenimento nordamericano che dagli echi di un'età coloniale che appartiene al passato. In primo luogo mantenendo la lingua: il francese. Da questa sconfinata oasi linguistica ma abitata da soli sei milioni di persone, quattro registi ci illustrano il loro modo di fare teatro.

Un mese di repliche

ANDRÉ BRASSARD - Nasce nel 1946 a Montreal. Del '61 sono i suoi primi spettacoli su testi dei poeti della Beat Generation. L'incontro con il drammaturgo Michel Tremblay, di cui mette in scena la maggior parte delle commedie, dà luogo a un connubio professionale che dura da vent'anni. Tra le sue regie: *I paraventi* di Genet, *Les Feluettes* di Michel Marc Bouchard, *Sei personaggi in cerca d'autore* di Pirandello, *Il gabbiano* di Cechov. La prossima stagione lavorerà a *Madre Coraggio* di Brecht. Brassard è direttore del dipartimento di regia all'École Nationale de Théâtre du Canada.

HYSTRIO - Cosa pensa del modo di fare teatro in Québec?

BRASSARD - Contrariamente all'Europa, gli spettacoli qui non durano a lungo, un mese al massimo; anche le ore consacrate alle prove sono limitate. Ci si trova dentro a una macchina ad ingranaggi: subito dopo un allestimento bisogna immediatamente riprogrammare il cervello per un'altra produzione. Purtroppo qui in Québec abbiamo l'impressione di dover essere grandi senza tuttavia averne i mezzi.

H. - Come è avvenuto l'incontro con Michel Tremblay?

B. - Prima di incontrare Tremblay mi ero interessato a Genet e Arrabal. Tale interesse nasceva da una frustrazione nei confronti della produzione quebecchese che non rappresentava, a mio avviso, la vera faccia della società. Insieme a Trem-

blay cercavamo dei testi che parlassero di noi e attraverso la tragedia greca avevamo individuato uno slancio universalizzante. L'uso del dialetto quebecchese di Tremblay non era una novità, altri commediografi prima di lui avevano scritto in *joual*, solo che noi proponevamo un approccio serio e tragico di quell'ambiente di estrazione popolare che era rimasto sino ad allora confinato al teatro di rivista. All'epoca tutto ciò è stato rivoluzionario. Oggi non veniamo più associati al marxismo, non è più di moda. Allora invece era imperativo fare un teatro che alimentasse un'analisi delle classi sociali; la prova è che attualmente, in Québec, la gente che fa teatro proviene maggiormente dalla classe operaia piuttosto che dalla borghesia.

H. - Con Marcel Dubé, Michel Tremblay, Michel Marc Bouchard, per non citarne che alcuni, si è affermata in Québec e nel mondo una drammaturgia nazionale. Pensa che esista anche una regia nazionale?

B. - Voglio sperarlo. Il nostro teatro ha il vantaggio di essere il "figlio illegittimo" dell'Europa e dell'America: possiede la capacità di riflessione del vecchio continente ma anche il senso dell'entertainment caro agli americani. Credo proprio che risieda qui il meglio dei due mondi.

Disimpegno dello Stato

LORRAINE PINTAL - Si diploma come attrice al Conservatorio d'arte drammatica di Montreal. Si specializza in teatro per ragazzi e fonda la compagnia La Rallonge. Si allontana quindi dal teatro per lavorare presso la televisione nazionale. Dal '91 è direttore artistico del Théâtre du Nouveau Monde, il primo teatro di lingua francese del Nordamerica. Tra le sue regie: *Le donne sagge* di Molière, *In-espéré In-attendu* e *Ha Ha* di Réjean Ducharme, *Osannah* di Michel Tremblay, *Andromaca* di Racine, *Santa Giovanna dei macelli* di Brecht. La prossima stagione allestirà *Hedda Gabler* di Ibsen e *La compagnie des hommes* di Edward Bond. Lorraine Pintal ha quarantatré anni.



H. - A differenza di tanta gente di teatro che la considera un mezzo di comunicazione scadente e superficiale lei, invece, apprezza la televisione.

P. - Sì perché la televisione mi ha insegnato un diverso approccio all'immagine. Io ho tentato di inserire in teatro la tecnica prettamente televisiva basata sull'inquadratura dei piani. Ho lavorato parecchio anche sull'idea delle stories-board, cioè delle piccole scene spezzettate che vengono raggruppate per farne un montaggio visivo. Ma più che l'immagine per me l'elemento scatenante resta la parola. Io sento la responsabilità di mantenere la bellezza della lingua francese.

H. - Qual è per lei il ruolo del teatro?

P. - È forse un'utopia ma io, come tanti altri artisti, credo che il teatro trasformi la società. Oggi vi è un grande disimpegno da parte dello Stato che considera la cultura poco importante; eppure, se si vuole costruire un paese indipendente si deve partire da un'identità culturale. Ma il problema non è solo quebecchese, è mondiale. Però nei paesi aventi un'antica tradi-

A pag. 59, il regista russo Anatolij Vasil'ev; attori e marionette del gruppo diretto da Eva Halac in «La invención de Morel» di Adolfo Bioy Casares. In questa pagina Lorraine Pintal, direttore artistico del Théâtre du Nouveau Monde.



zione teatrale come l'Italia le basi sono più solide; anche in Francia si assiste a tagli drastici dei finanziamenti pubblici, nonostante sia uno dei paesi più sovvenzionati a livello teatrale. Il teatro in Québec esiste solo dagli anni Sessanta; siamo fragili e se non vi è la volontà di consolidare le istituzioni si rischia di soccombere.

H. - Accanto a una drammaturgia nazionale esiste una regia nazionale?

P. - È difficile essere obiettivi quando si è implicati in prima persona, però presumo che se lo si chiede a dei registi stranieri che seguono i nostri spettacoli confermino la presenza di una firma quebecchese. A volte abbiamo un timbro più europeo, altre volte più nordamericano, ma è la fusione dei due che ci caratterizza. L'Italia non ha avuto un forte impatto sul nostro teatro, seppure ci si sia appropriati della Commedia dell'Arte; dalla Francia abbiamo assorbito il Simbolismo; dalla scuola britannica, la disciplina, e dagli Stati Uniti il modo di recitare: Lee Strasberg è infatti una referenza importante nell'interpretazione.



Una cultura nostra

MARTINE BEAULNE - Dopo gli studi in Belle Arti si forma come attrice al Conservatorio d'arte drammatica del Québec. Fonda quindi il Théâtre Parminou. Frequenta vari seminari in Italia e in Asia diventando una delle maggiori esperte in Québec di teatro giapponese. È docente di teatro presso il Dipartimento di Teatro dell'Università UQAM di Montreal. Tra le sue regie: *Les années* di Cindy Lou Johnson, *La bisbetica domata* di Shakespeare, *La locandiera* di Goldoni, *Don Juan* di Milosz, *L'arbre des tropiques* di Mishima. La prossima stagione allestirà: *Albertine en cinq temps* di Tremblay, *Zoe perd son temps* di Michelle Allen e *Jacques et son maître* di Milan Kundera. Martine Beaulne ha quarantadue anni.

H. - Ha ricevuto una formazione come attrice, ha studiato Belle Arti, come è approdata alla regia teatrale?

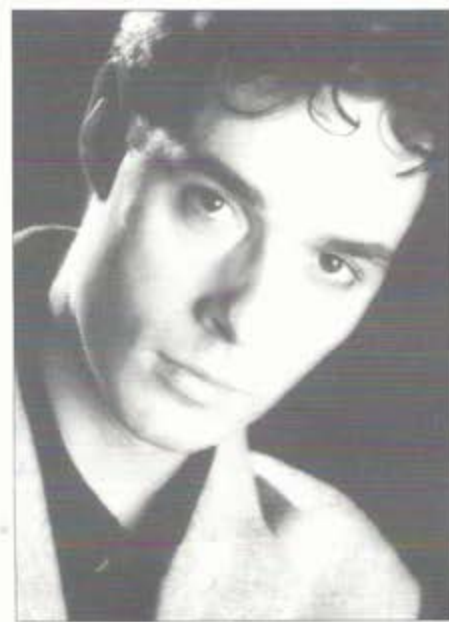
B. - Prima di cominciare a fare delle regie sono andata a seguire molti stages all'estero, avevo bisogno di trovare una espressione globale in teatro. Prima ho seguito un seminario sulla Commedia dell'arte a Venezia con Giovanni Poli, che è stato una rivelazione, poi sono stata in Giappone e lì ho trovato il tipo di teatro che volevo fare io, ricco allo stesso tempo di una dimensione individuale, familiare, spirituale, e politica. Al mio ritorno è stato il Conservatorio d'arte drammatica di Montreal a chiedermi di allestire delle creazioni autogestite.

H. - Quale deve essere il ruolo del teatro?

B. - Il teatro deve superare la contingenza storica e aprire delle porte, deve essere visionario e deve anticipare i tempi. Spetta al teatro di dire tutto quello che tanta gente sente dentro, ma che non arriva a mettere a fuoco perché non ne è abbastanza cosciente.

H. - Cosa pensa del modo di fare regia in Québec?

B. - Registi come Jean Gascon o Albert Millaire avevano un modo europeo, anzi francese, di dirigere. Da noi la tradizione esiste da poco. André Brassard è stato un maestro; insieme a Michel Tremblay ha definito il teatro da farsi qui. Dagli anni Ottanta si è evidenziato un movimento artistico libero da influenze coloniali francesi o americane. Ora stiamo esprimendo il nostro mondo. Le nostre scenografie, per esempio, o occupano molto spazio o sono estremamente piccole e condensate. In questo si cela una metafora del nostro paese. Lo spazio si presenta o molto soffocante, come la repressione che abbiamo subito per secoli, oppure immenso e spoglio come i grandi spazi aperti delle nostre vaste regioni.



Ritorno ai classici

SERGE DENONCOURT - Trentatré anni, ha fondato la compagnia Théâtre de l'Opsis ed è direttore artistico del Théâtre du Trident. Tra le sue regie: *Grandes et petites* e *Il tempo e la stanza* di Botho Strauss (Denoncourt è il primo e unico regista del Québec ad aver messo in scena testi di Strauss), *Il campiello* e *Arlecchino servitore di due padroni* di Goldoni, *Le furberie di Scapino* di Molière, una riduzione di *Platonov* di Cechov, *Vista dal ponte* di Miller. Per la prossima stagione curerà la regia di *Mefisto* dal *Faust* di Goethe e l'opera *Così fan tutte* di Mozart.

H. - Pensa che nel modo di fare regia in Québec risieda una specificità?

D. - L'assenza di tradizione dà un senso di libertà che caratterizza il teatro locale. I nostri riferimenti ai maestri del passato sono frutto di una libera scelta. Il peso del passato non incombe su di noi. Ma le referenze abbondano perché siamo una miscelanea di cultura inglese, americana e francese.

Noi abbiamo la fortuna di poter presentare nei nostri teatri degli spettacoli scervi da legami con le convenzioni teatrali passate.

H. - Come si situa rispetto ad André Brassard, uno dei pionieri della regia in Québec?

D. - A differenza di Brassard la cui priorità era di evidenziare l'identità culturale del Québec esaltandone la drammaturgia, io appartengo ad una generazione che vuole recitare di tutto, da Racine a Corneille passando da Shakespeare. Il merito della riappropriazione dei classici lo si deve alla mia generazione e la sostanziale differenza, rispetto ai primi registi del Québec, consiste nel rapporto diverso con i testi di repertorio, nel poterli utilizzare senza l'impressione o il timore di sentirsi "colonizzati" dai grandi colossi della letteratura mondiale.

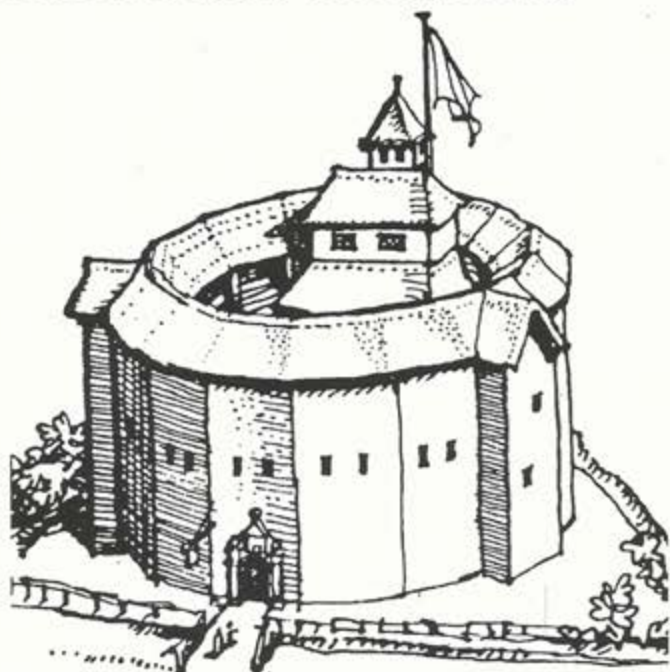
H. - Quali sono i suoi progetti per il futuro?

D. - Gli attori sono la materia di base del teatro, la materia vivente ed ora sento l'esigenza di lavorare, oltre che con attori quebecchesi dei quali conosco bene il modo di recitare, anche con attori italiani, inglesi, russi. Trovo per esempio che vi sia molto da imparare dalla recitazione degli inglesi per quanto riguarda la qualità dell'interpretazione, e dagli italiani per il piacere che immettono sulla scena. Prevedo quindi di richiedere una borsa governativa per trasferirmi qualche mese in Italia dove, d'altronde, conto di andare a vivere prima o poi. □

In questa pagina, da sinistra, l'attrice e regista Martine Beaulne e Serge Denoncourt, trentatreenne direttore del Théâtre du Trident.



DEL NUOVO SU SHAKESPEARE



AMLETO? LEGGEVA CARDANO MEDICO STREGONE

“Nostro contemporaneo” secondo la famosa definizione di Jan Kott, il genio di Stratford è stato soprattutto il sismografo della società elisabettiana secondo i nuovi storici americani. I quali, sottoponendo ad uno screening accurato i suoi testi, ci offrono forse gli strumenti per rigenerare la lettura scenica del teatro shakespeariano.

FRANCO G. FORTE

In alcune ore del giorno lo appendeva per i piedi, «cosicché vomitasse per bocca tutto ciò che la natura non voleva espellere per altre strade». E, per qualche tempo, gli diede da mangiare teneri cuccioli; inoltre, alternava sul suo corpo il calore più estremo al più rigido gelo. Per sei giorni non usò altra medicina che parole sussurrate nelle orecchie, e pare che in quella occasione «gli avesse messo in corpo un diavolo, visto che da allora costui è venuto sempre migliorando; e che esso gli fosse dato a credito per nove anni, sicché ora è quasi arrivato il momento in cui deve andare all'inferno con questo suo diavolo». Ma era anche possibile che tornasse alla sua turpe abitudine, quella di «avvelenare tutto il paese con le sue perfide macchinazioni».

L'anno è il 1552, il paese è la Scozia, il paziente è John Hamilton, primate cattolico, malato d'asma. Il medico curante è l'antiperipatetico, astrologo, stregone lombardo Girolamo Cardano, il quale sembra onorare poco la sua fama in questo resoconto, *merry tale* di sapore rinascimentale nordico, redatto dall'ambasciatore protestante Thomas Randolph, tant'è che puntualmente lo includerà tra le poche *calumniae, diffamatio, insidiae ab accusatoribus* che dovette sopportare in vita.

Dopo Jan Kott

Ciò che importa è l'uso indiziario che del racconto si può fare circa la fortuna inglese del medico italiano, nella seconda metà del XVI secolo, giunta al punto da offrire il sospetto – già coltivato da esperti scespiriani – che il libro con cui Amleto entra in scena (II, 2) e che poi (III, 1) gli fornirebbe la riflessione sulla morte come sono sia proprio il *De Consolatione* di

Cardano. Una ipotesi che, qualche anno fa, piacque a Calvino e che oggi piacerebbe a Stephen Greenblatt, caposcuola di quel *new historicism* nordamericano che va dettando, sul dramma elisabettiano e sul Rinascimento, tesi critiche, le uniche forse idonee a rigenerare, con la stessa forza delle formulazioni di Kott negli anni Settanta, la pratica scenica scespiriana attiva in pochi altri periodi come in questo (ma anche il cinema se la sta passando bene, sfruttando a pieno il “soggettista” di Stratford); in America ed in Europa. Dove, se la Francia scopre l'ennesimo *enfant prodige*, Stanislas Nordey, realizzatore di un *Sogno* sospeso tra fantasie erotiche, piacere dell'illusione ed «una reazione chimica tra i due mondi che vengono a contatto, quello solare della ragione e quello notturno della magia» (Manzella), l'Italia offre un par di dozzine di messinscena, nelle quali l'elemento di novità è, per lo più, stabilito da vistosi slittamenti cronologici – da Venezia a Weimar, dal silenzio dello scoglio di Prospero alle *good vibrations* di una sala-discoteca “sessantottina”, od anche dall'adolescenza giù giù fino ad una età “critica”, fors'anche per le ultime leggi del parlamento italiano sulla violenza sessuale – assieme ad una comune caratteristica, la marcata assenza di energia.

Energy che, invece, è concetto guida per il *new historicism*, il quale tenta l'analisi del fare estetico come *outcome* della cultura che l'avvolge e, insieme, come produttore di effetti socialmente articolati. In una tale ipotesi l'opera d'arte, investendo simbolicamente tutta la cultura all'interno della quale si sviluppa, manipola anche «tensioni, ansie, aspettative che circolano a livello sociale. Identificare la rete di scambi e prestiti in cui è coinvolto il testo, diventa un elemento essenziale per capire

le modalità di acquisizione e attivazione di “energia” sociale» (Gastaldello).

Gender studies, studi culturali, critica femminista, studi post-coloniali, ricerche sulle subculture giovanili e sulla cultura di massa interagiscono assiduamente con le modalità neostoriciste. Eclissando *avances* al corpus letterario tradizionale rigidamente testualistiche, il progetto comprende l'analisi di materiali non solo discorsivi, ma assegnati a codici espressivi diversi. Il tutto, in una strategia di revisione delle relazioni società-arte-cultura che fa riferimento alla “crisi della rappresentazione”, determinata dallo scacco fiduciario subito dal modello di linguaggio trasparente.

Affanni di nobili

Ad esempio, Greenblatt e la sua analisi di *King Lear*. Si tratta di uno screening che tiene in considerazione le matrici da cui Shakespeare trae i suoi materiali e, dunque, di una indagine che esce dai limiti formali del testo e se ne va verso i casi di accordi legalizzati che nel Rinascimento erano stipulati tra genitori e figli, le usanze di svezamento e pedagogiche, i dibattiti politici sulle circostanze nelle quali potesse essere giustificata la disobbedienza al sovrano.

Polemiche parlamentari e cronache giudiziarie, prediche e verbali su pratiche clandestine, testi di medicina e controversie di tipo giornalistico, ogni genere di testo “culturale” viene, dal *new historicism*, messo in rapporto con le testimonianze della “cultura materiale”.

Così apprendiamo da Louis A. Montrose, neostoricista dichiarato, che *As You Like It* – quel «verde arazzo, con le figure umane subordinate al grande spirito silvano»

(Praz) -, nel suo gioco di gentile artificio, esibirebbe in realtà gli affanni causati dal diritto di primogenitura nella piccola nobiltà inglese del tempo.

Al di là di quanto si può intravedere nelle schermaglie del buffone Paragone con il curato Sciupatesti, le cronache dell'epoca esprimono la frustrazione dei cadetti e le loro disattese aspettative, a causa di convenzioni sociali per le quali l'assunzione di un ruolo produttivo, con il lavoro, significa la caduta di status, e la trasmissione ereditaria dei beni al primogenito è accettata come difesa della rendita.

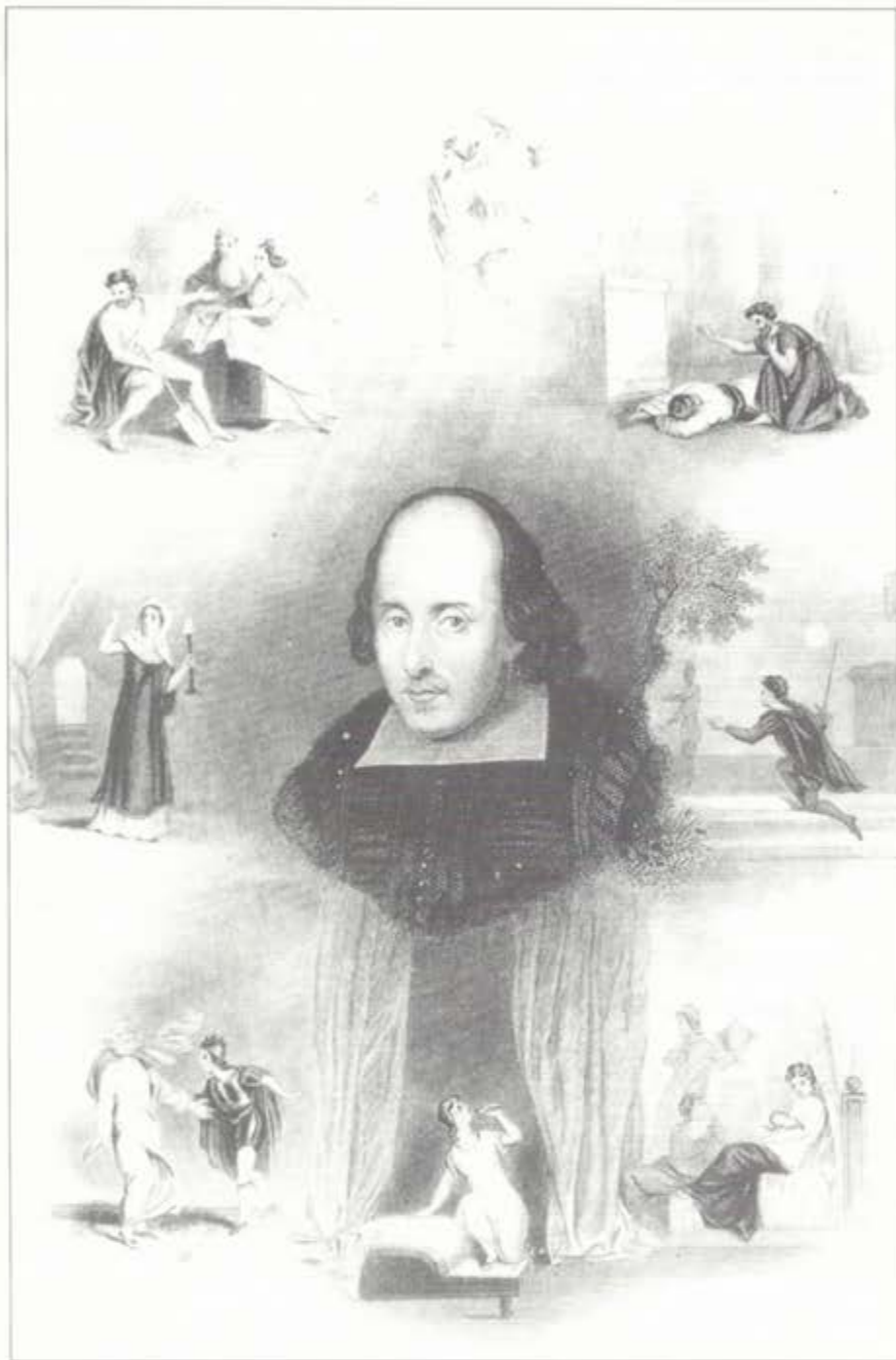
Nella prospettiva neostoricista di Montrose, l'autore risolverebbe ogni dilemma con il trucco dell'*happy end* e una finzione programmata, affinché con essa si possano con soddisfazione identificare i vari strati sociali che compongono il pubblico elisabettiano, *groundlings*, marinai e calzolari della platea (costo massimo del biglietto un penny), i *fetenti* e gli *stinkards* puzzolenti per fumo e per natura della galleria (2 penny), sino ai gagà che sborsano 6 penny per starsene nei palchi con donne mascherate a fare commenti a voce alta.

Viva il principe

Appassionata, per mole e quantità comparativa, è la lettura greenblattiana di *Henry IV* e di *Henry V*, drammi che confermerebbero la tesi machiavelliana sulla forza e sull'inganno come fonti del potere del principe, benché le rappresentazioni spingessero lo spettatore alla celebrazione proprio di quel potere. La stessa cosa avveniva - è la intuizione, facile nel gioco intertestuale di Greenblatt - con *A Brief an True Report* (1612), il primo resoconto originale sulle colonie inglesi d'America, redatto da Thomas Harriot, al seguito di sir Walter Raleigh. Genio matematico e cartografo, l'autore del *Report* professò un'onesta ortodossia religiosa, ma portò sempre sulle spalle la nomèa di ateo, accusa che costituiva una strategia diffamatoria di grande efficacia. Di fatto, l'ateismo, poco concepibile alla fine del XVI sec., era pensabile piuttosto come sovversione ed alterità.

Così era per l'eterodossia, la colpa di Raleigh, al quale l'inquisitore ordinò di confessare, dettando egli stesso un po' di anonimi «versetti satanici», nei quali si recitava di una età dell'oro (proprietà comune della terra) costretta a svanire davanti alla sovranità monarchica. Una teoria, a legger bene il suo diario coloniale, non lontana da Harriot, il quale scopre il potere celato nella scrittura (ma anche nella polvere da sparo) di apparire manifestazione divina agli algonchini, e dunque di creare consenso ed obbedienza.

Anche i drammi di Shakespeare si preoccupano di capire come la sovversione si generi e sia poi tenuta sotto controllo. Non è in discussione - avverte Greenblatt - l'autorità di Prospero su Calibano né la critica cui è soggetto il potere in *Macbeth*. Interessa, invece, avventurarsi tra le ambiguità retoriche scespiriane. E, dunque, nella prima parte di *Henry IV*, pur se Hal serve un potere-esaltazione dell'impostura, l'invito dell'autore è per l'incensamen-



to del principato. Ancora: contro la continua percezione della struttura *unsteady* che ha al vertice Enrico ed al fondo Robin il mozzo, si pone una redenzione morale - pianificata da Hal - che appare inesorabile.

Questa compresenza di instabilità e di inevitabilità risulta anche quando udiamo voci che sembrano non avere mai conosciuto l'autorità statale, e che hanno il loro culmine in Falstaff, ma la cui esistenza si mantiene entro i limiti fissati dagli obiettivi del principe. Il simbolo di questa operazione di controllo è la compagnia in marcia verso Shrewsbury (IV, 2,27-30): servi disonesti licenziati, figli cadetti di fratelli cadetti, garzoni d'osteria in fuga, stallieri disoccupati, parassiti: ecco elencati, come molti sermoni dell'epoca potrebbero dimostrare, i "tipi" della sovversione nell'universo elisabettiano, qui tuttavia arruolati come difensori dell'ordine costituito.

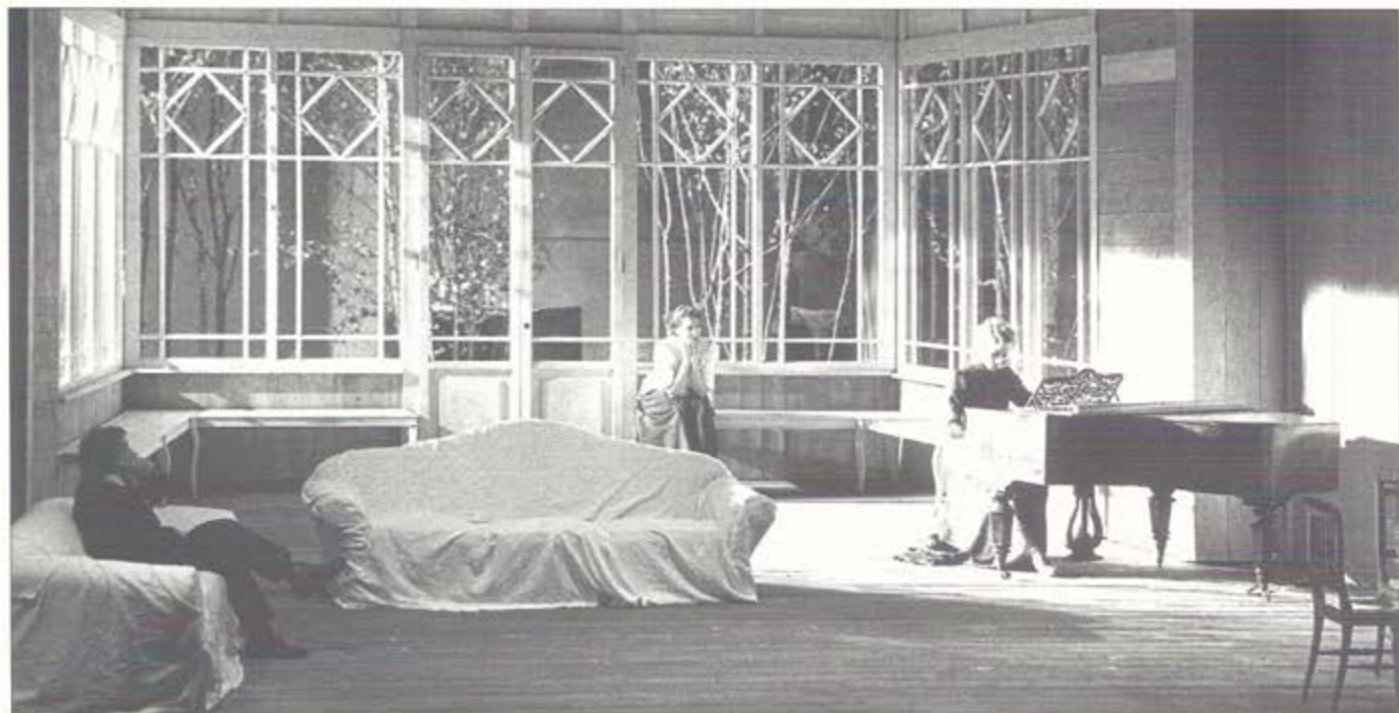
Su un altro versante, la similarità con il "procedimento di registrazione" di Harriot, che trova un esito produttivo nel glossario Algonchino-Inglese, può, in *Henry IV*, essere colta nel gergo di taverna: «Alzare il gomito, loro lo chiamano *dyeing scarlet*; se prendi fiato mentre traccanni ti gridano *hem!* e ti ordinano *play it off*. Insomma ho imparato tanto in un quarto d'ora da poter bere con ogni calderajo nel suo gergo» (II, 4, 15-20).

Certo, *Henry IV* è un dramma e non un trattato per colonizzatori, ma né «i valori drammatici esistono in un regno letterario privilegiato» né il teatro di Shakespeare è un inerte *speculum* di ideologie che gli siano estranee. Anzi, è esso stesso un avvenimento sociale. □

A pag. 62, un disegno del Globe Theatre. In questa pagina, in una stampa, William Shakespeare circondato dai personaggi dei suoi drammi.



CECHOV, ANCORA



GRANDE ZIO VANJA DI STEIN

L'attenzione alle "ragioni del cuore", la lezione di Stanislavskij, l'impegno di Herlitzka, della Pozzi e della Crippa, di Girone e di Giovampietro fanno dello spettacolo il migliore allestimento cechoviano da molti anni a questa parte.

ZIO VANJA (1897) di Cechov (1860 - 1904). Trad. (efficace) di Milli Martinelli. Regia (magistrale) di Peter Stein. Scene (funzionali costruzioni ipernaturalistiche) di Ferdinand Wogerbauer. Costumi (precisione epocale) di Moidele Bickel. Con un cast di prim'ordine: Roberto Herlitzka, Elisabetta Pozzi, Maddalena Crippa, Remo Girone, Renzo Giovampietro, Bianca Solazzo, Michele De Marchi, Giovanni Fochi, Tania Rocchetta. Prod. Stabile di Parma e Teatro di Roma.

Dico subito che l'allestimento di *Zio Vanja* di Peter Stein è in assoluto il migliore Cechov che mi sia stato dato di vedere. Il mio consiglio, perciò, è di non perdere assolutamente l'occasione di vederlo. Certo, avevamo avuto sulle nostre scene edizioni di *Djadja Vanja* degne di interesse o addirittura memorabili, da quella di Visconti nel '55 con Stoppa, la Morelli e Mastroianni, nella quale si saldavano ricostruzione epocale e significati universali, a quella recente, fortemente espressionistica, di Lavia con la Guerriero. Ma qui, fra le betulle di una vecchia Russia ricostruita con il *pointillé* di un ipernaturalismo metafisico, lo spirito del teatro cechoviano spira come un vento ristoratore. Questo spirito è prima di ogni altra cosa, nelle tre ore e mezza della rappresentazione (coinvolgente, applaudita moltissimo) il sentimento del tempo secondo Cechov: un tempo - aveva scritto Leonid Andreev - «che non è quello dell'orologiaio, ma dello psicologo». Se non si «mette in scena il tempo» non c'è Cechov, anche se gli interpreti son bravi: ora, tutto l'allestimento di Stein tende a farcelo percepire, questo sentimento del tempo, a cominciare dal

CITAZIONI

Il sentimento del tempo in Cechov

PETER STEIN

Il senso cechoviano del tempo è sempre estremamente interessante, ma in *Vanja* lo è in modo particolare. Le «scene di vita di campagna» di *Zio Vanja* si svolgono più o meno in un mese, tra la tarda estate e l'autunno. Si parte da una situazione di afa e calura tra l'una e le due, quindi nel secondo atto cala la notte col suo temporale refrigerante: la pioggia non riesce però a purificare l'atmosfera che si respira in casa Serebrjakov. Secondo una tecnica costruttiva tipicamente cechoviana diverse generazioni sono rappresentate sul palcoscenico, dai vecchissimi ai più giovani: in questo modo l'autore è libero di modulare gli stessi temi all'interno di diverse fasce d'età. In *Zio Vanja* il tempo è frequentemente tematizzato nella conversazione: Astrov guarda di continuo l'orologio e dice «non ho tempo», nel secondo atto Serebrjakov si informa più volte sull'ora. Nell'intrecciarsi delle battute si aprono diverse prospettive sul passato, si parla del presente e ci si interroga sul futuro: in questi discorsi la dilatazione temporale è enorme... Una simile analisi del flusso temporale è estremamente suggestiva per un attore: giocare sulle relazioni tra il tempo reale del racconto, il tempo oggettivo del palcoscenico e il tempo fittizio dell'immaginazione... In *Tre sorelle* un flusso biografico molto più forte attraversa l'azione al cui termine, nonostante le cose terribili che sono accadute, ci si sente ugualmente in sintonia con l'umanità: è solo necessario continuare questa vita e non perdere la speranza. Nel Giardino dei ciliegi invece la possibilità di una nuova vita, travolta da dubbi e meschinità, non esiste più. La storia raccontata da *Zio Vanja* è forse più triste di quella messa in scena con *Tre sorelle*: per consentire il «recupero» finale era dunque necessario ricorrere alla religiosità. Siamo infatti in presenza di personaggi che si sentono già nella tomba vent'anni prima della propria morte: questo disastro, questa rassegnazione richiedono una fede enorme in un futuro d'oltre tomba. Cechov, come me, non era credente, ma questo non vuol dire che non fosse religioso. □

Un copione nato in modo strano

MILLI MARTINELLI

Nella casa romana di Peter Stein e Maddalena Crippa con vista sulla cupola di San Pietro cominciamo la lettura di Zio Vanja. Lui con quattro traduzioni sotto gli occhi, ma lo sguardo concentrato su quella di Zvetemich, io col mio testo originale di cui traducevo direttamente ogni battuta. Tentavo già di comporla in un italiano decente, ma certo avevo poco agio per riflettere e poi lui a tutte le battute mi chiedeva il significato esatto di ogni parola e mi inchiodava all'unico possibile (secondo lui) equivalente italiano: scegliesi il più adeguato fra i vari sinonimi e utilizzassi sempre lo stesso termine, ogni volta che in russo si proponeva quella parola. Mi sembrava una pedanteria che avrebbe potuto nuocere all'eleganza della lingua italiana, ma se era una sua esigenza, visto che non si trattava di una traduzione, non mi restava che rispettarla scrupolosamente. Esclamava continuamente di disapprovazione alle soluzioni degli altri traduttori e appuntava con la sua minuscola calligrafia la battuta che io, dopo interminabili discussioni su ogni sfumatura di significato, ritenevo la possibile definitiva. Fra parentesi mi concedeva una eventuale alternativa. Di questo passo il lungo fine settimana di permanenza a Roma che avevo destinato al mio impegno di consulenza fu sufficiente solo per "leggere" le prime quattordici battute del primo atto. Cominciai ad andare avanti e indietro da Milano e la cosa durò quasi tutto il mese di maggio. Roma era incantevole; quel testardo di Peter Stein era acutissimo e tenace; gli attori, bravi e disponibili, facevano la prima lettura a tavolino man mano che le scene prendevano corpo. Così è nata questa nuova traduzione senza che io sapessi, se non a cose fatte, che il "nostro" lavoro, dopo una mia revisione globale, sarebbe diventato il copione di scena. (Da K.S. Stanislavskij - Le mie regie: Zio Vanja - Ubulibri, '96).



lungo silenzio con cui s'apre la rappresentazione, dal farsi e disfarsi a vista degli interni nella cornice alla fine occultata del parco con le betulle, dalle gradazioni delle luci e delle ombre a scandire giorni e stagioni fino alle orme che gli anni imprime sui volti e sui corpi. Sarà banale scriverlo: ma è in scena il tempo ritrovato della vecchia Russia che aveva dominato - c'è da supporre - le regie di Stanislavskij, Dancenko e Mejerchol'd. Il regista della Schaubühne di Berlino che ha scelto di lavorare con lo Stabile di Parma (arcibenvenuto, dopo questa prova!) aveva già messo in scena - ricordiamolo - *Le tre sorelle* e *Il giardino dei ciliegi*; e ha voluto che Zio Vanja avesse un preludio "propiziatorio" in termini di trasferta della troupe a Mosca.

Il tempo, ma anche quelle "ragioni del cuore" che muovono i personaggi cechoviani: quelle "bislacche figure" (dice il dottor Astrov), quella piccola umanità cui Cechov guarda con pietosa ironia. Circola nell'allestimento la "pan-psicologia" cechoviana, come l'ha definita Vitto-

rio Strada: che non è fatta soltanto di parole, ma anche di questi verbali (dai bravi interpreti ottenuti applicando la lezione stanislavskiana), di interrelazioni con lo spazio e gli oggetti. Il che non è soltanto tecnica registica, ma una poetica della messinscena; e restituisce nell'insieme quella sorta di "monologo dell'anima universale" nel quale è l'essenza della drammaturgia cechoviana. Stein evidenzia, a furia di segni di sottile verità psicologica e di avvolgente poeticità, tutte le innervature malinconiche, ironiche, grottesche di questa "antitragedia" della rinuncia, che si snoda con limpida narrativa. Gli eccellenti risultati si devono in non piccola parte alla bravura degli

attori, dai quali Stein ottiene una polifonia interpretativa basata su un lavoro di scavo nella natura dei singoli personaggi. Herlitzka (nella foto sopra con Gironè, De Marchi e la Sollazzo) è uno zio Vanja da antologia: lunatico, "bislacco" nella sua sottomissione alla tirannia intellettuale del cognato - il professor Serebrjakov, vedovo di sua sorella - e alla devozione amorosa per la seconda giovane moglie di questi, Elena, egli sa diventare personaggio dostoevskianamente complesso nella scena della ribellione al cognato, culminata con il grottesco, fallito tentativo di ucciderlo; e infine si chiude con rassegnazione nel ruolo di custode della proprietà, accanto alla nipote Sonja, figlia di primo letto del professore. Questo ruolo è affidato alla sensibilità luminosa, e commovente, di Elisabetta Pozzi (nella foto della pagina accanto con Herlitzka e la Crippa), con la sua gioventù umile e sacrificata; e il punto più alto dello spettacolo è la scena notturna delle sue confidenze con la matrigna Elena, una Maddalena Crippa virtuosa ma inquieta (vestita con

inutile sfarzo forse). Remo Gironè è il dottor Astrov con tutto lo spleen del personaggio, la solidità delle origini contadine, l'interna e cupa fragilità, mentre Giovampietro mette la sua altissima, impeccabile professionalità al servizio della figura del vanaglorioso Serebrjakov. Ugo Ronfani

PASSIONI MEDITERRANEE SOTTO IL SOLE DI MANFRIDI

SOLE, di Giuseppe Manfridi. Regia (solida) di Walter Manfrè. Scene e costumi di Oriana Sessa. Con Dorotea Aslanidis (arcaica solidità), Mariella Lo Giudice (fragile e intensa), Maria Teresa Martuscelli (dolente naturalezza) e Andrea Tidona (rattenuta compostezza). Prod. Teatro della Città, Catania.



Un dichiarato omaggio a Verga, ma non soltanto, questo *Sole* di Giuseppe Manfridi, affidato a quattro personaggi che sembrano definirsi reciprocamente in una specularità grammatica di gesti, di fisionomie, di riflessi. Dove anche la scrittura cerca una sua forza nuova attingendo alla struttura linguistica di un sud ancora fortemente radicato alle sue origini, mentre lo scavo impietoso di moti e sentimenti, soprattutto nella figura dell'ospite, interpretata con appassionata verità da Mariella Lo Giudice (nella foto sopra), tradisce un chiaro debito nei confronti della lezione pirandelliana. Sulla scena, tracciata per segni minimi, un'aria sparsa di sterpi seccati dal sole, un alto portone dietro cui s'indovina la penombra di stanze sbarrate alla luce e intorno, quasi a segnare la stazione di una curiosa via crucis, bianchi cuscini ricamati che rimandano a chiusi cassetti odorosi di spigo. E soprattutto un silenzio tessuto di refoli caldi e cicale stordite in cui le parole stesse van disegnando il segno di un segreto, di un mistero. Nulla di arcano in realtà, ma piuttosto un senso di natura ancestrale che accomuna una contadina terragna di braccia rotonde, resa con laconica solidità da Dorotea Aslanidis, e la cittadina delicata come un fiore bianco di seta in una consapevolezza di passione proibita. Che nell'una è fuoco bruciante di Lupa verghiana e nell'altra piuttosto seduzione annichita di mitica Fedra strappata al padre dal figlio. Due estremi dunque di arcaiche pulsioni, iscritte entrambe in una solitudine vasta di tragedia antica, che la regia di Walter Manfrè pacatamente guida in intrichi di affocata malia. Mentre Maria Teresa Martuscelli e Andrea Tidona più sommamente si muovono nel muto dolore della figlia tradita e nell'umiliata sconfitta del marito di lei. Antonella Melilli



LAVIA: ANCORA CECHOV

UN PICCOLO AMLETO DELLA SANTA RUSSIA CHIAMATO IVANOV



Senza rinunciare alle matrici espressionistiche del suo recitare, ma senza mai eccedere come altre volte era tentato di fare, Lavia (nella foto a sinistra) ha saputo interiorizzare molto bene il suo personaggio, di piccolo Amleto della Santa Russia, approfondendo ulteriormente la già bellissima prova che aveva offerto nel dostoevskiano *Sogno di un uomo ridicolo*. Ed ha mirabilmente dosato una interpretazione in progress, di costante accentua-

zione drammatica, fino alla mirabile scena, di strindberghiana crudeltà, con la disamata moglie e a quella, di astratti furori, con la nuova promessa sposa. Gli altri attori sanno bene evitare il tranello del macchiéttismo per disegnare caratteri: Daniela Giordano (nella foto a destra con Binasco), con raggiunta pienezza di espressività, vivificando la figura della moglie malata; Vittorio Franceschi facendo vibrare la corda pazza dell'anziano zio tentato dalla dote della vedova Egòrova Babàkina (Orietta Notari); Ugo Maria Morosi con una perfetta rappresentazione degli smarrimenti del notabile padre della nuova promessa sposa di Ivanov (Elda Bossi); Camillo Milli nei panni di un maldestro giocatore; Miriam Crotti, afflitta però da uno strambo vestito, nel ruolo di una petulante eccentrica; e vorrei ancora nominare Massimo Mesciulam, sbrigativo fattore; Gianna Piaz, occhiuta madre, e Valerio Binasco, di una moralistica rigidità nella parte del medico che vuole "strappare la maschera" a Ivanov. Ugo Ronfani

IVANOV (1887) di Anton Cechov. Trad. (efficace) di Vittorio Strada. Regia (penetrante) di Marco Sciaccaluga. Scene e costumi (oltre il naturalismo) di Hayden Griffin e Valeria Manari. Musiche (discrezione) di Andrea Nicolini. Con Gabriele Lavia (ottimo) e diciannove attori generalmente bene in parte fra cui Daniela Giordano, Vittorio Franceschi, Ugo Maria Morosi, Camillo Milli, Gianna Piaz, Elsa Bossi, Valerio Binasco, Massimo Mesciulam, Orietta Notari e, un ritorno, Miriam Crotti. Prod. Teatro di Genova e Compagnia Lavia. Al Teatro della Corte.

Opera seconda di Cechov, *Ivanov* non ha ancora la perfezione drammaturgica della famosa quadrilogia - *Il gabbiano*, *Zio Vanja*, *Tre sorelle* e *Il giardino dei ciliegi* (ultimo spettacolo di Lavia, questo, con la Guerritore) - ma già annuncia la sua grande, silenziosa rivoluzione scenica. Può apparire per certi aspetti datato, e rinviare a Ibsen, Strindberg e Turgevev, lo studio di una psicopatologia ante-Freud, risolto peraltro mirabilmente, applicato alla figura del proprietario terriero colto, nevrotico e squattrinato, Nicolaj Aleksèevic Ivanov, ch'è tormentato dalla coscienza della propria nullità e murato in un immaturo egoismo, così da far precipitare la fine della moglie Anna Petrovna, sposata più per interesse che per amore e malata di petto; uomo senza qualità alla fine suicida con uno di quei colpi di pistola cari alle scene dell'800, nel giorno stesso in cui dovrebbe condurre all'altare un'altra giovane vittima del suo fascino inquietante. Ma se il caso clinico di un uomo "finito" a 35 anni non è in sé nuovo, anzi sembra uscire dalle ultime brume del romanticismo, ci sono in questo testo giovanile tanta teatralità allo stato puro, la chiara percezione del declino storico della vecchia Russia agraria che diventerà un leit-motiv nelle opere successive, la capacità di scandagliare la natura segreta degli uomini al di là degli schemi, e quella "comicità malinconica", impastata di pietà, che sarebbe diventata il suono inimitabile del suo teatro.

Come dire che il naturalismo ottocentesco, in *Ivanov*, è soltanto un residuo: lo hanno bene mostrato il regista Sciaccaluga e lo scenografo Hayden Griffin, questo astraendo i dati realistici del décor in spazi metafisici, e quello sforzandosi di sviluppare una coraltà recitativa intorno alla figura giustamente dominante del protagonista, in ciò aiutato dal protagonista dagli altri bravi attori.

zione drammatica, fino alla mirabile scena, di strindberghiana crudeltà, con la disamata moglie e a quella, di astratti furori, con la nuova promessa sposa.

Gli altri attori sanno bene evitare il tranello del macchiéttismo per disegnare caratteri: Daniela Giordano (nella foto a destra con Binasco), con raggiunta pienezza di espressività, vivificando la figura della moglie malata; Vittorio Franceschi facendo vibrare la corda pazza dell'anziano zio tentato dalla dote della vedova Egòrova Babàkina (Orietta Notari); Ugo Maria Morosi con una perfetta rappresentazione degli smarrimenti del notabile padre della nuova promessa sposa di Ivanov (Elda Bossi); Camillo Milli nei panni di un maldestro giocatore; Miriam Crotti, afflitta però da uno strambo vestito, nel ruolo di una petulante eccentrica; e vorrei ancora nominare Massimo Mesciulam, sbrigativo fattore; Gianna Piaz, occhiuta madre, e Valerio Binasco, di una moralistica rigidità nella parte del medico che vuole "strappare la maschera" a Ivanov. Ugo Ronfani

GLI ZOMBI DEL SABATO SERA DALLA DISCO ALL'OBITORIO

ESCA VIVA, di Fabio Cavalli. Regia e ideazione scenografica (suggestive) dell'autore. Musiche e effetti sonori di Franco Moretti. Costumi di Maria Luisa Marchetti. Disegno luci di Antonio Mastellone. Con (puntuali ed efficaci) Laura Andreini Salerno e Carlo Valli. Prod. Compagnia Teatrale "Enrico Maria Salerno".

Dialogo crudo e faceto tra un cadavere e la sua "truccatrice". Lui, discotecario che si è schiantato in contromano guidando a fari spenti per il gusto del brivido, lei, ragazza di umili origini e di reddito miserrimo, costretta, per vivere, a comporre, in obitorio, i corpi della gente. A "truccarli", appunto, per l'ultimo viaggio. L'idea, ottima, del testo - oltre al surrealismo dell'ambientazione - è quella di supporre ancora una grande vitalità nella salma protagonista, una sorta di pila che non vuole esaurirsi e muove il personaggio maschile a gestire, a parlare, tessendo ancora per un poco la tela di una *weltanschauung* schietta e pragmatica, ma commovente, fatta di avances, di battute grossolane, di ricattatorie offerte di lavoro, come se la ragazza che lo ricomponne, e cerca di abituarlo



al distacco dalla vita, fosse una delle sue cubiste, un "esca viva", appunto, esposta nella sala da ballo per incettare clienti.

Uno spettacolo che, dall'indifferenza implacabile della realtà, plana con discrezione nella nostalgia onirica dell'eterno duetto di Orfeo e Euridice, tra la svagata malinconia interpretativa della brava Laura Andreini Salerno, ostaggio del disincanto nella sua imbracatura da *ghostbuster* (a base di elettrodi, scariche elettriche e fasci di luce), e la ritmicità meccanica di un Carlo Valli stentoreo e mimicamente ineccepibile nel non facile ruolo del cadavere. Pièce interessante e singolare, da non perdere. Valeria Carraroli

SVENDITE, di Paolo Pacca. Con Massimo Loreto (mattatore). Regia (accurata) di Flavio Ambrosini. Musica dal vivo di Gaetano Ligouri (neo-gasliniano). Prod. Spazio Finzioni. Milano

La Lista Adolf ha vinto le elezioni! Dietro al capolista, l'orgoglioso ritorno di Napoleone. Molti voti anche per Max Robespierre, dai toni e dagli accenti bertinottiani. In uno spazio nuovo, uno spettacolo innovativo, con un protagonista straordinario: Loreto. Capace di brechtismi senza maniera. E d'imbazzamenti senza risentimento. L'autore possiede scrittura vivacissima e tempi comici degni di un *kabarett* da preferire alle svendite cabarettistiche pre e post televisive: spesso, solo... avanzi. Pubblico entusiasta: un bel *bravò* a tutti e attesa per le iniziative future. Fabrizio Caleffi

IL SEDUTTORE SECONDO SEPE PER IL RITORNO DI DIEGO FABBRI

IL SEDUTTORE (1951) di Diego Fabbri (1911-1980), regia (intelligentemente innovativa) di Giancarlo Sepe. Scene (funzionale essenzialità) di Almodovar. Musiche (ridondanti) di Arturo Annecchino. Con Andrea Giordana (bravura, comunicativa, autoironia), Carlina Torta, Antonella Attili e Stefania Micheli (belle interpretazioni). Prod. Comunità Teatrale.

Debolezza dei sensi, incostanze amorose, ricerca di una giustificazione morale all'infedeltà (quel-l'«amore dell'amore» di cui parlava Denis de Rougemont): la tematica del *Seduttore* di Fabbri - scritto per Albertazzi, messo in scena da Visconti per la Morrelli-Stoppa e spesso ripreso, fra gli altri da



Bosetti con la Carrà, dalla Masiero con Giuffrè, da Pambieri con Tanzi - rispecchia le «erranze del cuore» di un poligamo anni Cinquanta di estrazione cattolica. Di questo testo hanno detto, sbagliando, ch'era una pochade; in realtà, dietro toni brillanti ed ironico-grotteschi, emergono l'angoscia della solitudine, l'ostinazione di voler possedere da adultero «innocente» il cuore di tre donne che nella fantasia amorosa del *Seduttore* dovrebbero essere non rivali ma complici e amiche. Una pochade metafisica, semmai, introducendo il volume della Rusconi sul teatro di Fabbri avevo ritenuto di poter parlare di una «eresia d'amore»; e taluno, forzando la nota, ci aveva visto addirittura un'ossessione cristica: mentre tutto restava e resta nell'ambito a-religioso di un libertinaggio in cerca di giustificazioni. La moglie, la dattilografa e la ragazza di vita che Eugenio vorrebbe abbracciate nel suo amore irresponsabilmente imparziale («Tre donne intorno al cor mi son venute... lo tenterò fra di loro un accordo, un'armonia, un'intesa: un nuovo mondo dei sentimenti...») restano nella commedia - anche dopo il fallimento dell'impresa amorosa e il suicidio del *Seduttore*, che Sepe sfuma nell'irrealtà - assoggettate al rapinoso egoismo maschile; ma dopo c'era stata la ventata affrancatrice del femminismo. Sepe, ch'è una delle nostre più acute intelligenze registiche, lo ha capito. Ha perciò prosciugato la commedia di quell'"ambiguità cristiana" voluta da Fabbri, ha aggiunto il plusvalore di sottolineature ironiche ed ha, per così dire, come radiografato la storia, così trasformata, da commedia di costume preconciabile, in una sorta di "proverbio" alla De Musset del Duemila. In un clima di sorridente astrazione, in un gioco raffinato e coerente di stilizzazione che va dalla scena (i tre luoghi, disadorni, della triplice passione, con le nove porte dell'infedeltà), ai costumi di policroma eleganza al frenetico andirivieni delle donzelle innamorate che «mimano» sentimenti e risentimenti in una sorta di balletto (il top è quando, riunite nella fantasia poligama di Eugenio, s'abbandonano a danzare le loro canzoni preferite), l'allestimento diventa una lucida, sintetica, allegorizzata rilettura dell'originale. L'operazione comporta tagli nel testo, asciuga sui ritmi svelti del vaudeville la problematica moralistica del "cattolico senza gruppo" Diego Fabbri (nella caricatura sopra), comporta una distaccata indulgenza consona al tempo presente. Trasgressio-

ne, impoverimento, tradimento? Dove sono finite le battute fabbriane impastate di anima e corpo? S'interroghi chi vuole su questo *Seduttore* in salsa contemporanea; a me pare che la commedia poteva essere riproposta soltanto così. Giordana (nella foto a destra con Car-

lina Torta) ha al cento per cento il physique du rôle e si tiene bene in equilibrio fra astratti furori amorosi e distanza ironica; una prova professionalmente matura e convincente. Carlina Torta umanizza con punte di

humour la figura "fastidiosa" della moglie Norma; Antonella Attili è l'inquieta Wilma con estroversioni proprie di un personaggio ammaccato dalla vita, e la bionda, graziosissima Stefania Micheli è la dattilografa angelicata Alina. Franco il successo. Ugo Ronfani



PROGETTO PARENTI

Voyeurs per un giovane autore

Serata insolita, avventurosa, per il pubblico del Teatro Franco Parenti che, in contemporanea con il Festival di Trieste della nuova drammaturgia, ha tenuto a battesimo il progetto Autori Nuovi elaborato insieme all'Idi. Gli spettatori, "contingentati", hanno fatto la conoscenza, in tre luoghi interni al teatro, di altrettanti drammaturghi esordienti o quasi prescelti dalla giuria del concorso Idi «Autori Nuovi» e proposti da Sandro Sequi, Luigi Squarzina e Antonio Sixty, come dire due registi di lungo corso ed un giovane ma già affermato metteur en-scène.

Per l'ultimo spettacolo, gli spettatori si sono trasformati in voyeurs: assiepati in un monolocale sommariamente arredato, con un grande letto al centro, hanno assistito all'incontro del locatario, un cameriere bohémien e sognatore, con un compagno incontrato casualmente di notte in un parco.

La storia di questo incontro fra i due giovani, omosessuali, che si portano dentro delusioni, illusioni e livori, che sono un groviglio di tenerezze negate e di sotterranee violenze, ha una conclusione tragica: dopo essersi cercati e respinti, dando libero corso ad istinti sadomasochistici, al termine di una sfida spietata, il giovane cameriere, costretto dalle regole del gioco, uccide il compagno di una notte, ribelle e violento, che in effetti voleva essere ucciso per scelta disperatamente autopunitiva.

Autore del testo Enrico Luttmann, triestino formatosi a Milano; *Chi ha paura del lupo cattivo?* - questo il titolo dell'atto unico, di sicura teatralità, di ferma scrittura e di sincera tensione drammatica - è stato allestito da un Sandro Sequi che, liberatosi dell'impegno di direttore del Centro Teatrale Bresciano, ha voluto confermare con questa regia di giustissime tonalità il suo impegno per la nuova drammaturgia. Gli interpreti sono stati Roberto Trifirò e Pino Censi, bravissimi, efficaci: due prove d'attore superlative che gli spettatori hanno applaudito a lungo.

Il trittico degli Autori Nuovi - voluto dalla Ruth Shammah - era cominciato con due letture-spettacolo introdotte da dibattiti fra i drammaturghi, i registi e gli interpreti; ed è stato un modo per entrare tutti, anche il pubblico, in una logica laboratoriale fatta di scambi sinergici di idee ed esperienze.

I veterani Gianrico Tedeschi e Luigi Squarzina, questo come regista, hanno proposto, con l'autore e Marinella Laszo, *Amore eterno* di Renato Gabrielli, un testo che esplora le distanze generazionali in un forte contrasto di sentimenti; e Antonio Sixty ha diretto Giovanni Battaglia e Roberta Fossati, con forti accentuazioni espressionistiche, in alcuni brani, previamente destrutturati in accordo con l'autore, di *Vuoti di scena*, che riprende su toni minimalistici e con originalità di linguaggio l'antica vicenda degli Atridi, autore Virgilio Patarini. U.R.



RUY BLAS

RONCONI NELLA BROCELANDIA DI HUGO

Un'altra sfida "impossibile" (e vinta) del regista, che ha fatto ricorso al grottesco in una lettura attualizzata del magmatico capolavoro. Massimo Popolizio come Gérard Philipe.

RUY BLAS (1838) di Victor Hugo (1802-85). Trad. (pregevole) di Giovanni Raboni. Regia (teatralità pura) di Luca Ronconi. Scene e costumi (sfarzi da Corte-teatro) Carmelo Giamello, Vera Marzot. Musiche (recuperi dal melodramma) di Paolo Terni. Con Massimo Popolizio, Luciano Virgilio, Carlo Montagna, Riccardo Bini primeggianti su un buon cast con Michela Cescon, Massimiliano Alocco, Tullio Valli, Angelo Pireddu, Nicola Scorza, Aldo Vinci, Marco Toloni, Massimo Poggio, Luciano Caratto, Carla Bizzarri, Sara D'Amario, Evelina Meghnagi. Prod. Stabili di Roma e Torino.

Dominare i magmatici drammi del vulcanico, visionario Victor Hugo è come scalare l'Everest. Ma le difficoltà di allestimento del *Ruy Blas* ch'è tutto un susseguirsi di azioni e vaneggiamenti, sussurri e grida, equivoci e travestimenti, spade e veleni: una singolare "telenovela" con turbinanti convenzioni teatrali al servizio della poetica del romanticismo e della filosofia della storia - non hanno spaventato Ronconi, più che mai votato alle "cause impossibili", come s'è visto con il *Pasticciaccio* gaddiano. Ed eccolo allora alle prese con questo testo ridondante, che al suo apparire a Parigi nel 1838 scatenò l'entusiasmo del pubblico ma fu mal giudicato da Dumas e Sainte-Beuve. Soltanto nel 1873, quando il ruolo della Regina fu della Sarah Bernhardt, vennero accettati senza più contrasti non soltanto la dismisura "melodrammatica" del testo, ma anche la "guerra sociale" in essa proposta, e le irruzioni del grottesco nell'epico.

In questa coraggiosa scorreria nella "foresta di Brocelandia" victorhughiana Ronconi è stato aiutato dal critico e poeta Giovanni Raboni, che gli ha fornito una traduzione insieme libera e fedele, versificata con una scorrevolezza che ha consentito agli attori di riprendere rituali vocalità; e dalla presenza di un interprete straordinariamente efficace come Massimo Popolizio (nella foto in alto con Montagna e a destra con Bini), in cui sembra rivivere il carisma del mitico Gérard Philipe.

A una lettura immediata *Ruy Blas* è la vicenda di un giovane povero che osa amare la Regina, ottenendo di esserne riamato, ma con un iter doloroso verso la sconfitta e la morte, perché la passione dell'eroe viene usata da un nobile corrotto per ricattare la sovrana e vendicarsi



dell'esilio inflittogli. Ma *Ruy Blas* è altro: è la presenza campeggiante della Storia, come Hugo insistette a precisare nella prefazione. Nella Spagna fine Seicento l'impero è al tramonto, la

legge cade in rovina e a Corte due aristocratici cugini sono testimoni e attori di questa *fine regni*: Don Sallustio, intento al saccheggio e ai ricatti (un Carlo Montagna di vigorosa proter-

CITAZIONI

La scena di cinque sognatori

LUCA RONCONI

Il titolo del dramma, Ruy Blas, potrebbe benissimo essere sostituito con I sognatori. I cinque personaggi intorno ai quali ruota essenzialmente l'azione sono infatti dei sognatori: la regina sogna l'amore, Ruy Blas sogna l'affrancamento da una condizione servile che lo umilia, Don Cesare sogna la libertà, Don Sallustio sogna la vendetta e Don Guritano sogna la propria giovinezza, ma ognuno di questi personaggi finirà con l'ottenere esattamente il contrario di ciò che ha sognato. La regina non avrà l'amore, Ruy Blas si renderà conto di aver sognato ad occhi aperti e verrà riprecipitato nel peggiore dei modi in una condizione servile. Don Cesare finirà in prigione, la vendetta di Don Sallustio si ritorcerà contro di lui ed egli sarà ucciso esattamente come Don Guritano. Proprio come accade nel sogno, i personaggi di Ruy Blas si identificano poi con altre figure: tranne Don Guritano, tutti i protagonisti dell'azione si travestono e si trasformano continuamente. Alla base dell'intero intreccio c'è una macroscopica sostituzione, quella di Ruy Blas a Don Cesare; nel corso del dramma i travestimenti si succedono poi a ritmo vertiginoso - Don Sallustio si presenta nei panni di un servo, la regina esce dalla reggia con le vesti di una propria cameriera - fino a culminare nella scena del quarto atto in cui Don Cesare si trova al posto di se stesso, o del falso se stesso, e recupera la propria identità attraverso il costume. Il ricorso al travestimento rimane in Ruy Blas confinato al piano della pura teatralità, tuttavia questo meccanismo teatrale consente di articolare più sottilmente la struttura del dramma, dando luogo ad una specie di gioco di specchi di identità... Per dare il giusto rilievo al potenziale di teatralità di Ruy Blas ho ritenuto opportuno rinunciare alla spettacolarità in senso stretto, puntando più a sviluppare la teatralità delle situazioni che ad esaltare la spettacolarizzazione della teatralità. Come già in Misura per misura, la scena è un semplice prolungamento delle strutture architettoniche del Teatro Carignano e buona parte dell'azione si sviluppa davanti ad un sipario: il dramma è quindi calato in un luogo che tende ad essere una non-scena. Lo spazio è minimo e, rimuovendo drasticamente la congerie di orpelli spettacolari previsti dalle didascalie, gli stessi elementi scenografici sono ridotti allo stretto indispensabile. Quando nel quarto atto il testo impone per esempio la presenza di un camino per l'insolita entrata di Don Cesare, il camino viene sì mostrato, in quanto componente scenica necessaria all'intreccio, ma viene presentato come struttura autonoma, non inserita in un organico contesto scenografico. Questa operazione di riduzione non ha però intaccato la connotazione ottocentesca dello spazio, a partire dal sipario che è quello tipico di un teatro del secolo scorso. □

via) e Don Cesare, immerso nel *cupio dissolvi* con l'allegria di un naufrago (un Riccardo Bini che, con qualche eccesso, disegna un Robin Hood da Palazzo). Ruy Blas invece è il popolo, con le sue virtualità ma anche con la sua impotenza di fronte alla Storia che, dominata dal potere, non sa precorrere i tempi. Ruy Blas uccide di spada don Cesare, che ha usato il suo amore per compiere una vendetta, ma alla fine si toglie la vita con il veleno perché colei che è "al di sopra di tutto", la Regina (una limpida Michela Cescon, ancora poco esperta ma dotata) tarda a credere alla sua innocenza.

L'allegoria victorhughiana è come rafforzata dalla lettura ronconiana attenta a spremere segni attuali: la Regina prigioniera del cerimoniale di Corte (imposto dall'implacabile, efficace Carla Bizzarri); il consenso dei nobili che evoca un consiglio dei ministri affaristi e cinici e il pietismo bigotto sono altrettante (e opportune) unghiate satiriche della regia.

Ma Ronconi, manifestamente, ha cercato altro. Ha attinto, per raccontare questa storia sfrenata, nello sterminato arsenale victorhughiano delle convenzioni teatrali (confuse con il melodramma imperante, come ci ricorda la colonna sonora di Terni fra Saint-Saens e il primo Offenbach). Queste convenzioni sono messe in campo senza risparmio, come strumenti di pura teatralità; la Corte stessa è un prolugamento delle strutture architettoniche del Carignano, siamo al teatro nel teatro, ci sono botole per i ribaldi e camini per gli avventurieri. E all'interno di questi schemi l'esaltazione del grottesco (che sfortunatamente svapora nella seconda parte, quando l'ironia del regista si fa più distratta), l'uso volutamente smodato della precettistica recitativa dell'800 e la caricatura della retorica insulsa dell'uomo d'onore (grande il merito, qui, di Luciano Virgilio, che fa di Don Garitano, rivale di Ruy Blas, uno stralunato Don Chisciotte da Palazzo). Difficile da conservare, l'equilibrio fra il grottesco dell'impero in rovina e la purezza romantica dell'eroe è tuttavia garantito dall'ottima interpretazione di Popolizio, lacchè rassegnato all'inizio, poi immerso nel suo sogno amoroso (perché *Ruy Blas* è anche un groviglio di sogni, di incubi) e via via in crescita costante nel descrivere la bruciante, tragica passione sua. Un'interpretazione che è stata il connettivo di questo testo mostruosamente geniale, alla fine trionfalmente applaudito. Ugo Ronfani



L'IRONIA DI OSCAR WILDE PER TIERI E LA LOJODICE

UN MARITO IDEALE di Oscar Wilde (1854 - 1900). Regia (incisiva intelligenza del testo) di Giancarlo Sepe. Scene e costumi (eleganti stilizzazioni) di Almodovar, Sabrina Chiocchio, Teresa Acone. Musiche Armonia Team. Con (ad alti livelli) Aroldo Tieri, Giuliana Lojodice, Antonio Fattorini, Maria Paiato, Ester Galazzi. Prod. La Comunità Teatrale.

Ci sono almeno tre buone ragioni per consigliarvi questo spettacolo. Intanto il testo, che sprizza buongusto e intelligenza e ch'era assente dalle nostre scene dal '43, quando l'aveva interpretato la Pagnani. Poi la lettura altrettanto intelligente di Sepe, che ha saputo restituirci la pièce in una versione insospettabilmente moderna. Infine la qualità di un allestimento che vede una volta di più sulla breccia una coppia di attori i quali, magari col pessimismo della ragione, si ostinano a battersi per un teatro di qualità.

È stato detto a iosa che il teatro di Wilde soffre di estetismo, rispecchia il dandismo sofisticato del suo autore, è più brillante che profondo, più irrealista che necessario. Vero: ma ciò che ho trovato interessante nella regia di Sepe è la felice intuizione che *Un marito ideale* - storia ad intreccio di un'ambiziosa ricattatrice d'alto bordo, di un uomo politico che vorrebbe salvare la propria onorabilità compromessa, di una moglie innamorata ma intransigente e di un *viveur* disincantato con il gusto dell'onestà - non poteva più essere resa, oggi, con i clichés del naturalismo, che anzi si doveva trarre profitto dai suoi stessi artifici per farne una «morality» scenica allegorica, uno stilizzato (e concentrato) discorso sui temi sempre attuali del privato e del pubblico, del *savoir faire* contrapposto all'integralismo spesso vano dei grandi principi. Facile capire che lo scetticismo disincantato, anche se sorridente, con cui la società vittoriana - rappresentata dallo straordinario personaggio di Lord Goring, reso alla perfezione da Tieri - si affacciava sul nulla delle convenzioni mondane e politiche, rispecchia più che mai comportamenti diffusi al giorno d'oggi.

Nell'allestimento di Sepe figurine eleganti e crudeli si muovono su pedane investite da tagli di luce che ne sbalzano i contorni, immerse in un'aura musicale di frammenti operistici. Ricatti esercitati con lettere compromettenti, un gioiello rubato che servirà a ristabilire l'ordine turbato, schermaglie di dame use a manovrare gli uomini come marionette, aforistiche conversazioni fra padronato e servitù: la spumeggiante fragilità del plot - riscattata dall'ironia, aperta su squarci di teatrale perspicuità come la confessione di sir Chiltern, il politico ricattato, alla moglie innamorata e virtuosa, il duello fra la cinica Signora Cheveley e l'imper-

turbabile Lord Goring - trasforma alla fin fine il vaudeville vittoriano in una inquietante commedia degli equivoci che riflette costumi e comportamenti della odierna società della politica e degli affari.

Aroldo Tieri (nella foto sopra con la Lojodice) sa con arte consumata comporre i delicati equilibri fra ironia e umanità del suo personaggio, Lord Goring, ch'è il *deus ex-machina* di uno sconcertante lieto fine. Vigorosa e incisiva l'interpretazione che della Signora Cheveley, altera ed elegante, dà Giuliana Lojodice, avventuriera senza scrupoli, glaciale seduttrice e, alla fine, ricattatrice ricattata. Antonio Fattorini cessa con misurata eleganza la figura di Sir Chiltern, fragile nei suoi proponimenti di riscattare l'antica colpa; e gli è accanto, in bella complementarità recitativa, la sensibile Ester Galazzi nella parte della moglie. Sono a punta-secca, efficaci, le caratterizzazioni di contorno. Ugo Ronfani

IL MEDICO DEI PAZZI, da Eduardo Scarpetta. Regia (semplicità accattivante) di Silvio Giordani. Con Silvio Spaccesi (saporosa corporosità), Rosaura Marchi, Gabriella Silvestri, Cristina Maccà (macchiettistiche) e con Mario Di Franco, Gianni Pontillo, Tonino Milana, Antonia di Francesco. Prod. Teatro Artigiano, Roma.

In ogni situazione è possibile snidare risvolti ridicoli o grotteschi, attraverso cui estrarre dalla più quotidiana normalità meccanismi esilaranti di apparente follia. Come accade in questo *Medico dei pazzi* di Eduardo Scarpetta, dove un nipote scapestrato, davanti all'improvvisa visita dello zio che inconsapevolmente ne sovvenzionava divertimenti e gozzoviglie, decide di far passare la pensione in cui vive per la clinica psichiatrica in cui dovrebbe aver investito i soldi ricevuti e una laurea mai presa. Da qui un inarrestabile concatenarsi di equivoci, trucchi e malintesi che torna a snodare la sua sciolta agilità nell'attuale adattamento, aggiornato da Silvio Spaccesi e dalla Compagnia Teatro Artigiano a tempi a noi più vicini e diretto da Silvio Giordani con simpatica semplicità. Dove l'esattezza del meccanismo, sia pure insidiato da un macchiettismo televisivo tenuto tuttavia abbastanza a bada, conferma l'inossidabile vitalità della commedia e l'esilarante complessità dei suoi personaggi, primo fra tutti lo zio Nazareno Beccaceo reso da Silvio Spaccesi con corposa ingenuità paesana. Mentre il linguaggio, anch'esso necessariamente mutato, finisce per sottolineare con più evidente attualità la labilità ambigua del confine che separa la normalità dalla follia. Antonella Melilli



STAGIONE INDA

ESCHILO E EURIPIDE: LA GRANDE TRAGEDIA TORNA A SIRACUSA

Le Coefore secondo Pressburger: un Coro contemporaneo per commentare la vendetta di Oreste - La passione barbara di Medea nell'allestimento di Missiroli con una appassionata Moriconi.

LE COEFORE di Eschilo (525-456 a.C.). Traduzione (ottima) di Umberto Albinì. Regia (intensità espressiva) di Giorgio Pressburger. Scena e costumi (Argo come la Bosnia) di Enrico Job. Coreografie (elaborate, con ridondanze) di Gloria Catizzone. Musiche (ritmi moderni) di Philip Glass, Dimitri Nicolau, Arvo Part, Isao Tomita. Con (cast di qualità) Ennio Fantastichini, Anna Bonaiuto, Ivana Monti, Franco Interlenghi, Antonietta Carbonetti, Eugenio Santovito, quattro ottime vocalist e una trentina di giovani per il coro. Prod. Inda, Teatro Greco di Siracusa.

L'emozione è ritrovarsi fra le antiche pietre del Teatro Greco, insieme a una folla di quattromila persone, convenuta da ogni parte, che si rinnova a ogni quotidiano appuntamento dell'Istituto del dramma antico. L'emozione è vede-

re questo pubblico ascoltare teso e silenzioso, mentre il sole tramonta, la storia di furore e di sangue raccontata da Eschilo nelle *Coefore*, seconda parte della trilogia dell'Oreste: Oreste che torna in Argo con l'amico Pilade e, ritrovata la sorella Elettra sulla tomba di Agamennone, con lei prepara la doppia vendetta contro la madre Clitemestra ed Egisto; poi, consumati i due assassini, colto da orrore, s'abbandona alle furie delle Erinni. Questo pubblico è mosso dalle stesse passioni che, cinque secoli prima di Cristo, si agitavano in questo stesso anfiteatro. E applaude i momenti più intensi della tragedia: l'abbraccio di Oreste ed Elettra dopo il riconoscimento, le parole del loro giuramento, la partecipazione del Coro che esprime rabbia e sgomento muovendosi con gesti che sono quelli del rock per essere meglio compreso, il

dolore dell'umile nutrice Cilissa alla falsa notizia della morte del giovane, l'inutile supplica della madre indegna che mostra al matricida il seno con cui l'aveva allattato, l'urlo di Egisto colpito a morte. L'emozione è in questo ritrovarci tutti, nella parola di Eschilo (che Umberto Albinì, successore di Giusto Monaco alla direzione dell'Inda ha tradotto senza compiacimenti accademici, con vigore) come vi si ritrovavano gli uomini di 25 secoli orsono.

L'allestimento è di Giorgio Pressburger, regista esigente e raffinato di cultura mitteleuropea, uno dei maestri della radiofonica, con il senso anche didattico del teatro popolare. Pressburger ha inteso - è questo il senso della sua operazione - mantenere in stretto rapporto parole, ritmo, gesto e musica ma senza gli improbabili restauri filologici di cui grondano tanti spettacoli "antichi". Proponendo invece una lettura contemporanea di Eschilo, senza trascoranti trasgressioni, dentro la misura della cultura attuale. Ecco allora, nella scena di Job,

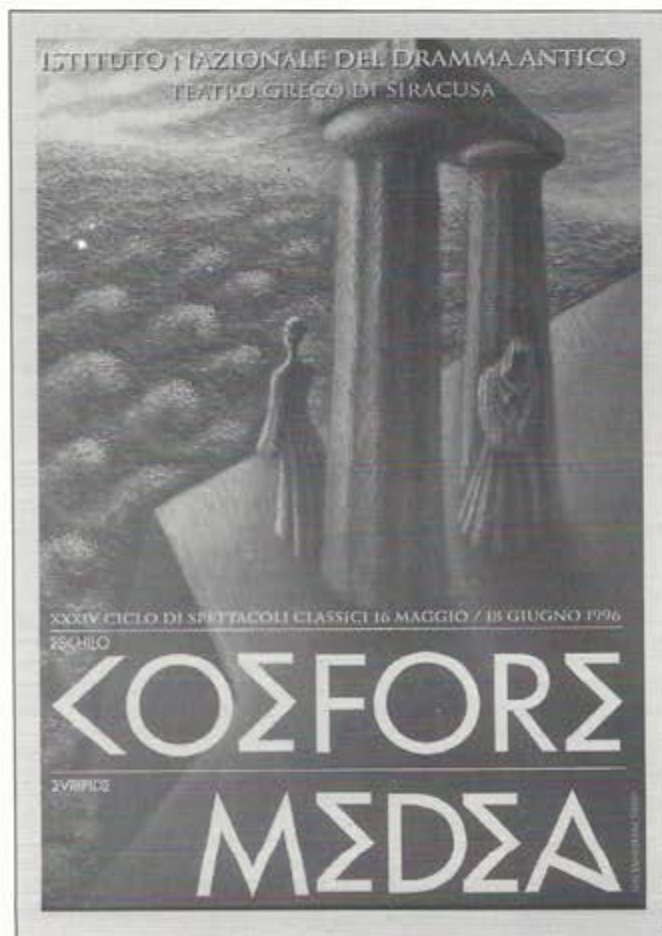
le garitte, le carcasse delle auto e della roulotte di un isolato paesaggio post-bellico, quello bosniaco, con l'occhio solare del potere sopra la scala della reggia. Ecco l'impasto di percussioni selvagge, frasi del rock elettronico, melopee intonate con straziante intensità da quattro ottime vocalist. Ecco la palude arrossata del sangue dei due cadaveri. Ed ecco, soprattutto, le portatrici di libagioni, le Coefore, sul tumulto invendicato di Agamennone, e le donne del coro, i cittadini di Argo esternare da una gestualità esasperata, da composizioni coreografiche sorrette da individuali performance, dall'uso di sgabelli e stendardi, le scansioni di Caos demoniaco che cerca le parole per esprimersi.

Un «troppo pieno» coreografico, come qualcuno ha detto? Si sarebbero dovuti contenere, forse, certi momenti di troppa aggrovigliata gestualità; ma resta, dominante, un'idea interpretativa forte e alta, ricca di segni poetici e umani. Gli attori sono stati all'altezza del disegno, giustamente molto applauditi. Ennio Fantastichini era un Oreste cupo, virile, turbato e infine ghermito dalla follia; Anna Bonaiuto una Elettra umana che nella sua disperazione urlava con tutte le sue viscere la sete di giustizia; Ivana Monti una Clitemestra rauca di paura e di doppiezza nel suo abito scarlato; Franco Interlenghi era un tracotante Egisto e Antonietta Carbonetti toccante nutrice. Ugo Ronfani

MEDEA, di Euripide (485-406 a.C.). Traduzione (buona) di Maria Grazia Ciani. Regia (vigore, attenzione al testo) di Mario Missiroli. Scena e costumi (Grecia contadina) di Enrico Job. Musiche (recuperi dall'antico con qualche concessione al folklore) di Benedetto Ghiglia. Cast di qualità ed eccezionali interpretazioni di Valeria Moriconi, Paolo Graziosi e Gabriele Verzetti. Prod. Inda, Teatro Greco di Siracusa.

La *Medea* di Euripide - nota Maria Grazia Ciani, cui si deve la bella traduzione per l'allestimento di quest'anno al Teatro Greco - ha la struttura di un dramma borghese: una moglie ripudiata, una giovane rivale e, al centro, un uomo. Ma il «triangolo» ottocentesco era stato da Euripide superato già con 24 secoli di anticipo. *Medea* non è una figura qualsiasi, è la passione e la ferocia fatte donna; la stessa freddezza determinazione con cui ha annientato il drago per aiutare Giasone a conquistare il Vello d'oro e con cui ha soppresso il fratello per fuggire con l'argonauta, la spinge a uccidere Glaucè, la principessa rivale, con doni imbevuti di veleno e, per punire il fedifrago, a sopprimere - con «audacia spaventosa», dice il Coro - i due suoi stessi figli. Nonostante l'orrore di questi crimini, la tragedia non si chiude con la punizione di *Medea*, anzi termina con una sorta di apoteosi, che il regista Missiroli e lo scenografo Job rendono tangibile facendo apparire alla fine il carro dorato del sole, a bordo del quale la colpevole viene quasi «assunta in cielo».

Questa apoteosi barbarica di una passione criminosa soltanto in apparenza distanzia *Medea* dalla sensibilità contemporanea; in realtà, mostra gli abissi della natura umana di tutti i tempi. E occorre che l'attrice chiamata a incarnarla sappia essere estrema nella catastrofe, spietata nella vendetta e nello stesso tempo conscia della propria colpa. Questo personaggio in totale rivolta ha trovato in Valeria Moriconi - che l'aveva già affrontato nel '72 - l'interprete ideale. Rauca e appassionata, addolorata e sarcastica, implorante e furente, vestita come una deità selvaggia, l'attrice si è meritata un trionfo per-



sonale. E ha avuto compagni di scena alla sua altezza: un Graziosi che è stato un Giasone prima chiuso nell'egoismo maschile e poi scatenato in un furioso, impotente desiderio di vendetta; un Ferzetti paludato nella regale, crudeltà di Creonte; una Bartolucci vibrante di orrore nel ruolo della nutrice; e ancora Donatello Falchi, esitante Egeo che promette asilo a Medea ad Atene; Irene Petrucci, il Messaggero, e Gianni Conversano, il Pedagogo.

Mario Missiroli - portato a dare libero corso alla fantasia con allestimenti non conformisti - questa volta ha sorpreso per la sobrietà della sua regia. Ha chiesto a Job una scena agreste, di ulivi su un pianoro sassoso, costumi neri per il Coro e, per i personaggi maschili, divise da Piana degli Albanesi. Il testo è stato sempre al centro dello spettacolo; soltanto nel finale, in un precipitare dell'azione violenta che ha messo in risalto il vigore interpretativo di Graziosi, la narrativa del Coro ha ceduto a una serie di effetti teatrali come il congedo straziante di Medea dai figli, l'allucinante racconto del Messaggero sulla morte di Glauce e del padre Creonte. *Ugo Ronfani*

QUANDO LA REGINA DÀ SCACCO AL RE

UMBERTO E MARIA JOSÉ, L'ULTIMA NOTTE IN ITALIA. Testo e regia (funzionale) di Gianfranco Calligaris. Scene e costumi (minuziosità) di Paolo Frongia. Registrazioni sonore di Cinzia Ganagarella. Registrazioni d'epoca con la collaborazione di Riccardo Paladini. Con Angelica Ippolito (razionalmente emotiva) e Mario Prosperi (eccessiva rigidità). Prod. Teatro XX Secolo.

Un dialogo immaginario ma non per questo meno credibile, data l'analisi scrupolosa di scritti e documenti a cui si appoggia, colto al bivio storico di un referendum da cui dipende il futuro del paese e dei regnanti che fino a quel momento l'hanno governato. Un'ultima dolorosa contrazione, in realtà, di un rapporto pubblico e privato giunto irrevocabilmente alla sua fine, scritto e diretto da Gianfranco Calligaris con una sorta di analitica e quieta fermezza, tesa a interpretare un momento della nostra storia alla luce di una possibile oggettività filtrata dal lungo lasso di tempo ormai trascorso. In scena infatti in questo *Umberto e Maria José, l'ultima notte in Italia*, i due sovrani, ancora una volta inconciliabilmente diversi davanti ai risultati del voto popolare, tanto da affrontare, con l'esilio, il frutto amaro di una definitiva separazione. E chissà quale potrebbe essere, davanti a questo spettacolo e a cinquant'anni di distanza, la reazione dei monarchici più testardi. Commozione forse, ma anche possibile indignazione. Poiché infatti il colloquio dei due sovrani ha il sapore di uno scontro all'ultimo sangue tra due diversi modi di concepire la regalità e gli stessi sentimenti privati. Dove Angelica Ippolito, tornata al teatro dopo sette anni di assenza, dà voce al verbalismo rattenuto e un po' monocorde di un'ancora combattiva Maria José, vibrante di disprezzo e rancore accumulati in sedici anni di matrimonio e un mese di regno. E tutt'altro che edificante appare dalle sue parole il ritratto del consorte, affidato qui a un inedito Mario Prosperi chiuso nel grigiore impettito di un ostinato e cupo silenzio, che sembra confermare con la sua muta passività l'inettitudine fisica e morale di cui lo si accusa. Dietro cui tuttavia va affiorando una sorta di quasi genetica regalità, abituata a mascherare il dolore in una ritrosia schiva che guarda al bene del popolo sopra ogni cosa. E che impone il rifiuto di appigliarsi alla mancata unanimità del voto e il sacrificio estremo dell'esilio, nell'intento di evitare al paese l'atrocità di una sanguinosa guerra civile. *Antonella Melilli*

NEI MARI DI O'NEILL ABISSI DI SOLITUDINE

I DRAMMI MARINI, di Eugene O'Neil. Traduzione e adattamento (modernità ed efficacia) di Enzo Moscato. Regia (corretta) di Cherif. Assetto scenico (imponente suggestione) di Arnaldo Pomodoro. Musiche di Giorgio Gaslini. Con Emilio Bonucci, Massimo Foschi, Sandro Palmieri, Sergio Reggi e altri (non sempre ben affiatati). Prod. Famiglia delle Ortiche.

La violenza di una vita faticosa, quasi animale, che a terra si abbruttisce di sbernie e scorriere tra osterie fumose e inganni di amori prezzolati. Dove la morte è presenza silenziosa e fedele di solitudini rissose pronte a impugnare il coltello, ma anche cartina di tornasole di solidarietà cresciuta in comunanze oscure d'angiporto o in inquietudini ruggenti di vite inutili e sbandate. È un mondo primitivo e un po' maudito, che Eugene O'Neil fa rivivere, come già Conrad, dal suo passato riversando nei suoi *Drammi marini* il dato autobiografico di una dura esperienza di vita, riportandone in superficie, per piccoli squarci di scarna asciuttezza, una drammaticità tesa di quotidianità aspra e crudele. L'attuale allestimento, realizzato da Cherif in collaborazione col Teatro di Roma, mette in scena soltanto cinque dei sei brevi atti unici scritti da O'Neil, chiamando in causa nomi illustri, come quello di Giorgio Gaslini per le musiche. È di Arnaldo Pomodoro invece l'ideazione dell'imponente assetto scenico, che invade lo spazio e incombe a ridosso degli spettatori con la suggestione di una enorme prora argentata di luna o avvolta di brume nebbiose. Ma che è poco sfruttata, a dire il vero, poiché, a parte *La Luna dei Caraibi* che dà l'avvio allo spettacolo, gli altri episodi si svolgono in realtà nello spazio sottostante, aperto come un enorme ventre della nave stessa, serrato di volta in volta come un grumo di attesa che s'inoltra nel mare minato di *Zona di Guerra* o gelato nell'ossessivo bagliore dei ghiacci tra cui, in *Olio*, il Capitano Keeney, come un novello Achab, si ostina a restare, a costo della pazzia della moglie, in nome di un vaneggiante e ormai disumanato orgoglio. E tuttavia, lo spettacolo sembra soffrire della mancanza di una omogeneità attoriale (nella foto sotto Sergio Reggi e Massimo Foschi), a cui contribuisce peraltro lo stesso Cherif nei panni di Smitthy in sostituzione dell'infortunato Lou Castel, svuotandosi a tratti in oleografica inerzia di



umanità sofferente e dannata. Mentre assai efficace appare l'intervento di Enzo Moscato, autore anche dell'adattamento, che alla traduzione del testo si accosta con agile modernità. *Antonella Melilli*



CHISCIOTTE SICILIANO PALADINO DEI FOLLI

REPERTORIO DEI PAZZI DELLA CITTÀ DI PALERMO, di Roberto Alaymo. Regia (ironica e surreale) di Nini Ferrara. Scene (determinanti) di Dora Argento. Musiche originali di Daniele Silvestri. Con Leonardo Pettillo (solidità), Giovanni Carta (sospesa intensità), Corinna Lo Castro (visionarietà) Cetty Arancio (vibrante), Giuseppe Tumminiello (vocalità acrobatica), Natale Russo, Filippo Luna, Graziella Diano Naef. Voce recitante Mimmo Cuticchio. Prod. Compagnia Obiettivo Atlantide diretta da Bolognini.

Un'eleganza quasi metafisica di spazi grigi e senza tempo e, sul fondo, poche linee sghembe che nel disegno fiorito di un cancello sembrano segnare il confine di un paesaggio scosso da chissà quali sommovimenti della terra e dell'anima. E poi la voce di Mimmo Cuticchio che, sulle cadenze sanguigne e struggenti di un antico canto, riporta dolcezza di gelsomino ed epopee di paladini e mori. Inizia così, nel segno di una nudità surreale, questo *Repertorio dei pazzi della città di Palermo* di Roberto Alaymo, vincitore del Progetto dell'Età 1995, messo in scena dalla neonata Compagnia Teatrale obiettivo Atlantide diretta da Mauro Bolognini. La cui supervisione presiede infatti a questo allestimento, condotto da Nini Ferrara nel segno di una sensibilità sospesa e attenta, non priva di momenti di grande suggestione e di autentica poesia. Dove il fantomatico Principe di Pandolfina, partito alla volta di Gerusalemme, e il servo Felicetto (Leonardo Pettillo e Giovanna Carta, nella foto sopra), non possono non ricordare la più celebre coppia di Don Chisciotte e Sancho Panza. Ma il viaggio dell'altero viaggiatore siciliano sembra piuttosto un sogno ad occhi aperti che nella stessa città di Palermo va scoprendo, dandole dignità e voce, una umanità sommersa di esseri dimenticati, chiusi ognuno nel rifugio solitario della propria follia. La cui logica struggente sembra far da ironico contrappasso alla normalità di storie non meno assurde e vere. Come il suicidio di Rita Atria e lo sfregio della madre alla sua tomba, che si compone senza stridori nel tessuto epico di una mediterraneità eroica e crudele. Che è perno e oggetto di uno spettacolo raffinato e onirico, dove gli interpreti, tutti ugualmente partecipi e impegnati in più ruoli, vanno tessendo sulla ricca espressività di cadenze e umori dialettali, il passo sospeso di una fiaba liberatoria e crudele. *Antonella Melilli*



GOLDONI

LA BELLA VILLEGGIATURA DI CASTRI A SPOLETO

Nelle Avventure il regista mostra che la Trilogia goldoniana non è un unicum ma la somma di tre capolavori distinti. E mette a fuoco il fallimento della felicità di una classe morta. Una splendida interpretazione di Anita Laurenzi.

LE AVVENTURE DELLA VILLEGGIATURA (1961), di Goldoni. Regia (magistrale) di Massimo Castri. Scene e costumi (claustrofobici cortili di campagna) di Maurizio Balò. Cast di prim'ordine: Anita Laurenzi, Mario Valgoi, Sonia Bergamasco, Stefania Felicioli, Alarico Salaroli, Luciano Roman, Fabrizio Gifuni, Mauro Malinverno, Michela Martini, Laura Panti, Pietro Faiella, Carlo Valles. Prod. Metastasio di Prato e Stabile dell'Umbria.

I registi che in questa seconda metà del secolo hanno affrontato la *Trilogia della villeggiatura*, da Strehler a Missiroli, ci chiedevano di considerarla un *unicum*, che Goldoni aveva diviso in tre parti per motivi di fruibilità ma che era bene ricondurre alla sintesi. Castri è di opposto parere; e a giudicare dagli esiti del suo allestimento di questa seconda parte della trilogia (nella foto sotto, un momento dello spettacolo) a torto considerata di transizione fra le *Smanie* e il *Ritorno*, c'è da dargli pienamente ragione. Il monumento della trilogia si compone in realtà - egli ci dice - di tre monumenti distinti, ha la ricchezza tematica di un affresco sociale, si snoda come un romanzo teatrale con tre capi d'opera isolati, in sé, attestanti un work-in-progress: dal bozzetto realistico della prima parte allo scavo di caratteri della seconda al riflusso non indolore nelle vecchie abitudini cittadine della terza.

Con questo scrupolo analitico - che è poi la cifra di tutto il suo lavoro, dai tempi delle prime regie pirandelliane - Castri mette a fuoco, qui, una sorta di "drammaturgia del desiderio" (l'espressione è di Siro Ferrone) che si tinge quasi di colori pre-cechoviani. Gli ozi estivi a Montenero non danno ai personaggi la pace e tanto meno la felicità agognate. Essi riproduco-

no in villa convenzioni e nevrosi cittadine (che Goldoni analizza attraverso l'irrispetto di una sfaticata servitù, e che Castri evidenzia attingendo ad umori illuministici), nella vacua ripetizione di "atti mancati". Ferdinando concupisce i diecimila scudi della vedova Sabina e questa cerca di comperare la verde età del ragazzo; Guglielmo vorrebbe Giacinta promessa però al geloso, possessivo Leonardo ma lei, benché non insensibile al nuovo spasimante, torna al fidanzato; Vittoria si lega all'insipido Guglielmo per reciproca rassegnazione; la precoce Rosina cerca l'immaturo Tognino che preferisce cacciare lucertole anziché gonnelle; la servetta Brigida mette gli occhi su Paolino, suo pari troppo timido per dichiararsi; e il maturo patron Filippo non trova un cane disposto a fare una partita a carte con lui.

Castri guarda a questi marivaudages rusticanti con la lente dell'entomologo, nell'ambito di quel realismo goldoniano che viene da Visconti (ma che diventa, alla fin fine, iperrealismo intrigante); e bada a sviluppare una coloralità recitativa che m'è parsa più unitaria e felice di quella delle *Smanie* allestite un anno fa. Accade così che tutti i bravi attori - alcuni ancora un po' "ingessati" nella fase di rodaggio dello spettacolo, da noi visto a Spoleto, ottengano un loro spazio; e taluni lo occupano con persuasiva autorità. A cominciare da Anita Laurenzi (nella foto in alto con Valgoi), grande attrice che in questi anni è stata una colonna del CTB di Sequi, e che fa della stagionata e vogliosa Sabina, acida e sospirata, canticchiante e brontolona, golosa e disillusa, un carattere di alta, satirica comicità. E poi Valgoi, che è Filippo con il naturale goldoniano della solida scuola veneta; Sonia Bergamasco, toccante nel rendere i conflitti di Giacinta fra cuore e ragio-

ne; Stefania Felicioli, una Vittoria di giovanili slanci cui tarpa le ali lo spleen opaco di Guglielmo (Fabrizio Gifuni). E poi Alarico Salaroli, che cesella un Paolino indiscreto e timido; Luciano Roman, Leonardo risentito e virtuoso; Mauro Malinverno, che fa il giovin signore Ferdinando con divertente attivismo; Michela Martini, che dona con grazia il cuore a Paolino. Nei due cortiloni rustici di Balò dove si sentono volare le mosche, le afose giornate dei villeggianti si snodano come l'affresco paranoico di una società che cammina verso il nulla. E l'epilogo, di una crepuscolare, struggente malinconia, chiude il cerchio della felicità introvabile, con il temporale che spegne i lampioni della cena all'aperto; con le ombre della notte e delle delusioni amorose, con la partenza di Leonardo che va a Livorno a ritrovare i suoi creditori. Vittoria commenta: «Finirà, questa indegna villeggiatura». Comincia la tournée - che spero lunga - di questo bellissimo spettacolo, che ci mostra un Goldoni luminosamente oscuro. Ugo Ronfani

RABBIA E MALINCONIA DELL'ALCESTE DI NAVELLO

IL MISANTROPO di Molière. Trad. di Patrizia Valduga. Regia (asciutta e malinconica) di Beppe Navello. Scene (semplici e suggestive) e costumi (curati) di Luigi Perego. Luci di Silvano Paglia. Con: Roberto Alpi (sanguigno Alceste), Elia Shilton (ben tratteggiato Philinte), Luigi Tontonarelli (Oronte), Laura Saraceni (Célimène dura e seducente), Eva Martelli (Eliante), Miana Merisi (Arsinoè), Fabio Bussotti (Acaste) e Diego Ribon (incisivo Clitandre). Prod. Teatro Stabile Abruzzese.

Eccola, la radiografia dell'essere umano fissata da Molière più di tre secoli fa. La fiera delle vanità condita di adulazione e di noia. Così ad Alceste, giovane gentiluomo di belle maniere ma di indole brusca, non resta che la misantropia: un'ipocondria rancorosa contro il mondo e le sue lusinghe, contro la superficialità eletta a sistema di valori, contro il mondo intero alla ricerca testarda di un'improbabile cultura della schiettezza e dell'onestà. Sordo ai consigli filosoficamente realistici dell'amico Philinte, ostinato nel suo rifiuto della simulazione e del sotterfugio, Alceste cede però al fascino della giovanissima vedova Célimène, salottiera, vacua e superficiale. E qui interviene il segno intelligente della regia di Navello, che ha saputo dialettizzare con forza il rapporto tra Alceste e Célimène, conferendo alla donna una determina-



zione e uno spessore sorprendenti, ragioni vitali così prepotentemente credibili da svuotare e delegittimare, quasi, i presupposti dello scontato finale misogino di questa farsa incline al dramma. La stessa attualità degli strali molieriani contro l'imbacillità e l'inconsistenza delle mode sociali - facilmente esportabile in un oggi rumorosamente massmediatico - è stata coraggiosamente stemperata da Navello nella malinconia lunare di un mondo senza centro, nel quale motivi e giustificazioni si perdono in un geroglifico indecifrabile, in cui nessuno ha torto, nessuno ha ragione. Resta, alla fine, l'abdicazione dell'uomo ai suoi valori, alla sua identità. Un cercare, uno spiare chissà cosa, oltre una porta socchiusa, con una candela in mano. *Valeria Carraroli*

VENTENNI SENZA STORIA NELLA ROMA BORGATARA

LA PARTITELLA, di Giuseppe Manfredi. Regia (fresca e rispettosa dei talenti in erba) di Piero Maccarinelli. Scene (essenziali) di Bruno Buonincontri. Costumi di Maria Sabato. Musiche di Antonio Di Pofi. Con (tutti insieme appassionatamente) F. Bern, P. Camposarcone, B. Cerchiai, C. Clover, G. Del Vecchio, S. Dell'Elba, A. De Manincor, V. Di Bella, E. Femiano, C. Ferraro, B. Gai Barbieri, A. Giuliano, S. Knafitz, A. La Capria, F. Marras, B. Onorato, C. Pallottini, A. Pirollo, F. Venditti, M. Violante. Prod. Nuovo Teatro.

Undici ragazzi e nove ragazze. Tutti ventenni, per lo più alle prime armi nelle file del teatro professionistico, ingaggiati dopo una lunga serie di provini fra circa 500 aspiranti. È una scommessa sostanzialmente vinta quella di Giuseppe Manfredi, autore di un testo minimalista, costruito della stessa materia linguistica ed esistenziale di un gruppo qualsiasi di ragazzi di oggi. Diversi per estrazione sociale, cultura, tratti caratteriali, ma sostanzialmente omologati da questa società livellante e disorientata, che mentre impone mode e false mete impantana sogni e aspirazioni. E così come vestono le stesse divise (anфи e scarpe da ginnastica, bomber, jeans e minigonne), si esprimono nello stesso gergo: una lingua quotidiana, attentamente costruita nella sua povertà lessicale su un romanesco di borgata che ha perso però tutta la sua profondità di antiche memorie, per farsi esperanto urbano senza storia, pronto ad assorbire qualsiasi fugace neologismo indotto dai mass media. È proprio questa lingua sciattamente quotidiana l'invenzione migliore del testo di Manfredi, servito dall'aderente regia di Maccarinelli; un linguaggio che diviene specchio dell'anonimato di gruppo di questi ventenni senza storia, fotografati in due tempi diversi (il primo atto d'inverno, il secondo in flash back l'estate prima) nell'occasione d'incontro di una partitella di calcio nel solito campo-acquitrino della periferia metropolitana. E mentre i maschi si buttano nella mischia calcistica inquadri nel secondo piano della scena, sulla panchina di ribalta le ragazze intrecciano confessioni d'amore, gelosie, ripicche, ascoltando dagli stereo portatili Zucchero o Jovanotti. Piccole storie di oggi con piccoli fugaci eroi e sostanzialmente senza protagonisti, raccontate con fresca immediatezza da un bel gruppo di giovanissimi. *Lia Lapini*

DON GIOVANNI SECONDO LEO DE BERARDINIS

STUDIO SUL DON GIOVANNI, di Mozart-Da Ponte. Regia, ideazione luci, (essenzialità) di Leo de Berardinis. Costumi di Loredana Putignani. Musiche eseguite da Fabiana Ciampi (pianoforte) e Gian Antonio Manzini (spinet-



ta). Con Jacques Loiseau des Longchamps (Don Giovanni), Amarilli Nizza (Donna Anna), Fernando Cordeiro Opa (Don Ottavio), Maurizio Muraro (Commendatore e Masetto), Maria Pia Piscitelli (Donna Elvira), Mattia Nicolini (Leporello), Giovanna Gatta (Zerlina). Cast vocale di ottimo livello. Prod. Teatro di Leo.

«Quando parlo con i miei attori non parlo mai di personaggi ma di stati di coscienza»: è un'indicazione programmatica di de Berardinis volta a riscoprire l'intento drammatico dell'opera. L'esito, affrontando il melodramma, è quello di creare uno spettacolo agile, guarito dall'elefantiasi degli enti lirici, privo di soverchianti strutture, e insieme raffinato, frutto di una severa ricerca artistica. La lacuna di una parte orchestrale affidata al solo pianoforte (il progetto, che ricomprende lo Studio, dovrebbe approdare ad un allestimento con orchestra) ha concentrato l'attenzione sullo spazio scenico in un raro equilibrio dove il canto trova collocazione nel contesto normalmente proprio al teatro di parola. L'intelligenza della regia (sopra una foto di scena) è apparsa in questo senso "geometrica": una ricerca dei movimenti e della disposizione degli attori-cantanti tesa a dare il maggior rilievo possibile all'emergere dei recitativi, così accentuati in tutta la loro complessità lirica e psicologica. Si è trattato di un Don Giovanni frammentario, per cui l'innovativa scommessa si è concentrata sulle forti suggestioni che possono insorgere da un utilizzo tanto libero e "scandaloso" che dell'opera viene fatto. La scena scarna ha lasciato i personaggi in uno spazio pressoché vuoto, percorso soltanto da luci e corpi, mentre le consuete opulente scenografie si sono ridotte a diapositive proiettate su pareti e soffitti con effetti di un paradossale minimalismo barocco. *Vincenzo Maria Oreggia*

BORGHESIA IPERNUTRITA DI LABICHE E BESSON

IO, di E. Labiche. Regia (buon ritmo) di Benno Besson. Scene e costumi di Jean-Marc Stelhé. Musiche di Andrea Nicolini. Luci di Piero Niegro. Con (esperti) Eros Pagni, Camillo Milli, Marco Sciacaluga, Andrea Jublin, Franco Ravera, Giovanni Calò, Ugo Maria Morosi, Jurij Ferrini, Marco Avogadro, Laura Morante, Orietta Notari. Prod. Teatro di Genova.

Certo è stato decisivo, per la recente rivalutazione di Labiche, l'apporto dell'ultima generazione di *metteurs en scène*, da Chéreau a Lassalle, fino a Vincent e a Bourdet, in grado di scoprire nell'autore solidale con la borghesia gli umori variamente attivi di una critica sociale corrosiva magari nella stessa esaltazione del dinamismo più superficiale del *vaudeville*. Da una comicità basata sul paradosso delle realtà

più evidenti e quotidiane, tratte dalla vita borghese di cui si fanno specchio, si passa agevolmente alla caricatura di quella tipologia e del suo ambiente attraverso peripezie con inseguimenti, equivoci, smarrimenti ed agnizioni, nella funzionalità del *divertissement*.

La visione di Labiche comporta un giudizio severo sull'ascesa della borghesia, della quale peraltro non intende rifiutare i privilegi. Il personaggio emblematico di Monsieur Perrichon gli consente di raffigurare il «filiteo, questo animale che offre innumerevoli risorse a chi sa guardarlo [...] una perla di stupidità». Ma con lo l'autore preme sull'ostinato basso continuo dell'egoismo, l'eco del quale potrebbe giungere fino all'*Egoista* di Bertolazzi. Questa commedia funziona mirando al sorriso e Besson lo persegue chiarendo con molta evidenza gli snodi della vicenda, così da renderla a volte quasi ovvia. E se naturale e congenita è la malattia del protagonista e dei suoi interlocutori, il divertimento libera il gusto acre del cinismo che muove rapporti umani. Le connotazioni visive e gestuali dei personaggi sottolineano un benessere coltivato, una sicurezza del proprio stato. Eppure la caratterizzazione figurativa di Détracy da parte di Eros Pagni e di De La Porcheria da parte di Camillo Milli (la corpulenza e il colorito troppo vivace) si limita a un'esteriorità necessaria e significativa.

Una coppia che può contare su un sodalizio professionale collaudato. La recitazione invece usa un volume di voce altisonante, un'ostentazione insistita, per cui anche gli "a parte" diretti al pubblico, sono strumenti di un particolare straniamento: quando i personaggi raggiungono il proscenio per confessare la consapevolezza del gioco teatrale, confermano insieme il loro istinto di affermazione individuale.

All'inizio, il sipario di velluto è già aperto su un velario dipinto: il laghetto di un giardino, su cui campeggia il motto «Io». All'alzata, si mostra una sontuosa dimora borghese, rifatta con fondali e quinte decorati, mossi meccanicamente per l'unico cambio di scena. Confermando il richiamo a certi protagonisti di Molière, Détracy risulta spesso un Tartuffe aggiornato, ben leggibile nelle inclinazioni da satiro, che la bonomia e la pedante saggezza esaltano. Lo spettacolo usa la coralità di una Compagnia costituita da attori di lunga tradizione con questo Teatro e da altri di recente acquisizione: Ugo Maria Morosi rende formalmente ineccepibile Monsieur Fromental; Laura Morante trasforma agevolmente l'iniziale imbarazzo di educanda in esuberante, dominata disinvoltura; Orietta Notari offre alla vedova Verrières domestici entusiasmi sentimentali; Andrea Jublin è il nipote Armand, che ritiratosi dalla Marina per la solidarietà con l'amico Georges (Giovanni Calò), offre un esempio "scandaloso" di altruismo; il dottor Fourcinier, all'apparenza candido e svagato, trova nel falsetto affettato, cantante e monotono di Sciacaluga, il tono inedito di un sagace mediatore d'affari. *Gianni Poli*



LA BUONA SHEN TE DI BRECHT CONTRO LA CRUDELTÀ DEL MONDO

L'ANIMA BUONA DI SEZUAN (1939) di Brecht. Trad. Strehler - Lunari. Regia (accentuata astrazione poetica dopo le edizioni del '58 e dell'81) di G. Strehler. Scene e costumi (id.) di L. Damiani e L. Spinatelli. Musiche (trascinanti) P. Dessau. Regista assistente D'Amato. Con (impegno e bravura) gli attori del Piccolo, intorno ad Andrea Jonasson e con, fra gli altri, Mattia Sbragia, Renato De Carmine, Edda Valente, Rosalina Neri, Narcisa Bonati, Mimmo Craig, Mario Maranzana, Enzo Tarascio, Gianfranco Mauri, Paolo Calabresi, Claudia Lawrence. Al Teatro Studio.

Ci sono in questa terza edizione strehleriana dell'*Anima buona di Sezuan* di Brecht due momenti che evidenziano più del resto, a mio parere, quella che il regista definisce la «insostenibile» contemporaneità della pièce. Il primo, satiricamente allusivo, è la scena della manifattura futurista di Shen Te - convertita al «cannibalismo» capitalistico sotto le spoglie del cugino cattivo - che emerge dal fangoso paesaggio con la scritta al neon «Shui Ta Invest». E la seconda, scoperta patetica, è la scena del figlioletto del falegname Lin To che fruga nei bidoni dell'immondizia per sfamarsi e rinvia, inevitabilmente, ai piccoli mendicanti dei crocevia delle metropoli consumistiche.

«Evviva, - mi son detto. - Ecco lo Strehler che ammira, l'umanista del teatro, l'alleato della bertolazziana *poena gent*, il non integrato nei sistemi. Lo Strehler il quale sa che un Festival Brecht non può esaurirsi in un evento commemorativo, di nostalgia didattiche, ma deve proporre - ormai deideologizzata - un'opera «attuale» nel suo valore di lotta «personale» (ma sì: nel senso del personalismo di Mounier, in barba all'archeomarxismo!) fra il bene e il male. Fino alla condanna (ed è il senso dell'amara scoperta che fa la piccola prostituta dall'anima buona) ad essere, in questo sporco mondo, cattivi per poter fare un po' di bene. Perché è vero quel che dice Strehler: Brecht «si

è posto alcune domande su tutti noi che viviamo con queste due anime dentro, la bianca e la nera»; egli sa che «bisogna travestirci anche noi (oh, quanto spesso oggi!) con la maschera della cattiveria per scacciare (o sopportare?) la cattiveria del mondo».

Con questo animo il regista ha affrontato la terza lettura di un testo che nella sua lunga, accidentata gestazione aveva accompagnato non a caso la maturazione umana, più che stilistica, di Brecht. E i risultati, per tutta la prima parte, sono felicissimi: nella parabola della prostituta innocente che ospita i tre vecchi, sentenziosi dei in viaggio sulla terra, umanità e poesia prevalgono sul dettato ideologico: il tono dello spettacolo è di una aerea levità; non ci sono

inutili cineserie nell'apparato scenico e nei costumi improntati ad astrazione lirica; la piattaforma girevole del Teatro Studio imprime un ritmo assai scorrevole all'azione; gli impasti iconici e sonori sono perfetti. Se poi, nella seconda parte, lo spettacolo si riaccosta di più - così m'è parso - all'edizione dell'81 (che aveva già ben superato, comunque, la «plasticità didattica» del brechtismo allora diffuso in Europa), e il ritmo si sperde nella ricerca di autocitazioni e di citazioni anche beckettiane, e si dà anche troppo spazio a esercizi interpretativi con e intorno alla protagonista, ciò credo sia dovuto al fatto che una indisposizione del regista di cui ci hanno dato conto ha consegnato l'allestimento ai collaboratori. I quali, fatalmente, hanno attinto alla edizione dell'81.

Andrea Jonasson (nella foto con De Carmine) ci regala una grande, versatile interpretazione; e il tono epico del suo brechtismo «alla tedesca» opportunamente si stempera da un lato nel «buonismo» disarmato ed innocente di Shen Te e, dall'altro, in una iper-espressionistica caratterizzazione del «cattivo» Shui Ta. Bellissimi i momenti in cui, radiosa, l'attrice s'abbandona alla speranza e all'amore.

Quasi superfluo indicare la professionalità e l'impegno degli attori *maison*, a cominciare dal De Carmine, «naturalmente» brechtiano nel personaggio metaforico di Wang l'acquaiolo. Vorrei invece dire del risultato benefico degli apporti più esterni: Mattia Sbragia, che è con doppiazza l'aviatore Yang Sun; Edda Valente, la padrona Mi Tzu con lucida protervia; Paolo Calabresi, poliziotto di rozza stupidità; Mario Maranzana, dio ammiccante, e Claudia Lawrence, tremula vecchietta. Ugo Ronfani

Con Strehler alle prove

Durante le prove dello spettacolo *L'anima buona di Sezuan*, Giorgio Strehler risulterà il protagonista di uno show a parte: intorno a lui, come al *Re Sole*, orbitano tutti gli altri. Catalizzatore di tutte le energie in gioco coerentemente con i postulati di una concezione demiurgica della regia. Il ruolo che si è scelto per sé è quello (un po' retorico) del Tiranno e/o vecchio capocomico della compagnia dei commedianti d'arte: burbero, dispotico, temuto e rispettato, amato ed odiato dai suoi attori. Strehler però «strania» di continuo i toni autoritari da «trombone» con battute autoironiche in stile «fricchettonne». L'enorme sforzo intellet-

La lunga marcia di un'anima buona

Lunga è stata la gestazione de *L'anima buona di Sezuan*. Brecht iniziò ad abbozzare l'opera alla fine degli anni Venti ma gli ci volle oltre un decennio per riprendere in mano quei primi appunti, nel marzo del '39, quando aveva ormai preso la via dell'esilio. Due mesi dopo, a Stoccolma, scrive: «Mi lambicco il cervello a proposito de *L'anima buona*. Come si può arricchire la parabola? Come si può evitare l'impressione di un conto fatto senza l'oste? Quello che è scontato porta con sé un che di lezioso. La ragazza dev'essere una persona alta e robusta. La città dev'essere una città grande polverosa, inabitabile. L'handicap è: troppa azione. Niente spazio per digressioni e divagazioni. Così risulta tutto troppo razionalizzato. Taylorismo drammatico. Fra l'altro c'è da combattere il pericolo delle cineserie. L'idea è quella di un sobborgo cinese con fabbriche di cemento, ecc. Lì ci sono ancora degli dei e ci sono già gli aeroplani. Forse l'amante potrebbe essere un aviatore disoccupato?». E l'anno successivo: «Questo dramma l'ho cominciato a Berlino, ripreso e messo da parte in Danimarca e Svezia. Spero che qui riuscirò a finirlo». Proprio mentre l'Europa s'incendia dei fuochi bellici, nel giugno del '40, Brecht porta a compimento *L'anima buona*. La prima rappresentazione varò soltanto nel '52. In Italia Giorgio Strehler la mette in scena la prima volta nel '57, interpreti Valentina Fortunato e Paola Borboni. □

tuale, il senso di una disciplina teutonica e di un perfezionismo assoluto si accompagna per contrasto ad un desiderio molto infantile di "giocare" per divertire se stesso e gli altri improvvisando di continuo. Usando grande prontezza di riflessi e intuito nel cogliere ogni sfumatura nella recitazione dell'attore, ne amplifica la libertà creativa e la capacità di invenzione artistica. La frase che ricorre in modo ossessivo nel dialogo strehleriano, quasi un tormentone, è appunto «Fatele più artistico», espressione intraducibile e comprensibile solo attraverso i risultati delle prove. La volontà assoluta, implacabile, di ottenere il massimo dai suoi attori spinge Strehler ad usare un repertorio infinito di tattiche: il ricatto sentimentale (alla fine di una prova poco felice implora: «Mi ammazzo», oppure: «Aiutatemi! Sono un povero vecchio stanco», la coprolalia, come sistema un po' nevrotico e disperato ma molto concreto e diretto per comunicare con i propri simili, i vezzeggiamenti e le coccole agli attori (la carota), la violenza verbale mediante grida lancinanti (il bastone), le battutacce con cui redarguisce un collaboratore assente affetto da cifosi «Dov'è andato a finire il cammello?». Non mancano i gesti plateali: a un certo punto scaglia una sedia sul palco. «Però in modo artistico» e bofonchia con un candore sconcertante. Una fiumana di espedienti che deve travolgere la compagnia: gli attori, volenti o nolenti, risucchiati in un gorgo sono costretti a realizzare gli scopi del regista.

Mi è sembrato che lo scopo prioritario della regia sia stato quello di dimostrare l'effettivo valore sociale del teatro brechtiano, sottolineando nel testo quegli aspetti che offrono legami sconcertanti con la nostra realtà. Dietro la metafora poetica della favola dell'angelo del Sezuani si cela la storia dell'occidente a partire dal Rinascimento (affermazione dei valori positivisticici e crisi dei vecchi principi religiosi) fino all'avvento della borghesia capitalistica e all'odierna fase di transizione. Il protagonista, il sagace imprenditore Shui Ta, riuscirà a fondare un enorme complesso industriale partendo da una bancarella di sigarette tipo "vucumpra": il marchio a caratteri cubitali Shui Ta Invest che campeggia sopra la fabbrica al centro della scena è fin troppo eloquente. L'individualista Shui Ta si proclama benefattore della società ("lo Stato-azienda" di cui lui è al vertice) giacché fondando una fabbrica ha creato migliaia di posti di lavoro; tuttavia nel processo finale dovrà rispondere delle enormi contraddizioni presenti in tale sistema. Attraverso il processo, che è comunque una farsa abilmente orchestrata dai giudici corrotti, Strehler evidenzia il fatto che i mass-media (simboleggiate dal microfono) siano un temibile strumento di condizionamento delle masse in mano ai potenti: sul palco d'onore infatti solo le autorità hanno il privilegio di usare il microfono mentre tale prerogativa non è concessa alla folla dei pezzenti, cioè alla massa degli uomini comuni. Strehler denuncia in questo spettacolo la minaccia antidemocratica; il messaggio è chiaro: non la violenza diretta del manganello o della purga ma quella ancor più pericolosa, perché subdola, della televisione alienante. L'edizione degli anni Ottanta, rifletteva molto il pessimismo di quel periodo: il taglio era tragico e i ritmi catatonici; questa invece rispecchia una visione della realtà meno apocalittica secondo la serena fiducia che Brecht ha nell'uomo: lo sforzo maggiore di Strehler è stato dunque quello di dinamizzare e vivacizzare i ritmi complessivi. Le scenografie di Damiani assecondano questa ricerca: al posto delle atmosfere fredde, plumbee e metalliche, della vecchia edizione, il calore di un luogo abitabile, il canto primaverile degli uccellini, il fumo che esce dal comignolo (forse un ricordo della celeberrima poesia di Brecht). Strehler, accentuando il versante comico, si è accanito particolarmente sul personaggio dell'opportunista Shu Fu, marpione e ipocrita portavoce della carità pelosa che viene ritratto come un capolavoro di viscidume: un orrido gufo con i capelli di un bianco non candido, divisi in due bande untuose, in distinto doppio petto da cui spuntano calzini (corti) di un rosa ripugnante. I personaggi comici comunque, che sono sempre i più "meschini", sono descritti ancora evidenziandone i tratti umani: la signora Yang, per esempio, uscita da un quadro di Grosz, è una avida e infantile signora borghese ma è anche una mamma tenerissima pur nella sua volgarità

rapace: coerentemente con i canoni del teatro brechtiano, il cui scopo non è quello di rappresentare eroi buoni o cattivi ma uomini, solo molto ignoranti, che divengono disumani perché non sanno usare la ragione per affrontare le circostanze materiali della vita. La particolare conformazione del Teatro Studio, munito di una pedana circolare come il circo, consente un maggiore contatto con il pubblico, che viene ulteriormente attivizzato, in senso brechtiano; grazie alla pedana girevole, l'azione viene sottoposta a un continuo cambiamento di prospettiva: metafora della realtà osservata sotto un profilo critico e dialettico come cosa mutevole e mutabile.

Purtroppo però questo processo di rivitalizzazione, opposto a una operazione di "restauro" filologico della vecchia edizione, si è dovuto interrompere a causa di un'indisposizione del regista. Dal momento che il lavoro in fieri di Strehler non era stato formalmente codificato, il suo assistente Enrico D'Amato ha ritenuto opportuno ripristinare, correttamente, le disposizioni strehleriane dell'edizione passata; ciò spiega il fatto che lo spettacolo è risultato in certe parti lento, pesante e autistico come nella versione dell'81 in altre parti invece molto più vivace, comunicativo, godibile e "brechtiano". Simona Morgantini

CON SCAPARRO E LUZZATI TRA I SORTILEGI DI RAVEL

L'HEURE ESPAGNOLE, commedia musicale in un atto di Franc-Nohain, e L'ENFANT ET LES SORTILEGES, fantasia lirica da un poema di Colette, musica di Maurice Ravel. Regia (elegante) di Maurizio Scaparro. Scene (preziose) di Lele Luzzati. Costumi (variopinti) di Santuzza Cali. Ombre (raffinate) del Teatro Gioco Vita. Maestro concertatore e direttore Jacques Delacote. Orchestra e coro del Teatro La Fenice. Con Graciela Alperyn e Chaterine Dubosc (ottime protagoniste). Leonard Pezzino, Bernard Van Der Meersch, Marc Barrard, Jules Bastin e Dilber. Prod. Teatro La Fenice di Venezia.

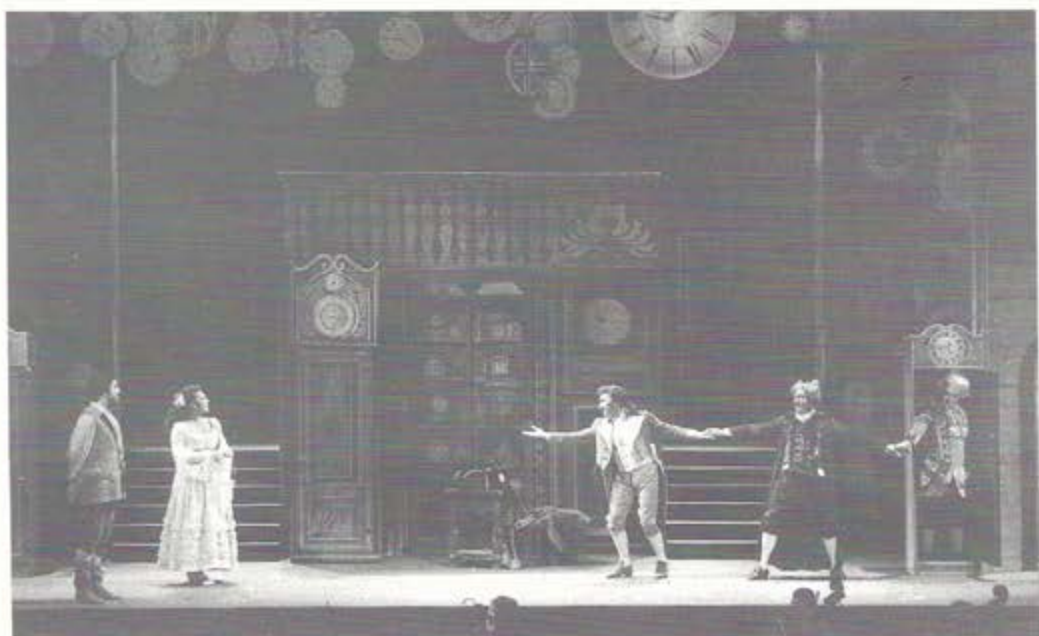
L'heure espagnole (foto in basso) e L'enfant et les sortilèges, un graziosissimo dittico di operine di Ravel con le quali il musicista francese rende un tangibile e felice tributo al teatro fantastico, costituiva, dopo il Don Giovanni, la seconda proposta della Fenice di Venezia nell'ambito della stagione lirica ospitata nel Palatenda costruito al Tronchetto, dopo il disastroso incendio dell'antica struttura. Due lavori di alta oreficeria musicale, ma anche due opere scopertamente teatrali. E per affrontarle l'ente lirico ha puntato su un regista da sempre amico di Venezia, Maurizio Scaparro, coadiuvato dallo scenografo Lele Luzzati, dalla costumista Santuzza Cali e dal Teatro Gioco Vita, responsabile dei giochi d'ombre, delle proiezioni e delle animazioni che hanno impreziosito l'allestimento.

Scaparro ha potuto contare in questa operazione su un cast di cantanti di ottimo livello. Sul podio, a dirigere l'orchestra della Fenice, il francese Jacques Delacote.

Diverso il tessuto musicale e la cifra teatrale dei due lavori. Nell'Heure espagnole il ritmo da pochade è evidente. Siamo nel negozio di orologi di Torquemada, il quale settimanalmente deve assentarsi per occuparsi degli orologi pubblici lasciando sola Conception, la focosissima moglie. La quale nell'"ora" prestabilita dà appuntamento ai suoi amanti: lo svanito poeta Gonzalve, e il monolitico e inconcludente banchiere Inigo. Alla fine la donna sceglierà per i propri comodi di letto il muscoloso mulattiere che ha l'incarico di portare su e giù le pendole in cui di volta in volta vengono nascosti i due pretendenti. In questa operina, in sostanza, vi si sostiene la leggerezza dei giochi d'amore. Più che il sentimento la vince il meccanismo elegante del teatro, qui molto vicino a Feydeau. Pur con qualche eccesso di psicologismo, il lavoro risulta gradevole grazie al gusto parodico di Luzzati che inventa una scena-bottega popolata di mille orologi e pendole in cui fa agire i cantanti.

Dove però lo spettacolo rende in prodigiosa misura è nella seconda parte dove si agitano gli incubi e i "sortilegi" di Ravel; quando cioè la scena, il gusto fantastico e incantato dei personaggi e della partitura musicale, si fondono in una raffinata fantasmagoria onirica che cattura mente e cuore. La storia racconta di un bambino che si rifiuta di fare i compiti. Messo in castigo dalla mamma, lei assente, scatena la sua furia distruttiva sugli arredi, oggetti e quant'altro gli sta attorno, compreso il povero gatto. Ma, ecco i sortilegi: gli oggetti inanimati si animano. Anzi, si rivoltano: poltrone, letti, orologi pulsano come carne viva e relegano all'angolo l'impaurito bambino; fino alla spediata invenzione dell'irruzione nella sua stanza dell'intera foresta con i suoi "inquilini" (libellule, rane gracidanti, scoiattoli ed altri animali danzanti) che sembra ricordare l'avanzata del bosco nel Macbeth. La favola, dall'incanto innocente e leggero, ha un finale a lieto fine con il bimbo che si scioglie in un rassicurante "maman" tra le braccia della madre accorsa per svegliarlo dal sogno-incubo.

Qui Scaparro governa la materia con lieve eleganza, il gioco teatrale si fa misteriosamente onirico e squarcia il sottile e ingegnoso velo delle apparizioni creato da Luzzati, dalla Cali e dalle ombre piacentine. Il tutto per restituirci una "danza" teatrale di forte impatto emotivo. In un'opera che è un festival di stili musicali (aperture liriche, ceselli dodecafonici, music-hall, esotismi vari, operetta, "chanson" alla Massenet) il maestro Delacote riesce ad impreziosire la "fabula" con una direzione accorta, sempre sicura, pur tra i limiti acustici in cui sono costretti orchestra e coro della Fenice. Enrico Marcotti



SHAKESPEARE IN PROGRESS
AL TEATRO DELLA TOSSE

L'OPERA COMPLETA DI WILLIAM SHAKESPEARE, di E. Sanguineti, V. Cerami, P. P. Pasolini, N. Orengo. Regia (divertita) di Tonino Conte. Scene e costumi di Guido Fiorato. Musiche di Giampiero Alloisio, Nicola



Piovani e Bruno Coli. Con (affiatati) Nicola Alcozer, Paolo Kessisoglu, Carla Peirolero, Mattia Mariani, Giammarco Ghirardi, Veronica Rocca, Enrico Campanati, Alessandra Torre, Bruno Cereseto, Piero Fabbri, Giuliano Fossati, Franco Piccolo. Prod. Teatro della Tosse, Genova.

Nell'Agorà del Teatro della Tosse, alcuni scrittori sono convocati a esprimere una propria libera, originale variante dell'Opera shakespeariana. Questa prima parte si rivela *work in progress*, in tentativi non del tutto "sul serio". Il risultato è nel complesso accattivante; la messa in scena, colorita e briosa, non smentisce l'idea di teatro "popolare" giocoso, per grandi e piccini. La caustica, raggelante ironia di Sanguineti si applica ai *Sonetti*, eseguiti da tre figure elisabettiane, velate da un drappo nero, collage a mo' di Prologo, con scandita dizione. Risalta la Dark Lady di Carla Peirolero, la voce fonda di Nicola Alcozer (nella foto, al centro, con Paolo Kessisoglu e Carla Peirolero). Cerami attribuisce autonomia all'*Assassinio di Gonzago*, teatro nel teatro smaccato, mediante il quale denunciare l'ambiguità delle poetiche interpretative. In una nottata di fame proverbiale, i Comici scossi dal richiamo di un messo di Amleto, marciano verso il suo castello per dare rappresentazione. Il Capocomico ammaestra la compagnia con precetti di stile enfaticizzato, mentre il Principe di Elsinore richiede una recitazione opposta. La sceneggiatura di Pasolini, *Che cosa sono le nuvole?*, costruisce un *Otello* ri-

volto a un pubblico di borgata. Sono pupi quelli agitati in un teatrino in miniatura, che gli attori incarnano in un "doppio" molto vivido e corposo. Diceva Pasolini del suo episodio filmato, che il tema picaresco era atto a suscitare «un comico a cui non si ride». Qui si ride di gusto.

L'ambientazione popolare-scena è sottolineata dagli interventi di alcuni attori in sala, interpreti dello sdegno empatico del pubblico, che alla fine lancia i due eroi. Già cadaveri, sul carretto dell'immondezzaro, si confrontano con un aldidà di sogno, e se per Pasolini era «comica estasi», per Conte e i suoi è gradevole, simpatica provocazione, comunque ben guidata sul registro della pagliacciata. Frattanto, un'Ombra di Shakespeare (Alloisio, menestrello a ritmo swing) viene commentando l'intero spettacolo, ornandolo di canzoni parodiche, dai ritornelli spesso scurrilmente goiardi. In *La tempesta*, Orengo coglie un Calibano irritato per l'invasione della sua isola. La Miranda che gli farebbe gola, sembra destinata a un naufrago civile. L'acqua è in scena in grandi mastelli colmi, in cui il selvaggio s'immerge. «Sgangeratissima commedia... che sta precipitando verso il

finale» ci mostra soltanto un epilogo di quella che fu meravigliosa vicenda. Ariel dà l'annuncio del previsto arrivo e si avvia la *Canzona Porcona*, roba da marinai, per cui «la cosa più bella è navigare». Gianni Poli

MASTELLONI E LA NAPOLI
DELLE FEMMINE UMILIATE

FEMMINE, di Leopoldo Mastelloni (con testi poetici di G. Patroni Griffi e canzoni ispirate ad autori vari). Regia (gustosa) e scene di Bonizza. Musica a cura di L. Mastelloni con le voci di Sofia Loren, Eduardo De Filippo e altri. Con Leopoldo Mastelloni (ironico e sentimentale) e Antonella Morea (molto espressiva e brava cantante). Prod. Teatro Diana, Napoli.

Donne. Anzi, femmine. Femmine frustrate, femmine umiliate, femmine condannate "a campà" inchiodate alle pareti calcinate della loro casa, come la Margherita di Viviani o come la Filumena di Titina De Filippo. O, soprattutto, come le più anonime Dolores ed Assunta, emblema dei differenti caratteri del dolore e dell'Assunzione. Naturalmente sullo sfondo, nel linguaggio e nell'azione, ancora una volta l'atmosfera di Napoli, considerata, oltreché simbolo dell'anima mediterranea, la città-donna per eccellenza.

Virato, come i suoi precedenti spettacoli, tra la comicità e la disperazione, anche questa volta Mastelloni esplica magistralmente attraverso un vortice d'immagini e di suggestioni quella sua "carnalità" d'interprete sovrapponendosi a tutti gli stili e gli stereotipi. Nel suo gioco malizioso che lo spettatore segue con piacere e interesse, mirando ad un tempo al cuore e alla intelligenza, Mastelloni nel suo continuo trasformismo si spende in maniera generosa. Non più solo alla ribalta questa volta (anche se poi la domina lungo l'intero arco dello spettacolo) ma con una partner di grande rilievo: Antonella Morea, attrice di bella comunicatività, oltre che in possesso di eccellenti qualità canore. Domenico Rigotti

SHAKESPEARE TRADOTTO DA SANGUINETI

Quando io dormo i miei occhi ti guardano...

*Quando più li chiudo, allora vedono al meglio, i miei occhi,
poiché tutto il giorno essi vedono cose indegne:
ma quando io dormo, nei sogni essi ti guardano
e, oscuramente luminosi, sono luminosamente diretti nell'oscurità:
tu, allora, che con la tua ombra illumini le ombre,
come formerebbe la forma della tua ombra uno spettacolo felice,
al giorno chiaro, con la tua luce più chiara,
quando agli occhi ciechi la tua ombra già tanto risplende!
Come sarebbero, io dico, beatificati i miei occhi,
guardando in te, nel giorno vivente,
quando, nella morta notte, la tua bella ombra imperfetta,
attraverso il sonno profondo, ai miei ciechi occhi appare!
Tutti i giorni sono notti, a vedersi, finché non ti vedo,
e le notti giorni luminosi, quando i sogni ti mostrano a me.*

Edoardo Sanguineti ha tradotto parte dei Sonetti di William Shakespeare, quelli del "Triangolo" i cui estremi sono la Dark Lady e il Giovane Amico, per il progetto shakespeariano del Teatro della Tosse. Per gentile concessione pubblichiamo questa sua versione. □

IN CERCA DI PRIMAVERA I DUE CUORI DI FOISSY

DUE CUORI IN CORO/COEUR A DEUX di Guy Foissy. Regia (raffinata e commovente) di Hervé Ducroux. Scene (deliziosamente naïves) di Roberto Mancini e Carlo Serafini. Costumi (graziosissimi e ingegnosi) di Francesca Mandarà. Musiche (belle) di Andrea Polinelli. Con (bravissimi): Hervé Ducroux, Gaia Bastregghi (versione italiana, nella foto) e Silvia Cespa (versione francese).



Il quadretto è naïf: giardinetti pubblici, primavera meravigliosamente pastorale, solitudine stilnovistica. Lei morde con grazia la sua mela, lui le si siede accanto e sfoglia il giornale. Due cuori che vogliono un'unica cosa, la stessa: volare insieme. Sognare. Avere fortuna. Essere finalmente felici. Non lo sono tutti, in fondo, alla tivù? E scocca la scintilla. Ecco dunque il paradiso degli spot: agiatezza, rispettabilità, casa confortevole, proprio *à la page*, bambini belli, sani e golosi delle merendine giuste, amici colti da intrattenere nel salotto buono, vacanze esotiche, hobbies raffinati (mai dopolavoristici), amore indistruttibile. Tutto, tutto, avranno tutto i nostri due eroi del fumetto rosa.

Coeur à deux, rappresentato per la prima volta nel '71 alla Comédie Française e ora in Italia grazie al patrocinio dell'Ambasciata di Francia a Roma e della Alliance Française, è un delizioso atto unico (straordinariamente interpretato da attori di garbo e intelligenza inconsueti) sulla disperata potenza dei sentimenti che arrancano nella catena di montaggio del benessere. Un lavoro che colpisce per la freschezza della scrittura, attualissima nell'agilità immaginifica del racconto, e per l'eleganza lucida, sorridente ed essenziale della sintassi registica. Li riconosciamo, i *Due cori in coro*. Siamo noi, che non ci arrendiamo: instancabili, in cerca di un angolino di primavera che renda meno insopportabili le nostre grandi fabbriche grige. Per fantasticare, evadere, costruire castelli in aria. Anche se poi - lo sapevamo già - non c'è scampo. In fretta occorre tornare dalla poesia gentile dell'immaginazione all'inesorabile amarezza dell'ironia fino allo sberleffo atroce della realtà. La sirena della fabbrica, la pausa pranzo che finisce, i sogni che si spengono, l'amore rimandato: a domani. Solita panchina, solita ora. Valeria Carraroli

TRISTI AMORI DI NORÉN SULLE RIVE DELLA SENNA

SANGUE, di Lars Norén. Traduzione di Annuska Palme Sanavio. Scene (incisive) e costumi (eleganti) di Andrea Viotti. Luci (suggestive) di Emidio Benezzi. Regia (composta e lineare) di

Franco Però. Con (tutti interpreti corretti): Bedi Moratti, Pier Paolo Capponi, David Sebasti, Franca D'Amato. Prod. Ariés.

Di tutto un po' in questo testo di Lars Norén, autore drammatico poco più che cinquantenne, attuale principe della scena nel Paese che fu di Strindberg e di Bergman. Crisi della coppia, disagio giovanile, Aids, omosessualità, dissoluzione dell'io, pervasività manipolatoria e massificante dei media, indifferenza della civiltà del benessere, noia esistenziale, crollo delle certezze ideologiche. È la nostra vita filtrata dalle maglie archetipiche di un Edipo rimpicciolito nell'attualità nevrotica che non conosce più né le disperazioni epiche né le travolgenti némesi del mito. Tutti temi nitidamente - anche se un po' algidamente - affrontati da una regia a cui va senz'altro il merito di una narrazione lineare, coesa e senza sbavature. Una lettura solo a tratti emozionante, ma sempre di encomiabile quanto rara chiarezza comunicativa, anche grazie ad un *ensemble* attoriale molto professionale.

Una grande parete nera è "ferita" da una sottile, lunga breccia luminosa. Nessuno però guarda mai verso quella luce. La breccia sta là, nel muro enorme, ed è forse il segno più forte dell'intero spettacolo. Uno psichiatra e sua moglie, giornalista e scrittrice (personaggio che echeggia fortemente suggestioni e vicende biografiche e letterarie di Isabel Allende), emigrati a Parigi per sfuggire alla dittatura di Pinochet, vivono entrambi, l'uno all'insaputa dell'altra, una relazione extraconiugale con un ragazzo bello e giovane, senza sapere che si tratta del proprio figlio, scomparso, bambino, tra i desaparecidos cileni nei giorni del golpe militare. L'epilogo è un *coup de théâtre*, in bilico tra il sogno e la cronaca. Finale agghiacciante - assassinio dei genitori - su cui si stende, foscamente, l'ombra della televisione: ancora una volta incapace di restituire alla realtà il suo dignitoso statuto. Valeria Carraroli

L'ASSURDO DI IONESCO, COMICHE ALLA RIDOLINI

LE SEDIE, di Eugène Ionesco. Traduzione di G.R. Morteo. Regia di Egisto Marcucci. Scene e costumi di Graziano Gregori. Musiche di Germano Mazzocchetti. Con Marcello Bartoli, Dario Cantarelli (Vecchio e Vecchia clownschi), Ottavio Courir. Prod. Compagnia I Fratellini
LA LEZIONE, di Eugène Ionesco. Traduzione di G.R. Morteo. Regia di Egisto Marcucci. Scene di Emanuele Luzzati. Con Paola Bigatto (Governante), Enrico Campanati (strepitoso), Francesca Donato (Allieva). Prod. Teatro della Tosse.

Un autentico Festival-Ionesco, quello proposto quest'anno dal Teatro della Tosse, iniziato con

Vittime del dovere e concluso con due *performances* dirette da Marcucci. La "farsa tragica" assume una connotazione clownesca e lucida, affidata alla creatività mimica di Bartoli e Cantarelli (nella foto in basso). Il duo, che incarna una paradigmatica coppia ioneschiana, mira a una comunicazione emotiva profonda mediante strumenti eminentemente gestuali. La pantomima colma infatti di concretissimo assurdo i vuoti di parole, i silenzi, causa della vertigine a cui conduce il consunto linguaggio verbale. In una stanza dalle numerose porte chiuse, i protagonisti si dispongono a un incontro pubblico. Isolati sulla torre di un faro, in effetti emettono invocazioni insensate, quasi voci beckettiane, ma di lancinante efficacia evocativa. Il Vecchio che vive una regressione, cullato dalla moglie, rivisitando paesaggi mentali, denuncia la caduta di ideali, il fallimento d'una vocazione o di un destino. Le sue virtù, monotamente millantate dalla sua compagna, stracciona che tenta un residuo diversivo d'illusione, mentre cede a sua volta a una grottesca seduzione. Il linguaggio, nel discorso con gli invitati che non arrivano, con gli assenti rimpiazzati da sedie vuote, si frantuma, surreale. Ma proprio allora si fa necessario e convincente il ritmo della nevrosi, sostitutiva dell'assenza di rapporto umano, espressa dal dialogo con gli inesistenti interlocutori. Comica alla Ridolini, suggerisce il Programma e come tale si svolge esagitato il rito d'esorcismo dell'angoscia, fino all'intervento di un Oratore muto che sancisce l'ineffabilità del tentativo.

Nella *Lezione*, "dramma comico", il senso di un'ambiguità di rapporti, venata di sadismo, d'eroticismo rimosso, diviene rara lezione sui luoghi ioneschiani, osservati (il senno di poi), con un'ironia depurata d'ogni simbolismo. Lezione sulla trasgressività congenita alla "normalità", per cui la regia usando la recitazione realistica (nella Governante-testimone assume effetto straniante) consegue paradossi di comicità acre. Il Professore (un Enrico Campanati strepitoso per autoconvincione e misura), calvo e rapato, in toga nera, è maschera viva dell'Intellettuale preso a bersaglio dall'autore. Subito bonario e pedante, trionfo e aggressivo man mano, apologeta di una cultura disumana fino al delitto.

Il previsto passaggio dal buffo al tragico, Marcucci lo ottiene spingendo gli attori - e noi con loro - sul piano inclinato del linguaggio che, sia numerico sia verbale, pare impazzire per l'uso che ne fa l'uomo. Ripetitiva nel suo rituale, ambientata in una stanza dal minimo arredo (grafie di Costantini, citate da Luzzati), la commedia evidenzia una risibile fatalità. Senza caricatura, i personaggi acquistano una verità turbata che ben s'accorda all'*Antologia dello humour nero* d'ascendenza bretoniana. Francesca Donato è la fresca figura dell'Allieva, coinvolta in un incubo mortale. Paola Bigatto, più padrona che serva, ha il ruolo "nero" di coscienza correa. Gianni Poli



GIUSTIZIA-INCUBO
PER CHI SA TROPPO

TESTIMONI, testo (cruda attualità) e regia (tra realismo e incubo onirico) di Angelo Longoni. Scene (elegante sobrietà) di Alessandro Chiti. Musiche (inquietanti) di Paolo Vivaldi. Luci di Marco Palmieri. Con (foto sotto) Alessandro Gassman (incisiva caratterizzazione), Gianmarco Tognazzi (intensa adesione alla parte) e Piermaria Cecchini (impeccabile funzionario). Prod. Società per Attori e Cooperativa Argot.

Jazz, armonica, un crescendo ossessivo che accompagna l'incubo vissuto per caso. Per una sosta di troppo al bar. Una prima colazione in ritardo è sufficiente per essere chiamati a testimoniare: un delitto, qualcosa di oscuro che si consuma in un mondo potente, imperscrutabile. Così i due «testimoni» (due ragazzi tra molti, con le loro incertezze di lavoro e sentimenti) si ritrovano a fare i conti con la Giustizia. Giustizia? Questo sembra essere il nodo dello spettacolo, il dubbio di Angelo Longoni in una regia che si traveste da inchiesta, indagine quasi cinematografica per ritmi ed evidenza.

Chiusi in una casa-cella, i due ragazzi vengono inquisiti dal Funzionario che, per proteggerli, cerca di cancellare il loro passato, forzandoli ad una pirandelliana «nuova identità». I testimoni si ribellano, ad ogni costo vogliono recuperare le vite incerte che avevano condotto, i sogni che, pur in frantumi, riacquistano un valore nella possibilità di perderli. Il valore di un passato condiviso (con la fidanzata, la famiglia o con il padre amato e respinto, come nel caso di uno dei due). Mi pare questa la traccia di un teatro che corteggia la cronaca: offrire maschere tragiche e indifese all'incubo che viviamo. La scena risulta sobria ed efficace nel trasmettere la claustrofobia del luogo: spazio da cui i protagonisti forse non usciranno mai. Desperati, dubbiosi, fragili, appesi (nella scena conclusiva) ad inferriate che ci fanno condividere un desiderio difficile di libertà. Potremmo pensare ad alcuni interni di Kafka ridotti a stilizzazioni comprensibili. Talvolta a un linguaggio forse troppo comunicativo. Resta comunque il tentativo di fare Giustizia su un mondo che rimane troppo ambiguo, non credibile. L'allestimento è di una misura utile, scandaglia nodi irrisolti, interrogativi scomodi. *Vincenzo Maria Oreggia*

LA SPERANZA CONSUMATA
DIETRO LE SBARRE

APRÈS-LUDE, testo (crudo realismo) di Mario Tuti. Collaborazione alla regia (agile supporto) di Alessandra Genola. Scene (spoglio simbolismo) di Nino Marano. Luci di Sak Celan Cetin. Con (affiatati) Mario Tuti, Bruno Turci, Giovanni Goddi, Gianpaolo Manca, Andrea Apicella. Prod. Laboratorio Teatrale del carcere di Voghera.

Après lude è anche il titolo dell'ultima raccolta poetica di Gottfried Benn. Il mondo, in quella lingua straniante di allucinate visioni, non è più che la disposizione a farsi lirica di frammenti alla deriva, sconnessi. Anche da questa scrittura drammaturgica (elaborazione per la scena di un precedente testo poetico), la speranza sembra rimossa e nulla è più possibile se non la mesta rievocazione o una rancorosa denuncia. Con un'epigrafe da Louis Ferdinand Céline, dodici "rincocchi", scanditi da intervalli di buio improvviso, raccontano la crudeltà della reclusione e le barriere che una società imbolita e rinunciataria frappone a eventuali

ritorni. Di fronte a tanto non resta che aspettare la venuta di uno spazzino «che porta via tutto: galera, amori, speranze, ricordi, passioni, pene». Questa è la voce che, grazie all'attività di un laboratorio teatrale attivo nel suo interno da ormai dieci anni, può uscire dal carcere di Voghera e dalle parole di detenuti, così è scritto, ad elevato indice di vigilanza cautelativa. Sono quattro sul palco, che camminano lungo assi di legno sospese da terra e disposte a triangolo. Camminano in monotona fila e si dividono le parti di un solo, lungo monologo. Dando piccole svolte, "distrazioni" del testo nell'intento di un più fruibile alleggerimento, scendono a turno nel centro della giostra-prigione e animano brevi interludi in cui ciascuno ci rende partecipi di una storia, un'apertura sul proprio passato e nel proprio dialetto. Accenti sardi, genovesi, veneti e napoletani ci introducono con apologetici ameni ma dal fondo nostalgico a memorie lontane, a tempi felici di libertà. Ricordi che disperatamente compensano la pena gridata nella scena conclusiva e convertita in gesti, in calci che ribaltano le povere assi e mani che strappano fogli di riviste e giornali, cronache inutili «a dissolvere il mondo e la coscienza / con un semplice gioco sul telecomando». *Vincenzo Maria Oreggia*

BUZZATI E ZAVATTINI
OMAGGIO IN DOPPIA Z

DUEZZETA, OMAGGIO A DINO BUZZATI E CESARE ZAVATTINI ideato da Andrea Buscemi: LA NOTTE DIFFICILE, da Dino Buzzati. Scritto e diretto da Andrea Buscemi, autore delle scene. Con Francesca Censi. Prod. Centro S. Andrea-Cooperativa il Fiume. I POVERI SONO MATTI, da Cesare Zavattini. Scritto e diretto da Bob Marchese. Scene e costumi di Elisabetta Bertini. Con Andrea Buscemi e Barbara Leric. Rag Doll Produzioni.

Ha uno strano titolo, *Duezzeta*, questa minirassegna ideata da Andrea Buscemi per rendere omaggio a due autentici protagonisti della nostra cultura come Dino Buzzati e Cesare Zavattini. Essa è costituita da due spettacoli, di cui uno, *I poveri sono matti*, diretto da Bob Marchese con grande scioltezza e intelligenza, ha già superato le cento repliche. È infatti il risultato gradevolissimo di una miscelanea che del temperamento eclettico e geniale di Zavattini, protagonista imprescindibile del neorealismo italiano, restituisce tutta la pregnante umoralità, l'osservazione acuta, l'ansia di misurarsi sempre in nuove esperienze, compreso il teatro da cui non mancò di essere fortemente tentato. Mentre i due interpreti, Barbara Leric e lo stesso Buscemi, ne ripercorrono in pratica tutta la produzione, da *Io sono il diavolo* a *Come nasce un'opera cinematografica*, partendo da un tono scanzonato di rivista ed evidenziando man mano il filo di un'analisi capace di estrarre dal ridicolo di una gabbata povertà una sorta di trasognata malinconia. Introdotto invece da un senso di onirica sospensione, a cui contribuiscono non poco le musiche di Francesco Verdini, è il secondo percorso, che, ampiamente autobiografico, si addentra con *La notte difficile* nel mondo di Buzzati. Si tratta infatti della lunga attesa di una donna che deve essere sottoposta a un pericoloso intervento, quasi sicuramente destinato al fallimento e alla morte. Dove l'attesa è la stessa sperimentata da Dino Buzzati, consapevole del male gravissimo che lo avrebbe portato alla morte nel gennaio del '72 e che nelle *Notti difficili*, del settembre '71, parla proprio di sentimenti, paure, desideri che si accompagnano alla prospettiva della fi-

ne. Con un misto di liberata volontà di distruzione, ma anche di struggente incanto, di solitudine dolente che sembra guardare al mistero della vita come a una notturna, insondabile magia. *Antonella Melilli*

PINOCCHIO BAMBINO
CANTA COL KARAOKE

L'ISI FA PINOCCHIO MA SFAR LO MONDO DESIEREBBE IN VER (1996), scritto e diretto da Mario Isidori. Scene e costumi (meravigliosi) di Daniela Dal Cin. Con (trascinanti) Marco Isidori, Maria Luisa Abate, Enrico il Camoletto, Ludmilla, Lai Marzia, Simona Rosso, Matteo Lantero, Sabina Abate. Prod. Marcido Marcidorjs e Famosa Mimosa.



Marcido Marcidorjs e Famosa Mimosa tornano quest'anno con questo spettacolo perfettamente in linea con la loro robusta tradizione di spettacoli forti, solari ed esteticamente trasgressivi.

L'Isi è, naturalmente, Marco Isidori, mente artistica e direttiva, insieme con l'eccellente costumista e scenografa Daniela Dal Cin, del gruppo che nell'87 si è imposto con il temibile *Le serve, una danza di guerra* e, nel '94, ha sorpreso tutti con *Il cielo in una stanza*, che prevedeva dieci attori in scena ma un solo spettatore in groppa a una tigre infuriata, per fortuna solo di cartapesta.

Ma veniamo al *Pinocchio*; nei cento minuti dello spettacolo si frequentano i luoghi fondamentali della trama collodiana: il grillo parlante, Mangiafuoco, il gatto e la volpe, Lucignolo e il paese dei balocchi, ma ciò che piace è il punto di vista della storia e la sua ambientazione. Nella scena incombe infatti un gigantesco carro alto quattro metri su cui balla un coro formato da cinque pretini in tonaca bianca che introducono Pinocchio, nascosto dentro gli abiti di un gangster anni Trenta. Gli abiti gli verranno strappati di dosso dal coro che lo ridurrà a uno stralunato fanciullo in calzoncini blu e maglietta bianca: Pinocchio nasce dalla distruzione del gangster.

La narrazione teatrale a questo punto procede sul doppio binario della favola e delle sovrappressioni: Mangiafuoco è un segnale acefalo bianco e rosso di pericolo, il gatto e la volpe sono enormi sagomature grottesche, mosse e parlate dal coro, che danzano vorticosamente tutta la scena del campo dei miracoli, la fatina è affidata a tutto il coro. Lo spettacolo, nella sua unità di parola, suono e immagine, funziona come un prisma ottico e sonoro, che scompone ogni scena nei suoi elementi fondamentali, fino a quando Pinocchio, finalmente bambino normale, si abbandona a un karaoke sulle note di un vecchio successo di Bob Dylan, mentre il coro dei preti bianchi ne costringe la libertà dentro una selva di smisurati nasi.

Franco Garnerò

L'ARTE E LA VITA? RIDICOLE ENTRAMBE

IL CANTANTE DI CORTE, di F. Wedekind e LETTERATURA di A. Schnitzler. Regia (incisiva) di Adriana Martino. Scene e costumi (suggestivi) di Lorenzo Ghiglia. Musiche (toccanti) di Benedetto Ghiglia. Con (recitazione intensa, a tratti macchietistica) Ursula Baechler, Antonio Manzini, Valentina Martino Ghiglia, Totò Onnis, Mario Podeschi, Giacomo Zito.

C'è un sottile piacere nell'assistere a questo spettacolo: la soddisfazione dell'eterno voyeurismo dello spettatore che spia gli oscuri meccanismi dell'atto creativo. L'arte mette in scena se stessa e, facendolo, rivela tutti i suoi limiti. Così lo spettatore, non più soggiogato dalla superiorità dell'artista, soddisfatto, semplicemente guardando, il proprio nascosto delirio di onnipotenza.

In questa messa in scena composta da due atti unici, Wedekind e Schnitzler vengono accostati e, nel dipanarsi parallelo dei due tempi, lasciati a "colloquiare" ragionando animatamente sull'eterno dilemma "arte o vita?", «artisti come uomini eterni bambini o uomini come artisti mancati?». Ed è questa la ragione dell'accostamento di due autori apparentemente distanti.

Il cantante di corte di Wedekind e Letteratura di Schnitzler divengono così due esempi di uno stesso rapporto sofferto e, se in questo scontro tra arte e vita, ad avere la peggio nell'atto di Wedekind è senz'altro l'arte (eterno bambino, questo cantante di corte, che abbandona tutti i "mortal" esseri umani in nome dell'ideale superiore dell'arte e, capricciosamente, si trastulla nel suo destino di divo), nella pièce di Schnitzler è la vita stessa ad essere messa in ridicolo (vacuo e superficiale questo personaggio che obbliga la sua compagna ad abbandonare la via dell'arte per dedicarsi alle corse dei cavalli e ad altre simili "rispettose" attività). Così, dal duello, nessuno dei due sfidanti esce vincitore e, anche a volerla cercare per forza, non c'è una morale nell'arte né, tantomeno, nella vita. *Alessandra Di Tommaso*

GLI STRANI NAUFRAGHI DI BENNI E GALLIONE

L'ISOLA DEGLI OSVALDI, da Benni. Drammaturgia e regia (raffinata comicità) di Giorgio Gallione. Scene e costumi (deliziosi) di Daniela Dal Cin. Musiche (allegre parodie) di Paolo Silvestri. Con Gabriella Picciau e Giorgio Scaramuzzino (affiatati, spiritosi, irresistibili). Teatro dell'Archivolto.

Sarebbe da indagare la ragione per cui Genova, per il resto città culturalmente depressa, con l'Archivolto e il Teatro della Tosse eccelle nella nuova comicità: allegria di naufraghi? Di due naufraghi appunto si tratta (come nell'altra pièce comica di Dubillard, *I Diablogues*, che Vetrano e Randisi stanno portando in giro da due stagioni in Italia), scampati ad una tempesta che, a Capo Horn, affondò all'alba del secolo una nave destinata ad una spedizione scientifica alle Isole Fernandez. Unici superstite i professori Achilles Kunbertus e Stephen Lupus dell'Università di Edimburgo, che aggrappati ad una scrivania di noce, remando con righe da disegno, mangiando gomma da matita e bevendo acqua piovana raccolta con carta assorbente, finiscono su un'isola «così bella da sembrare uscita dal dépliant di una pubblicità di Dio»: l'Isola degli Osvaldi. Non garantisco l'esattezza scientifica del racconto, essendo di mano dell'ineffabile Benni: fatto sta che nell'isola, dai due scienziati battezzata Stranalandia, s'installa uno straordinario labo-

torio della fantasia tra canzoni del Bird-Jockey, versi dell'Albatros poeta, caccia al Pescipizza e agguati al Topocagone, impegnato a ricoprire di escrementi - per esigenze di metafora ecologica, suppongo - l'intero orbe terraqueo. A Stranalandia le sirene cantano: «Amor se mi vuoi bene / non condirmi col limone / attento alla sirene / metà pesce sono, ma / anche donne per metà». A Stranalandia vivono un Tarzan gay e un elfo rosso ciliegia adepto del pornorock: la favola di Cappuccetto Rosso è in versione metropolitana con una nonnaccia tossicodipendente; si esibisce una gallina sapiens assurda ai fasti accademici col nome di Galina Galinova; si aggirano messicani che cantano alla Rascel. Nipotini dei flaubertiani Bouvard e Pecuchet, nutriti col biberon della patafisica e gli omogeneizzati dell'avanspettacolo. Gabriella Picciau, rotondetta e spiritosa, regina del trasformismo comico e della parodia *urbi et orbi*, e Giorgio Scaramuzzino, che ha il sogghigno schifato di Petrolini e la rima distinta dei fools del surrealismo, si danno da fare come forzati della risata, più smaliziati che innocenti, animando un musical da camera cui giovano la regia a rompicollo di Gallione e i costumi e gli accessori di scena, spiritosi ed eleganti, disegnati da Daniela Dal Cin, che per una volta ha tradito la Marcido Marcidoris per l'Archivolto. *U.R.*

GIULIETTA E ROMEO TEEN-AGERS DI OGGI

ROMEO E GIULIETTA (1594) di Shakespeare. Traduzione e regia (in chiave contemporanea) di G. Patroni Griffi. Scene e costumi (astrazioni moderne) di Aldo Terlizzi. Musiche da Duke Ellington e Aaron Copland. Maestro d'arme Sal Borgese. Con (cast giovane, volenteroso, efficiente) Kaspar Capparoni, Laura Nardi, Max Malatesta, Luigi Lo Cascio, Carlo Caprioli, Daniele Gonciaruk, Marco Venezia, Marcello Donati e (professionalità) Isabella Guidotti, Nestor Garay, Laura Pazzaglia, Prod. Arte della Commedia.

Il regista ha voluto un *Romeo and Juliet* anticonvenzionale, al gusto della gioventù d'oggi: ha ambientato la vicenda in un apparato scenografico con velari, fondali astratti e luci perlacee o violentemente vermiglie; ha spogliato gli abbigliamenti degli orpelli quattrocenteschi;

ha chiamato a recitare gli attori freschi di Accademia con cui ha realizzato gli spettacoli di questi anni e da essi ha preteso una recitazione esagitata, vitalistica, a base di zuffe, duelli e schiamazzi. Intenzione dichiarata: rappresentare, tramite Shakespeare, l'oscuro malessere di una gioventù che ancora oggi trova intorno a sé un mondo estraneo: «ragazzi gravemente feriti e non colpevoli, che possono magari stendersi sui binari in attesa del treno che li sfracelli, o che armano la mano per uccidere i genitori».

Perché il risultato fosse più evidente ha buttato alle ortiche le vecchie traduzioni di maniera, «insensibili e non recitabili», e ha preparato una sua versione dai toni rapidi, secchi e diretti, spudorata e provocatoria, che rendesse il parlare dei nostri teen-agers. E siccome questi ragazzi parlano come parlano, Romeo e Giulietta, Mercuzio e Benvolio sono dei «porci con le ali», secondo la definizione postessantottina. «Il tuo padrone non vale un cazzo!», «Guarda che ti faccio rientrare dal culo quello che ti è uscito dalla bocca!»: i ragazzi che s'azzuffano nella Verona governata da pochi privilegiati si apostrofano così: quando non volano bastoni roteano spade: e il pubblico giovane ride.

Se l'operazione si fosse limitata a questo avremmo rasentato la demagogia giovanilista. Ma Patroni Griffi è regista troppo raffinato per accontentarsi di questa lettura "alla moda". Attraverso il "franco parlare" dei ragazzi del clan Montecchi e del clan Capuleti egli ha inteso condurre poi il suo pubblico a scoprire le tenerezze amorose, le passioni assolute e la tragicità dell'epilogo della «storia più straziante del mondo». E allora il giovane pubblico non ride più, s'incanta davanti alla nudità innocente degli sventurati amanti, applaude commosso a non finire.

Gli attori (foto sotto) si prodigano anima e corpo. S'odono ancora, nelle giovani voci, residui delle scuole di recitazione; ma Laura Nardi ci conquista proprio perché la sua Giulietta conserva adolescenziali tremori, e Kaspar Capparoni fa passare una non del tutto dominata irruenza vocale insieme all'assoluto dinamismo con cui rende Romeo. Max Malatesta è un Mercuzio vitalissimo e toccante; Marcello Donati un Frate Lorenzo modellato sul manzoniano Fra' Cristoforo; Isabella Guidotti, la nutrice, e Nestor Garay, il Capuleti, appoggiano la giovane brigata con la loro professionalità. *Ugo Ronfani*





L'ALLEGRO CLUB DEI PARRICIDI NEL FAR WEST DI AMBROSE BIERCE

I DOLCI DELITTI DEL VECCHIO FAR WEST, di Ugo Ronfani, ispirato ai racconti fantastici di Ambrose Bierce. Allestimento teatrale di Adriana Innocenti. Con Piero Nuti (inattesa comicità di buona lega), Massimo Bizzarri (attore pianista di scatenati rag-time), Marco Carbonaro e Fabio Caspanello - Prod. Teatro Popolare di Roma.

Favoloso, intramontabile Far West; fascino del western, con gli zoccoli delle sue "cavalcate fantastiche" che da Tom Mix a John Wayne, da John Ford a Sergio Leone hanno emozionato la nostra infanzia. Chi ha detto che il western è stato detronizzato dai serial violenti della televisione? Dopo avere raccontato alle generazioni di questo secolo l'epopea di una giovane America alla conquista dell'Ovest, dopo avere cantato la saga di un popolo che prendeva coscienza della sua forza attraverso i grandi spazi dell'avventura, il western è approdato al teatro. Più precisamente al romano Teatro dell'Orologio, dov'è andata in scena, prodotta dal Teatro Popolare di Roma, *I dolci delitti del vecchio Far West* (foto sotto), una pièce che Ugo Ronfani ha scritto attingendo liberamente ai racconti neri, e comici, di Ambrose Bierce.

Adriana Innocenti era nel ruolo di maestra di scena, ossia di fantasiosa regista; Piero Nuti nei panni di un proprietario, affezionato al whisky e ai fantasmi, di un saloon in rovina, "Al riposo dei Santi", in un fatiscante villaggio ai piedi delle Montagne Rocciose, e Massimo Bizzarri, l'autore di tante canzoni di Mina e Cocciantè, nella parte del pianista del locale stregato dal rag-time della Old America. A completare il cast Marco Carbonaro, smarrito visitatore che giunge al saloon in una notte di pioggia, e Fabio Caspanello, addetto al whisky e agli effetti speciali dietro il bancone del saloon.

È l'arrivo del visitatore a scatenare i rag-time del pianista e l'incalzare dei ricordi del caro, vecchio tempo, prima che i cow-boys andassero a farsi scotennare dagli indiani Cheyennes, gli sceriffi venissero espulsi dal villaggio a furor di popolo e nascesse, onorato e temuto, un Club dei Parricidi, di cui - come scoprirà lo spettatore - il pianista e il proprietario del saloon erano soci emeriti.

L'evocazione di come gli aderenti al sodalizio fossero stati costretti, poveretti, ad eliminare gli autori dei loro giorni è stata da Ronfani attinguta ai racconti neri di Ambrose Bierce (Ohio 1842 - Messico 1914: giornalista in California, combattente della guerra civile, bohemien nella Londra vittoriana, alla fine misteriosamente scomparso nella rivoluzione di Pancho Villa). Attingendo alla cronaca nera e ai maestri dell'horror, Poe in testa, Bierce - che è scrittore ancora quasi sconosciuto in Italia, amato da Hemingway, di cui si conosce appena *Il dizionario del diavolo* - ha raccontato con toni ghignanti l'epopea alla rovescia di una società di poveri diavoli immersi fino al collo in nequizie e crudeltà di ogni genere, scherzi macabri, tragedie futili ed efferate, alla frontiera tra il reale e il fantastico. Questa libera manipolazione teatrale si risolve in un'allegria, cordiale dissacrazione del mitico Far West. Con sorpresa finale: il visitatore altri non è se non un regista in incognito che alla fine gira, in un arcobaleno di effetti stroboscopici, un western-spaghetti alla Sergio Leone che sconfinava nell'assurdo. Alla bravura dello scatenato pianista Bizzarri, anche spiritoso attore, ha fatto riscontro la schietta comicità di Nuti, che ha dimenticato i suoi ruoli del grande repertorio drammatico per ricordarsi del suo esordio con Dario Fo. Complice una Innocenti non più interprete testoriana e felice di abbandonarsi a questo divertissement in grottesco, Piero Nuti, metà clown e metà cowboy, ha molto divertito la platea, che l'ha applaudito insieme agli altri con otto chiamate. A.S.

MACUMBA CARIOCA PER L'ALLEGRO RABELAIS

PANTAGRUELE, PANURGO E LA CANGA, di M. Paroni de Castro (anche regista), C. Botta (sue anche scene e costumi) e M. Marelli. Musiche (miscela di ritmi) di D. Ruvicotti. Luci di M. D'Andrea. Video di R. Paoletti. Con (efficaci) T. Ragno, A. Kian, G. D'Amico, P. Baldini, B. Sciuto, A. Postiglione, G. De Toni, L. Tassan Mangina, M. Sabet, A. Ciccarese, L. Elli, G.



Ponticelli, A. Rendina, M. Rinaldi e lo Zeridel-totale Teatro. Prod. Crf, Milano.

Un esorcismo lungo due ore nel nome della buonanima di Pantagruel e in difesa di una vita che va divorata con passione lontano dal frettoloso "mordi e fuggi" del consumismo di oggi. Intorno ad Anesio Panurgo, travet col mal di denti e prototipo del "consumatore sciagurato" della porta accanto, si compie il rito magico per estirpare la "Canga", quel miscuglio misterioso tra il concetto astratto di sfiga e più concreti oggetti di quotidiano malessere (leggi telefonino, televisione e via dicendo). *Pantagruel, Panurgo e la Canga*, il nuovo immaginifico spettacolo di Paroni de Castro (nella foto sopra Paola Baldini e Tommaso Ragno), inizia nell'atrio del teatro con una sorta di training preparatorio per il pubblico a un viaggio catartico verso Rabelais al ritmo della macumba coniugata con quel *Manifesto antropofagico*, scritto negli anni Venti dai modernisti brasiliani, secondo cui le differenti etnie del Paese avrebbero trovato un'identità comune solo attraverso forme di cannibalismo culturale.

Sotto la guida di un capo indigeno stregone e cuoco, Gaster, e di un losco predicatore, Proselic Panurgo, antenato gaudente di quell'Anesio che si deve purificare dal "logorio della vita moderna", si viene coinvolti in un accumulo, a tratti ripetitivo, di gioiose sfrenatezze del corpo e dello spirito. Stare al gioco viene spontaneo, essere dei potenziali adepti del culto del piacere e avere la possibilità di liberarsi dalle proprie "Canghe" fa gola a chiunque, ma tanta aspettativa resta frustrata. Al pubblico, inchiodato sugli scomodi seggiolini del teatro, vengono date rare occasioni di partecipazione mentre, a pochi metri, si svolge una bellissima festa, un carnevale di risate e litanie, di prodigi e profezie al ritmo di musiche travolgenti suonate dal vivo e danzate da un gruppo di attori bravi, affiatati e divertiti. Rabelais in salsa carioca funziona, ma soffre un po' di claustrofobia e implode nell'angustia dello spazio. *Clau-dia Cannella*

PAOLO ROSSI OVVERO RISATE PANTAGRUELICHE

RABELAIS, ideato e scritto da Paolo Rossi, in collaborazione con Jacopo Fo, Gino & Michele, Saverio Minutolo, Fabio Modesti, Riccardo Pi-



feri, Giampiero Solari. Regia di Giampiero Solari. Scene e costumi di Elisabetta Gabbioneta. Con Paolo Rossi e, alla chitarra, Emanuele Dell'Aquila. Prod. Lesitaliens.

Balzato fuori dal teleschermo, irsuto come una piccola istrice, Paolo Rossi, il bizzarro, l'enigmatico, l'inafferrabile, con coraggio e solidi argomenti, quella sua visione ribaltata e buffonesca del mondo l'ha portata a teatro. Il destro gliel'ha offerto l'opera di uno dei maggiori intellettuali del Rinascimento francese, François Rabelais, autore dell'epopea di Gargantua e Pantagruel, padre e figlio giganti. Non che l'artista dalla maglietta sbrindellata affondi nei cinque volumi dell'opera: il geniale monaco francese è solo uno spunto. Qualche citazione, brevi passaggi di lettura offerti davanti ad un leggio con voce buffamente impostata, e il flusso irrompe attraversando un canovaccio tessuto con vivacità fra realismo e surrealismo.

Paolo, ben assecondato dal chitarrista Emanuele Dell'Aquila, in queste sue divagazioni variabili da una volta all'altra, è un prodigio di disinvoltura e di elasticità, uno spiritello, uno spiritaccio. Ma è soprattutto un ottimo attore, che in palcoscenico - più a suo agio che nella gabbia televisiva - sa porgere pezzi di grande bravura ad un pubblico attento e tutt'altro che esaltato. Il suo è un mondo a sghebbescio, puntellato sul paradosso e l'anarchia.

Senza l'aristocratico e orgoglioso distacco di Dario Fo, la cui impronta non si cura di scollarsi di dosso, senza l'intemperanza gestionale e frenetica di Beppe Grillo, senza l'irruenza del trafelato Benigni, lui guizza da un capo all'altro della sua fantasia e del palcoscenico, facendo pensare ad un vento dispettoso ma piacevole, e dando l'impressione di non riconoscere altre regole se non quelle auree dell'indisciplina.

Con un'invenzione sempre rinnovata porge frammenti della realtà pizzicati a casaccio, traccia bozzetti estrosi come quello di San Giuseppe che trotterella dietro la Sposa con l'eterno dubbio di essere stato preso in giro dalla storia dell'Arcangelo, oppure inventa soavi e atroci cronache come quelle di un cantante di Sarajevo che spande ineffabili canzoni nelle macerie di una toilette fra uno scoppio e l'altro di obice, o imbastisce tirate sui prodotti letterari offerti e consumati esattamente come le droghe.

Grigio, in una scena grigia, ben accompagnato dalle note del bravo chitarrista che appare all'inizio coi piedi in un catino, Paolo Rossi dilaga con la sua vivacità pittoresca e una verve stupefacente e fornisce prova convincente di vero slancio artistico e di potenza fantastica ed espressiva. *Mirella Cavaglia*

ANGELI CIECHI NEL SOTTOSUOLO DELLE CITTÀ

SOTTO L'ERBA DEI CAMPI DA GOLF, di Fabio Cavalli, anche (accorto) regista. Scene e costumi (suggestioni fantascientifiche) di Giuseppe Crisolini-Malatesta. Musiche (atmosfera arcane) di Franco Moretti. Con Aldo Reggiani e Patrizia Zappa Mulas (intense interpretazioni). Prod. Ctb.

Ecco una novità italiana, proposta in prima nazionale a Brescia, che merita attenzione per più ragioni. Intanto, segna il congedo di Sequi dalla direzione del Centro Teatrale Bresciano, dove gli subentrerà Lievi. Poi costituisce l'atto di maggiore età del Teatro-Scienza, un premio voluto dalla municipalità di Manerba sul Garda, una iniziativa unica nel suo genere in Europa che si propone di ricomporre - ha sottolineato un recente convegno presieduto dal prof. Giorello - una unità fra arte scenica e nuova scienza: il testo di Cavalli è stato infatti scelto e premiato dalla giuria. E propone alla ribalta nazionale un nuovo autore-attore, an-



che regista dello spettacolo, affidato alla professionalità di due attori, la Zappa Mulas e Reggiani (foto in alto), ben noti al pubblico del Ctb, che li ha molto applauditi.

Sotto l'erba dei campi da golf ipotizza l'esistenza di un altro mondo, non più immaginato nella vastità del cosmo ma sprofondato nel sottosuolo: una Città del Buio abitata da Angeli Ribelli che vivono nel sottosuolo delle metropoli. Il plot ha l'andamento di un "giallo filosofico" (Cavalli è laureato in filosofia), e direi che risponde a due tendenze dell'immaginario contemporaneo. Da un lato, la speranza di poter leggere il nostro futuro nel passato («Ci piace - ha scritto Marguerite Jourcenar - rovistare nei Grandi Archivi delle età antiche, contrapporre miti e utopie alle disarmonie del presente»): Anna Bachman, il personaggio della Zappa Mulas, è una paleologa intenta ad interrogare pietre dissepolti come il Leonardo della dannunziana *Città morta*. E la seconda linea di tendenza è l'idea - dicevo - che possa esistere un mondo alternativo, a noi ignoto, in un altrove situato nelle viscere della terra: l'utopia che coltiva il secondo personaggio della pièce impersonato da Reggiani, l'esperto in telematica De Andrade, che ha fatto inquietanti scoperte sotto il reticolo dei suoi cavi sotterranei. È curioso notare in proposito che anche Sebastiano Vassalli, nel suo ultimo romanzo *3012* (pubblicato, per la precisione, dopo la pièce di Cavalli) immagina l'esistenza schizofrenica di questa umanità sotterranea.

La vicenda di *Sotto l'erba* si svolge nel laboratorio sotterraneo della paleologa, da Crisolini Malatesta immaginato come un conglomerato di reperti archeologici, monitor e cavi. Entra furtivo, col pretesto di verifiche, l'addeito alla rete telematica del centro il quale, in realtà, vuole convincere la paleologa ad unirsi a lui nella ricerca della Città Buia, di cui ha avuto conoscenza attraverso uno scienziato defunto, il prof. Zeichen, maestro e compagno della donna. Il confronto-scontro fra i due assume aspetti di latente violenza psicologica al limite del sequestro. Un feuilleton fantascientifico, che rinvia alle utopie di Platone, Moro, Campanella; un Jules Verne "metafisico", un "giallo" abilmente condotto per arrivare ad un coup de théâtre - che non rivelerà - destinato a segnare la sconfitta dell'utopia e una doppia solitudine.

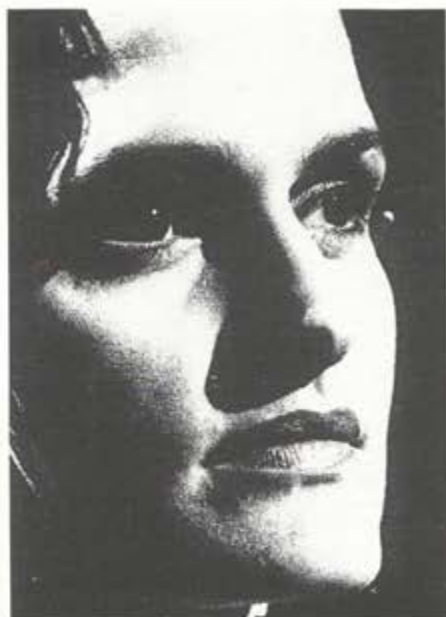
Il rischio di cadere in un teatro delle idee in definitiva statico è stato da Cavalli evitato giocando sulla suspense e ottenendo che i due personaggi fossero non figure allegoriche, ma persone. Assecondato in questo dai due interpreti: apparentemente chiusa nel suo ruolo di Pizia della scienziata Patrizia Zappa Mulas, ma poi attenta a svelare una sua storia di orgogliosa solitudine e di femminili abbandoni; e via via divorato da una impazienza febbrile nell'esprimere soglie della sua utopia il Reggiani,

che ha fatto di De Andrade un "ulisside" della nuova scienza, rudemente determinato, di una impetuosa visionarietà, ancora da calibrare, forse, con una progressione di effetti in crescendo. Pubblico soggiogato e plaudente. *Ugo Ronfani*

LE COMICHE CANORE DEI FRATELLI JEKYLL

I FIGLI DEL DOTTOR JEKYLL, di Roberto Alinghieri e Massimo Martelli. Regia (latitante) di Massimo Martelli. Con I Gemelli Ruggeri (Luciano Manzalini e Eraldo Turra), Stefano Nosei, Francesca Cimmino (fanno tutti e quattro il possibile, e anche di più...) Prod. Sosia, Teatro dell'Uovo e Puccini.

Sono bravi - non c'è dubbio - e perfino geniali nei loro bizzarri e trascinati sketch comico-musicali, sorretti sempre da una paradossale ironia. Il guaio è, però, che si rischia di accorgersene soprattutto nei bis, al di fuori dello spettacolo, o nella galleria a ruota libera di metamorfosi (canore) del primo atto. Parliamo, soprattutto, dei due Ruggeri - artisti e showmen di originale inventiva, a cui il mondo dello spettacolo «made in Italy» ha dato meno, molto meno di quello che si meritavano - diventati... tre, nell'occasione, con l'aggiunta di un Nosei che fa la sua parte e conferma di essere un autentico animale teatrale. Quello che non va, invece, è la commedia: poco più di un pretesto - nei fatti - per una passerella di gag, di invenzioni e di numeri slegati, presentabili, al limite, anche da soli. Al contrario, Alinghieri e Martelli si sono impegnati, con convinzione, a costruirci intorno una storia, e una situazione teatrale, che sembrano avere anche delle pretese. Ma le idee, presto, si perdono, e restano appena accennati e senza nessun seguito parecchi spunti che ci si aspetta invano vengano ripresi. Poco sfruttata, insomma, e quindi inutile appare l'impalcatura fra il gotico e il surreale della vicenda, ambientata nello studio del leggendario dottor Jekyll, di cui i tre protagonisti sono i figli ignari, sconosciuti l'uno all'altro e dispersi per il mondo. Rivela loro la verità una paffuta notaia, interpretata dalla giovane Francesca Cimmino: una caratterizzazione, la sua, tenuta in mano con efficacia e con sicurezza, e che è forse l'unico elemento realmente teatrale di tutto il complesso dello spettacolo. Memorabili, comunque, prese a sé, sono alcune delle singole trovate; dalla trasformazione dei tre "gemelli" in una band hard-rock stile Led Zeppelin, al loro rifare Batty White accompagnato da due improbabili girls, al trio vocale composto da Marx, Lenin e Stalin «I rossi per Caucaso». *Francesco Tei*



CENA SETTIMANALE PER ADULTERIO VIRTUALE

DINNER, di Sandro Bajini e Gina Lagorio. Adattamento di Patrizia Punzo e Diego Ribon. Regia (essenziale) di Giuseppe Emiliani. Costumi di Olga Michalowska. Luci (suggestive) di Graziano Banchetti. Con Patrizia Punzo e Diego Ribon (bravissimo).

Invito a cena con rampogna. Delusioni, recriminazioni, accuse, confessioni, desideri di una coppia in relazione adulterina (non consumata) da più d'un anno. Si incontrano a cena i protagonisti di questa atipica love-story, di questo flirt cerebrale. Un dinner ogni settimana o giù di lì. Lui, concertista irlandese ironico, beffardo, un po' autopunitivo nel contrappuntare la propria vaghezza bohémienne di franche ammissioni catastrofiche sulla propria vita, sul proprio mondo affettivo e onirico. Lei, sofisticata donna in carriera direttrice di un museo, frequentatrice del bel mondo, con qualche scrupolo di troppo nell'oscillare dal marito all'amante. E il dinner. Parole, parole, parole tra tovaglie sgualcite e bottiglie che si ammoniscono metafisicamente in montagne di rifiuti mentre in due monologhi tesi (di Bajini quello maschile, avvincente nel ritmo serrato dell'ironia, di Lagorio quello femminile) la frattura esistenziale dell'eterna guerra dei sessi si snoda concitata e tagliente. Il sipario cala alla fine su un incontro mancato. Impossibile capirsi, impossibile parlarsi, ridicolo pensare di amarsi. Autori, attori (Patrizia Punzo, foto sopra) e regista sembrano suggerire che in definitiva - con sapore forse buzzatiano - l'essenza del tradimento (come della vita) è l'attesa. Il tempo rimane il grande nemico. È troppo presto, troppo tardi, i giorni si consumano, appassiscono i sogni, fiorisce la solitudine. L'unico tempo concesso è quello del rimpianto. *Valeria Carraroli*

UNO STRANO VISITATORE AL CAPEZZALE DI FREUD

IL VISITATORE, di Eric-Emmanuel Schmitt. Traduzione (acuta) di Enzo Siciliano. Regia (attenta) di Antonio Calenda. Scena (descrittiva) di Bruno Buonincontri. Costumi (adeguati) di

Elena Mannini. Musiche di Andrea Centazzo. Con Turi Ferro (assolutamente "autentico" Freud). Kim Rossi Stuart (interessante protagonista), Sabina Vannucchi (misurata), Sergio Tardioli (feroce e corrotto nazista). Prod. Teatri Stabili di Catania e del Friuli Venezia Giulia con la "Plexus T".

Sigmund Freud, lo scienziato di origine ebraica, nella sua casa di Vienna in una notte del 1938. Col cancro in gola, con i nazisti per casa e la figlia Anna sotto interrogatorio della Gestapo, che potrebbe preludere alla sua deportazione e alla morte. Freud che si appresta a firmare un'ipocrita dichiarazione (quanto ciò in sintonia coll'abiura del Galileo brechtiano!) che nega responsabilità tedesche nella sua decisione di fuggire dall'amata Vienna verso l'Occidente. Freud e questo strano Visitatore. Che non sai se sia un mitomane, un pazzo o un angelo; se Dio o il diavolo; venuto ora per dare (o tentare di dare) al padre della psicanalisi una fede che egli ha sempre rifiutata, ora per giustificare le malefatte degli uomini con quella libertà loro concessa col "libero arbitrio". Questo il senso del Visitatore e del suo protagonista, un individuo che vaga tra reale e surreale, all'interno dei dubbi psicanalitici di Freud e del suo rifiuto "scientifico" della Divinità. Un sogno per sfuggire agli incubi della realtà o sdoppiamento della complessa personalità di uno scienziato che, immerso nella malattia che lo porterà a morte e nelle inumane sofferenze sue e del popolo ebreo, cerca una fuga attiva in una spiritualità fino ad allora pervicacemente negata a sé e agli altri? Forse tutto questo ma tant'altro ancora. Compresa una sottile ironia che all'autore - un francese, nonostante il nome - giunge dal teatro boulevardière, al quale egli, nonostante l'elevatezza dei temi trattati, vuol continuare a rimanere legato, proprio quell'ironia che si ritrova frammista a discorsi di filosofia, autentica sostanza del testo. Due bivalenti modi espressivi, conservati nella preziosa traduzione di Enzo Siciliano e posti in bella evidenza dalla illuminata regia di Antonio Calenda, anche se dal giovane Kim Rossi Stuart, che è appunto il Visitatore, non si possono pretendere tutte le sottigliezze interpretative che testo e regia continuamente esprimono. D'altra parte, quasi per equilibrare al meglio lo spettacolo nel suo complesso, c'è l'intensa e lucida interpretazione di Turi Ferro, il quale, nei panni di un molto somigliante Freud, trova momenti di misurata, eppur alta felicità istrionica. *Domenico Danzuso*

GRAZIE ALLE CORNA DIVENTA FEMMINISTA

GIANNI, GINETTA E GLI ALTRI, commedia musicale da camera scritta e diretta da Lina Wertmüller (sottile e intelligente). Scene (ben concepite) e costumi (consoni) di Enrico Job. Con Amanda Sandrelli (birichina, ironica), Massimo Wertmüller (disinvolto), Pierluigi Cuomo, Riccardo Onorato, Massimo Bellinzoni (bella fusione), Mauro Marino (altro stile, fa il padre) e con i Cappuccino Bilbao (bravi musicisti-attori dilettanti che suonano dal vivo).

Vicenda tinta di paradosso, il cui sviluppo va celato per non stropicciare la sorpresa. Basti al lettore sapere che ne sono protagonisti una coppia dove le cose non vanno mai di pari passo, tre loro amici, e un bebè fabbricato in cooperativa, complice la sovrana incoscienza dell'età. Il via alla tessitura di stranezze a cui lo spettatore assiste viene dato da Gianni, aiuto regista romano, belloccio e gonfiato, setacciatore di attricette, il quale regala alla sua girl-

friend Ginetta un paio di corna, stratificate in tre "sedute" (Natale, Capodanno, Epifania), scatta la "gelosia dionisiaca" della ragazza che si trasforma da remissiva fidanzatina in vendicatrice dal femminista cipiglio. Proclamatasi «nuovo soggetto sociale», caccia se stessa e gli altri in una situazione che, se da un lato è scomoda per tutti, dall'altro almeno non dà ragione all'egoismo maschile.

La commedia, punteggiata da canzoni ad hoc e musiche eseguite con discrezione, malgrado qualche raro momento di dilatazione, corre vivace e spedita. Oltre all'intelligenza e all'acutezza, Lina Wertmüller esibisce un lasciapassare per il mondo dei giovani pienamente valido. Lasciando riconoscibile la sua impronta di allegria e disincanto, mostra di conoscere la psicologia dei suoi soggetti e dirige benissimo la cucciolata di attori di cui fa parte il nipote Massimo. Nessuno, neppure la bella e prosperosa Amanda Sandrelli, eccede nella misura, pur fra fioriture gergali e parolacce abbondanti come virgole in uno scritto. Va da sé che dalla storia che si srotola in scena esce ridicolizzato l'esemplare maschile, poco prima che l'età lo renda peggiore. *Mirella Cavoglia*



UN DOPPIO OFFENBACH AL PICCOLO DI CATANIA

POMME D'API, di L. Halévy e W. Busnach - L'ILE DE TULIPATAN (foto sopra) di H. Ch. Chivot e A. Duru. Musica di Jacques Offenbach. Regia (divertita) di Gianni Salvo. Arrangiamenti musicali (efficacissimi) di Giuseppe Arezzo dal vivo alle tastiere. Scene (colorite e semoventi) di Oriana Sessa. Costumi (spiritosi) di Rosalba Galatioto. Con Gianluca Enria e Rossana Bonafede (di coinvolgente comicità), Cinzia Insigna, Rosario Minardi, Santo Santonocito e con Gianni Salvo e Mimmo Licciardello ("assurdi" maggiordomi-mimi). Prod. Piccolo Teatro di Catania.

Doveva essere un regista di prosa e un teatro di ricerca e sperimentazione come il Piccolo di Catania, con attori che simpaticamente cantano e non cantanti che tentano anche di recitare, a trarre quasi dall'oblio Jacques Offenbach, ormai noto più per l'unica opera - *I racconti di Hoffmann* - e per alcuni titoli delle sue maggiori operette, che per l'enorme produzione di queste ultime, spesso brevi e tutte da sorbire come una deliziosa bevanda di spensierato divertimento. Del resto Gianni Salvo ha guardato a queste piccole partiture come a semplici materiali, per valorizzarne spettacolarità, gusto e indubbia teatralità, ben al di là di valutazioni esclusivamente musicali o musicologiche. Ecco dunque, dopo aver proposto lo scorso anno *Il violinista e Lischen e Fritschen*, trarre ancora dall'immenso serbatoio offenbachiano *Pomme d'api* (presentato da questo "tedesco di Parigi" al Théâtre de la Renaissance nel 1873) e *L'île de Tulipatan* (che debuttò nel 1868 ai Buffes

Parisiens) e comporne uno spettacolo unitario, che pur tende a proporre due diversi aspetti caratteriali della produzione del Nostro. Se infatti la prima delle due operine ha il sapido andamento del *vaudeville*, *L'isola di Tulipatan*, coi suoi tempi esasperati e col brioso melodizzare, scatena il graffiante gusto della satira che subito traspare dall'andamento di surreale farsa prospettata da una inconsistente eppur accattivante vicenda.

Il curioso inseguirsi degli equivoci, che sostanzia *Pomme d'api* (la "mela appiola" del titolo è una ragazza che si introduce quale domestica furbetta e appetibile giusto nella casa di colui che le aveva negato il proprio nipote, per restare accanto a quest'ultimo, costretto per "sussidio soppresso" a convivere con lo zio), lascia il posto nella favolosa isola dei tulipani a un esasperato, incredibile eppur spassosissimo gioco *en travesti* di maschi gabellati per femmine, fianco credutisi tali, e di fanciulle... viceversa. Ed è un travolgente ritmo a farla da padrone della quasi "tempestosa" regia, in cui senza difficoltà, ma anzi addirittura con complice gioia, entrano Rossana Bonafede improbabile maschietto-principe e Gianluca Enria altrettanto improbabile donnina di cui il blasonato s'è invaghito. *Domenico Danzuso*

QUANDO IL MEDIOEVO TEMEVA L'ANTICRISTO

ECHI GOTICI, dal *Ludus de Antichristo*. Traduzione e adattamento di Giovanni Antonucci. Regia di Daniele Valmaggì. Costumi di Franca D'Errico. Musiche della Scuola di Nôtre Dame eseguite dal Coro "Orazio Vecchi" diretto da Alessandro Annibaldi. Con Daniele Valmaggì, Gianni Colini Baldeschi, Vincenzo Sartini, Cesare Picotti, Daniele Scattina, Vasco Montez, Katia Biondi, Giuseppe Alagna, Luigi Soldini, Giuseppina Delli Colli, M. Federica Beseti e Cristian Arni. Prod. Arte Teatro International.

L'interno di una chiesa: il mondo; l'abside e l'andito centrale: il paradiso e l'inferno; la navata: lo spazio per un cammino e per la sua dimostrazione. L'"assolo" di un coro, la processione degli attori-salmodianti che incedono vibrando spade... o croci?

Echi gotici, lo spettacolo ideato e diretto da Daniele Valmaggì, allestito nella chiesa di San Paolo entro le Mura di Roma, mette in scena il *Ludus de Antichristo* (foto in alto a destra), un dramma sacro del XII secolo, capolavoro del teatro medioevale tedesco in lingua latina, riadattato e tradotto da Giovanni Antonucci. Il *Ludus*, fondato sulla profezia per cui prima del secondo avvento di Gesù sarebbe apparso l'Anticristo per impedire la sua missione, è stato composto come propaganda per la campagna dell'imperatore Federico Barbarossa in favore della Terza Crociata. È dramma politico nel contenuto quanto liturgico nella forma, uno straordinario amalgama di scene di battaglie e di propaganda politica, di personificazioni astratte e personaggi storici: una struttura apparentemente ritualistica ma in realtà profondamente teatrale. Una teatralità che avvince, che contempla assedi, scontri, finti miracoli, una struttura che, come si rileva dalle "note di regia" presenti nel manoscritto del dramma, ritrovato nel monastero benedettino di Tegernsee in Baviera, richiedeva circa sessanta attori e sette luoghi scenici: la "platea" latina si è trasformata in "area d'azione" e le "sedes" dei personaggi sono già luoghi scenici identificabili. La tendenza è verso un realismo crescente della rappresentazione teatrale, che corrisponde, in arte, alla transizione dallo stile romanico al gotico. Ed è proprio nella verticalità ascensionale del gotico che ritroviamo, dopo sette secoli, una recitazione "potenziata", contemporanea e al tempo allegorica: non un ossimoro ma un luogo dove parole e immagini devono poter corrispondere strettamente



per colpire e parlare agli animi dei "convenuti". Con il procedere dello spettacolo, il variare del contesto e il mutare dei tratti dell'espressione pertinentizzati di volta in volta, permette alle spade di tramutarsi in croci e alle croci di ritornare spade: siamo nel regno della polivalenza di uno stesso elemento espressivo, non più oggetto ma segno perché in uno spazio sacro abitato, per ora, dal teatro. *Valentina Venturini*

GIOVANI TUTTI SESSO TIVÙ E VIDEOGIOCHI

COMBATTIMENTI, di Giancarlo di Giovine (qualche sconnesione, gergo volgare). Regia di Alessandro Marinuzzi (estremizzata, sicura). Scenografia e costumi di Andrea Stanicci (originali). Luci di Beppe Piodo (animate). Musiche (ottime) di Paolo Terni. Con Gaia Aprea (eccellente, Ronconi-scuola), Vincenzo Bocciaelli (agile, ricco), Maximilian Nisi (elastico, consapevole) entrambi Strehler-scuola.

Spettacolo di giovanissima marca, agile e straniante, sghembo e bislacco. *Combattimenti* è figlio legittimo dei tempi. I suoi protagonisti, un campione di videogiochi e la sua pupa, sembrano fatti di plastica. Sono intrisi di ignoranza e di una rozzezza venata di innocenza; hanno dimenticato il sorriso, dimostrano una propensione al sesso usato come chewing-gum e alle parolacce (private di volgarità e di significato dall'abuso). Per questa coppia che si aggira trafelata nel nulla, il raggiungimento di una condizione di libertà, il senso della vita, le regole valide le forniscono i videogiochi, i martellamenti della tv e i supermercati. Li vediamo prima in una sala giochi, poi in un'aula universitaria, infine in un metrò. Carini e tremendi, senza un filo di pazienza, si agitano senza trovare niente; e intanto spaccano il cranio a due individui della generazione che li precede, un sessantottino e un professore di filosofia.

La storia, che ospita paradosso ed esasperazione, risulta qua e là confusa; ma regia e interpretazione, fra horror e divertimento, fanno scintillare il testo, scritto su misura. A dare corpo e vitalità alle due bestioline dai molti stimoli sessuali, l'innegabile grazia e lo scarso patrimonio mentale, sono gli attori che, elettrizzati da un impegno encomiabile, rivelano fin dalle prime mosse in scena la loro intelligenza teatrale e i notevoli mezzi tecnici. Sono elastici i due ragazzi: Bocciaelli è un terremoto. Nisi si modella in tre parti: ma la rivelazione è lei, Gaia Aprea, micro-vestito incollato, obò sul pancino, boa e zeppe, sederino espressivo, casco sparato color polenta. *Mirella Cavoglia*

ALLO ZELIG DI MILANO PATRIZIA MANNEQUIN

VETRINA di e con Patrizia La Fonte (brava, spiritosa, avvenente). Prod. La Bilancia.

La tragedia greca conduce a tutto, anche al cabaret. Come dimostra Patrizia La Fonte, che un bel giorno - frequentata l'Accademia D'Amico e l'Actors' Studio di New York, fatto del cinema con Monicelli e Loy, interpretati ruoli anche classici allo Stabile di Bolzano - pronuncia il fatidico «lasciatemi divertire» di Palazzeschi, dimentico di conseguenza Sofocle ed Euripide e s'inventò una seconda carriera nel cabaret.

Siccome era ed è brava, bella e spiritosa, e in più si cuce addosso i testi con perizia da haute couture, in poco tempo è emersa - stella di non secondaria bellezza - nel firmamento delle piccole ribalte notturne, autrice, produttrice, regista ed interprete di deliziosi spettacolini nati in riva al Tevere ed ora esportati anche a Milano, allo Zelig.

Una sua precedente invenzione che aveva molto divertito i romani era stata *La Sibilla*, statua parlante che se ne stava immobile, dipinta di bianco, avvolta in un peplò anch'esso bianco, e si animava se la gente premeva un bottone e le rivolgeva delle domande. Al che Patrizia - che ha il dono dell'improvvisazione, essenziale nel cabaret - rispondeva in rima, o recitava le poesie gettonate dal pubblico, il canto dantesco di Paolo e Francesca o *S'io fossi* fatto di Cecco Angiolieri. Con il suo corpo longilineo (quasi un metro e 90 secondo la carta d'identità), era una gran bella statua: e come statua parlante era uno spasso.

In *Vetrina*, il suo nuovo spettacolo, è un'attrice in crisi di scrittura che accetta di sostituire un manichino in riparazione in una boutique del centro. Minigonna e décolleté neri, la ragazza-vetrina sarebbe condannata all'immobilità (ottimi effetti mimici di Patrizia all'esordio) se quanto avviene sotto i suoi occhi, in strada, e per associazione il flusso dei ricordi di ragazza svampita, non la inducessero ben presto ad essere ciarlieria ed ironica. Di qui, via ad un monologo che corre a raffica, diventa autobiografia ironica e satira di costume e di malcostume, trascorre senza soluzione di continuità dal privato al pubblico e viceversa, gioca sui doppi sensi e i calembours secondo le collaudate ricette del cabaret postmoderno senza trascurare le avanguardie "storiche", surrealismo e patafisica in specie. Il tutto con eleganza, anche quando si parla del "corporale" e del "sessuale", si celebrano i fasti della pubblicità mortuaria della ditta Lazarus, si punzecchiano categorie come i dentisti, si celebrano le folgoranti carriere delle vamp che per investire nel futuro si svestono nel presente. *Ugo Ronfani*



UN DUELLO DIALETTICO IL MOLIERE DI VASIL'EV

ANFITRIONE, da Molière. Regia (radicalmente innovativa e stilizzata) di Anatolij Vasil'ev. Scene (spoglie e allusive) di Igor Popov. Con (straordinari) Alexander Anurov, Larissa Belogurova, Loudmila Drebnova, Natalia Koliakova, Vladimir Lavrov, Igor Iatsko. Prod. Scuola d'Arte drammatica di Mosca.

Quest'anno «Fabbrica Europa», la rassegna fiorentina che nella suggestiva ex-stazione ferroviaria Leopolda intreccia percorsi di musica, danza, teatro, arti visive, ha presentato una delle ultime creazioni di Anatolij Vasil'ev (nella foto, un momento dello spettacolo): *Anfitrione* da Molière. Non allestimento spettacolare nel senso convenzionale del termine, bensì saggio in divenire di alta scuola teatrale. Poiché Vasil'ev è tutt'altro che regista-mettinscena di prodotti spettacolari, quanto piuttosto maestro, alla ricerca continua, con i suoi attori della Scuola d'Arte Drammatica di Mosca, di nuovi percorsi di studio per il teatro occidentale di fine secolo. Così, dopo il lungo viaggio attraverso il Pirandello della trilogia del "teatro nel teatro", che ha coinciso essenzialmente con un lavoro fisico sul personaggio e sull'improvvisazione, Vasil'ev ha incontrato l'opera di Molière, come tramite per sperimentare un nuovo stile di lavoro. Con un intervento radicale, la commedia molieriana risulta scomposta da Vasil'ev in otto dialoghi, rimontati senza tener conto della successione imposta dalla trama che in quanto tale non interessa più (come non interessa la caratterizzazione dei singoli personaggi, che transitano dall'uno all'altro attore). Se centrale anche per Vasil'ev è la tematica del doppio e della relatività del proprio apparire (retaggio pirandelliano), innescata dall'inganno di Givoe che nei panni di Anfitrione ne seduce la moglie Alcmena (mentre Mercurio prende le sembianze del servo Sosia), quello che nella trama molieriana poteva dar spunto all'intreccio comico sul gioco dello scambio e degli equivoci, diviene qui motivo di riflessio-

ne sul proprio essere e credersi rispetto agli altri. E il rapporto fra i personaggi si gioca tutto sul piano dello scontro dialettico, espresso attraverso duelli verbali ai limiti dell'acrobazia linguistica, accompagnati da una gestualità antinaturalistica che attinge all'alta formalizzazione del teatro orientale, e iscritti in uno spazio scenico antibarocco dai pochi elementi allusivi. Uno spazio (in sintonia con i costumi astrattamente esotici), pensato per entrare in collisione con le geometrie dei teatri tradizionali e che alla Leopolda si è rimodellato su tre piani aggettanti verso il pubblico, con effetto avvolgente. *Lia Lapini*

BESTIACCE E BESTIOLINE, testi di Stefano Benni, Angela Carther, Aldo Palazzeschi, Colette. Regia di Lucia Poli. Scene e costumi di Tiziano Fario. Musiche di Jacqueline Perrotin. Con Lucia Poli, Maurizio Fabbri, Laura Kibel. Prod. Compagnia Le Parole Le Cose.

Quattro storie di donne animalesche, quattro favole condite di ironia. Non tanto monologhi

quanto una commedia a quattro voci molto semplice nella sua resa scenica affidata pressoché esclusivamente al potere delle parole. È così che si presenta l'ultimo lavoro teatrale di Lucia Poli ritornata in palcoscenico a trattare un argomento, quello dell'universo al femminile, a lei particolarmente caro sul quale è facile scivolare nel *déjà vu*. Per sfuggire al pericolo la Poli si è affidata a testi d'autore, tra cui l'ultimo *Topastra* è opera scritta appositamente per lei da Stefano Benni, ricorrendo all'artificio favolistico di parlar d'animali per parlare metaforicamente di donne. Donne e amori, dalle vamp (la cagnetta palazzeschiana "Luly") che aspirano al lusso e a una vita di piaceri, alle popolane alle quali Lucia Poli si dona con slancio e causticità. Molto humour, poca satira con un finale però sorprendente grazie anche alla sagacia di Benni e alla capacità graffiante dell'attrice tramutata in un topone di fogna che se ne viene su a guardare il mondo e si accorge che è addirittura più sporco della sua tana. Animali, donne e un pizzico di ecologia. *Silvia Mastagni*



MACONDO, da Gabriel Garcia Marquez. Regia (respiro epico) e drammaturgia (sintesi efficace) di Ricardo Fuks. Scene e costumi (fantasiosa sobrietà) di Ricardo Fuks. Musiche (suggestive sonorità naturali) di Antonio Testa. Con Michele Annunziata, Jorge Alonso, Jaime Arbelaez Botero, Elisabetta Caldera, Alessandro Castellucci, Monica Colli, Rufin Doh, Juan Pablo Martinez, Madeleine Mbita Nna, Roberta Nardi, Enza Pippia, Orietta Ramirez, Olga Vinayls Martori, Valbona Xibri Giacomelli (affiatato cast multietnico, nella foto sopra). Prod. Società Umanitaria.

Macondo è un'oasi in cui lo scorrere del tempo si arresta per dilatarsi e accedere a una dimensione mitica, dove guerre, riconciliazioni, passioni brucianti e il confluire del tutto nel misterioso silenzio della morte si intrecciano in un grandioso effetto caleidoscopico. Le quattordici scene dell'ambizioso progetto teatrale

abbracciano l'intera opera di Marquez, costituendo le tappe della centenaria saga dei Buendia, ma anche le stazioni di un'immaginaria esistenza che esaurisca le esperienze salienti del vivere. Sedici attori segnano su un palco sapientemente movimentato la traccia della memoria di un popolo che sfida l'estinzione nel passaggio delle testimonianze di generazione in generazione. Avvicinabile all'idea del teatro di Peter Brook (Mamadou Dioume, figura di rilievo nella compagnia del regista inglese, parteciperà dal prossimo settembre allo spettacolo), è l'intento di restituire l'impressione di un naturalismo in cui la recitazione partecipa del carattere più diretto e popolare dell'oralità. *Macondo* è frutto del laboratorio multietnico promosso dalla Società Umanitaria per offrire uno spazio comune di ricerca ad attori, scrittori, scenografi e musicisti delle più diverse provenienze. *Vincenzo Maria Oreggia*





GERARCHIA DELLE CORNA, di Charles Fourier. Traduzione, adattamento e regia di Andrea Dalla Zanna. Con Claudio Migliavacca. Prod. Sipario Spazio Studio, Milano.

Tratto dalle opere di Fourier, sociologo e utopista del passato, con la mania delle rilevazioni statistiche, il monologo affronta l'annoso problema delle corna. L'adattamento del giovane regista Dalla Zanna, svelto e essenziale, fa affiorare lo sconfinato mondo dei cornuti, catalogati e analizzati a seconda dei modi di fare e ricevere lo sgradito attributo.

In scena con un pallottoliere, Migliavacca si assume l'impegno di enumerare - e interpretare con *verve* comica misurata - ben ottanta, capi di cornificazione, dal cornuto in erba al cornuto postumo al cornuto (chi le corna le fa). E non sono tutti quelli presi in considerazione da Fourier.

L'interpretazione di Migliavacca (nella foto sopra) - milanese, 34 anni, studi al Filodrammatici di Milano e al Montalcino teatro stage con Eduardo De Filippo, spettacoli con Puggelli, Trionfo e Garella - unitamente all'adattamento di Dalla Zanna che non tradisce le elucubrazioni di Fourier pur dando alla materia quella levità necessaria ad uno spettacolo realizzando in chiave comica, consentono un'ora di divertimenti. G. R.

PIOPPA, BATRACE, CIGNO, ideato e diretto (eleganza e ritmo serrato) da Vito Molinari su testi (frizzanti) di Marcello Marchesi, Vittorio Metz e Giovanni Mosca. Con (simpatici) Francesca Corso, Alberto Faregna e Lorenzo Anelli. Prod. Filodrammatici, Milano.

Il cocktail è gustoso anche perché ci arriva da tre maestri dell'umorismo. Leggi Marchesi, Metz e Mosca. Tre maestri di ieri le cui battute ironiche e beffarde, i cui guizzi surreali, gli slogan fulminanti non hanno perso fulgore e malizia. Questo Pioppo, Batrace, Cigno andato in scena al milanese Filodrammatici e diretto da Vito Molinari (è lui il sapiente shaker) potrà apparire come uno spettacolino d'antan ma dimostra anche come, se si ha intelligenza e fantasia, sia ancora possibile offrire preziose occasioni di un ridere e un sorridere con garbo e molta eleganza, lontano dalle volgarità di certa comicità televisiva e non. Non solo, dimostra ancora come l'assurdo, il grottesco, il sarcasmo distribuiti a piene mani da tre capiscuola non hanno trovato ancora chi abbia saputo superarli. Un piccolo successo dovuto anche, oltre che dall'abile regia del «televisivo» Molinari, dai tre attori giovani, ma già esperti in malizie sceniche. E cioè Francesca Corso, Alberto Faregna e Lorenzo Anelli ovvero il trio Zanzibar. Un trio di cui sicuramente sentiremo parlare anche in futuro. Domenico Rigotti

BUCHETTINO, di Perrault. Favola acustica tra cinquanta lettini, narrata da Chiara Guidi. Regia drammatica di Chiara Guidi. Adattamento di Chiara Castellucci. Ambientazione di Romeo Castellucci. Prod. Societas R. Sanzio - Teatro Bonci Cesena.

Al di sopra dell'ingresso è disegnato un orecchio. Entrando ci si trova in un luogo con cinquanta lettini su cui sdraiarsi, con coperte e cuscini, disposti su due file al centro e a castello lungo le quattro pareti. La luce viene da una lampadina che scende dal soffitto basso, il pavimento è ricoperto di foglie. Un forte odore di legno e fogliami umidi avvolge, mentre Chiara Guidi (nella foto sotto), dalla penombra, accoglie esortando: «bambini, fate crescere la parola dentro il vostro orecchio», per poi narrare *Buchettino*, la favola di Perrault (più nota nella versione *Pollicino*) aiutata da un microfono con cui produrre in distorsione la terribile voce dell'orco. Un incantesimo è presto creato in questo originale spazio per cantastorie pensato come scatola sonora: suoni e rumori della fiaba sono prodotti dal vivo contro pareti e soffitto del «teatro», pioggia e vento, zoccoli dei cavalli, fino ai passi dell'orco che fanno tremare la lampadina e tutti i lettini. I bambini (e gli adulti) escono sorridenti. Cristina Gualandi



SCHWANENGESANG, di Franz Schubert, 14 Lieder cantati da un violoncello (Carlo Bertola), un pianoforte (Luca Brancaleon, esecuzioni diligenti) e un attore (un Michele Di Mauro fuori posto). Traduzione e adattamento di Gian Luca Favetto (inutili). Regia (discutibile) di Michele Di Mauro. Prod. Il Gruppo della Rocca

Di un'espressione poetico-musicale dall'ineffabile dolcezza, intima e contemplativa, come gli ultimi Lieder di Schubert, il Gruppo ha fatto un adattamento scenico che si è rivelato un errore. Da quel complesso compatto e inscindibile, colmo d'incanto melodico e timbrico, *Il canto del cigno* appunto, sono stati estratti e tradotti i versi di Kellstab, Heine e Seidl. Michele Di Mauro li ha declamati a pieno volume davanti ad un microfono. Dietro di lui si susseguivano proiezioni di paesaggi nordici, mentre la musica, privata della sua ragion d'essere - il connubio stretto con il canto dei versi in tedesco - fluttuava, vanamente mortificata dalle esplosioni della voce parlata e dalla successione delle immagini.

Michele Di Mauro è un buon attore, la musica del compositore viennese è bellissima, la traduzione era puntuale e lo sfondo poteva esercitare una sua suggestione; ma la scomposizione ha arrecato una lacerazione all'anima fragilissima del Lied, corrompendo il carattere lirico e narrativo, offuscandone la grazia e l'ineffabile dolcezza. Mirella Caveggia

IL POSTINO SUONA SEMPRE DUE VOLTE, di James Cain. Traduzione di Masolino D'Amico. Regia (efficace) di Carlo E. Leric. Scenografia di Alfredo Racanicchi. Musiche (pertinenti) di Tito Schipa Jr. Con Francesca Bianco (volenterosa), Paolo Cosenza, Claudio De Davide (disinvolto), Jader Baiocchi, Antonio Palumbo, Fabrizio Bordignon, Marco Bonetti.

Il principale motivo di interesse per questo *Il postino suona sempre due volte* di James Cain, curato da Carlo Emilio Leric per la Compagnia Teatro Belli di Roma, è che ripropone la ridu-

zione teatrale del romanzo scritto dallo stesso autore e da lui ritirata subito dopo l'infelice debutto al Lyceum Theatre di New York nel '36. Quasi un inedito, dunque, riemerso dopo 60 anni dalle carte dell'archivio Cain dove era rimasto bloccato per il congelamento dei diritti di rappresentazione ad opera delle case cinematografiche. Le quali, a dispetto dello scandalo e del processo per oscenità che seguì la pubblicazione del romanzo, ne ripresero il torbido intreccio di passione e delitto, in numerose e celebri trasposizioni cinematografiche. Questa storia truce d'amore e di morte sembra infatti sfidare, senza risentirne troppo, gli insulti del tempo, e ammantarsi anzi ai nostri giorni disincantati di una inquietante attualità. Come mostra anche l'attuale allestimento, che si avvale peraltro dell'agile traduzione, la prima nel mondo, di Masolino D'Amico e delle musiche originali di Tito Schipa junior. Ma su cui pesa in qualche modo la claustrofobica staticità della scena, mentre un respiro faticoso e un po' forzato sembra riduttivamente frapponersi fra gli attori e i loro personaggi. Un po' legata appare infatti la pur volenterosa Francesca Bianco nella sensuale complessità di Cora e un po' spaesato Paolo Cosenza nella rozzezza del vagabondo Frank. Mentre Claudio De Davide inquadra in una ingenuità cieca e un po' bolsa il fiducioso marito destinato ad essere ucciso dai diabolici amanti. Antonella Melilli.

SALVADOR, di Suzanne Lebeau. Traduzione di Barbara Dolza e Graziano Melano. Regia, scene e luci (realismo magico). Con Pasquale Buonarota (presenza scenica), Luigina Dagostino, Silvia Sanfilippo (accese), Alessandro Piscì (non del tutto nel ruolo). Prod. Teatro dell'Angolo.

La storia vera di un bambino scrittore, che raggiunto il successo in età adulta, altalenando fra infanzia e maturità porge i suoi ricordi di ragazzo attraverso una rievocazione affettuosa e trasognata. Di famiglia molto povera, in un villaggio di montagna di un paese latino americano dove «il freddo gela anche l'anima», si industria insieme a fratelli e sorelle per aiutare la mamma - dolce forte ed onesta - al mantenimento della nidata. Ma un'attrazione irresistibile lo spinge verso la scrittura e il suo talento precoce si mette subito in evidenza. Sarà una misteriosa signora del villaggio ad avviarlo alla realizzazione del suo sogno. Gradevole è la metamorfosi del racconto in azione, e ha un suo fascino il combinarsi della fantasia con la realtà nelle luminosità della dimensione infantile evocata nella cornice di poche lenzuola stese e di quattro oggetti d'uso domestico. Mirella Caveggia



BUFFO, di e con Howard Buten (fantasioso, calibrato nell'esecuzione, nella foto sopra). Regia di Howard Buten. Prod. Théâtre du Galion.

Buffo diverte e, secondo la legge segreta dei clown, commuove stupisce e suscita tenerezza. Fa ridere durante lo spettacolo, quando si è gradualmente, con discrezione, coinvolti nella sua trama comica, e dopo, quando spettatori talora sconosciuti gli uni agli altri fino a due



CRITICHE

minuti prima ripercorrono le gags scoprendo il piacere di una complicità.

Howard Buten, alter ego di Buffo nella vita, conquista con dolcezza e quasi con pudore, affiancando la logica altra e il muto linguaggio del clown alla coscienza non esibita della sua difformità. Il trucco dell'attore è leggero, un naso rosso e i piedi lunghi, il viso leggermente infarinato: il clown è un abnorme, la cui difformità gli consente una dimensione diversa ed astratta e la capacità di assumere tutte le forme senza mai perdere la propria irregolare identità. Sulla propria diversità può edificare un ordine formale, tracciare una linea di variazione e stabilire una comunicazione, senza doversi imporre o esibire. Così lo spettacolo ha inizio con una lunga sequenza in cui l'attore neppure si avvede del pubblico, venendone sorpreso quando questi si tradisce ridendo o applaudendo. Il clown non perde mai di vista il ritmo interno della propria azione e neppure la sua consequenzialità, che segue coordinate non consuete e per noi stravaganti, ma che praticano con rigore e precisione connessioni diverse, metonimiche, per contatto, metamorfiche. *Pier Giorgio Nosari*

LUI, LEI E IO N'ESCO, antologia ioneschiana sulla coppia. Regia di Mario Mattia Giorgetti. Con Grazia Migneco e Gianni Mantesi. Prod. Centro Attori. Teatroclub Sipario, Milano.

Il titolo è un calembour, e sarebbe piaciuto a Ionesco. Credo che gli sarebbero piaciute altre due cose: quell'aria di «cave» che ha lo spazio studio di «Sipario», e la recitazione old time dei bravi interpreti. Paradossalmente (ma egli stesso era un paradosso vivente) Ionesco, demoliere apocalittico del teatro tradizionale, voleva che le sue pièce fossero interpretate senza avanguardistiche intemperanze: e difatti il suo interprete di fiducia fu, a Parigi, Jacques Mauclair, attore di tradizione.

L'antologia sulla coppia ioneschiana proposta nella «cave» di via San Marco si compone di quattro scene: quella dei due distratti Martin che, nella *Cantatrice calva*, scoprono soltanto alla fine di essere marito e moglie; quella di *Delirio a due* dove lui e lei litigano da diciassette anni per stabilire se ci sia una differenza fra la tartaruga e la chiocciola; quella del dopoguerra degli Smith, sempre dalla *Cantatrice*, dove si parla di patate al lardo e della marina inglese; e infine lo struggente finale dei due vecchi di *Le sedie*, incombente una gelida solitudine: e qui si ride per non piangere. Così estrapolate le quattro scene sfuggono in parte alla dinamica teatrale d'insieme, ma l'unità tematica della coppia ioneschiana, microcosmo fisso del teatro dell'assurdo, assicura una coerenza allo spettacolo. Che è diretto con discrezione e sensibilità da Giorgetti, ed interpretato da Grazia Migneco e Gianni Mantesi, con giustezza di toni, attenzione alle sfumature e una notevole capacità di estrarre quanto di penoso e di umano c'è nel *jeux-de-mots* di Ionesco. *U.R.*

FURISTIR (*Forestiero*), dalle raccolte di versi *Furistir*, *La Naiva*, *Ad nota* di Raffaello Baldini. Regia e drammaturgia (preziose) di Marco Martinelli. Scene (spoglie) di Ezio Antonelli. Luci (creano ambienti) e suono Luca Ruiba. Con (mirabile) Ivano Marescotti (nella foto in alto). Prod. Ravenna Teatro.

In terra di Romagna si precipita, si viene risucchiati e sedotti quando a ritrarne i tipi umani sono i versi vividi di Raffaello Baldini, portati sulla scena da uno sbalordito e carnale Ivano



Marescotti, ricomposti dal tocco sapiente di Marco Martinelli in un collage di minime variazioni di quella normalità di provincia, incantata e solitaria che avevano già conosciuto con *Zitti tutti*. Dentro l'imbuto scenico (due pareti oblique che convergono verso l'abside gotica dell'antica chiesa ravennate, ora Teatro Rasi), un uomo di mezza età si mostra come specchio dei molteplici profili della solitudine e dell'estraneità, colte dall'occhio e dall'orecchio sensibili del poeta che evidenziano i tratti surreali, il grottesco, la semplice verità di quest'uomo attaccato con radici fonde ad una terra, alle sue tradizioni di scambio sociale, ai suoni ai modi ai ritmi di una lingua. Il *furistir* è questo uomo mai uscito dal circondario che, i morti, li conosce tutti, che si intrattiene con le righe del selciato, scribacchia a malapena il proprio nome e che parlando parlando, con gli altri o tra sé, proprio da una periferia, (dove mistero e paura si manifestano come forze elementari e formidabili) dipinge un vibrante affresco della condizione dell'uomo contemporaneo. *Cristina Gualandri*

RADIOSTRIP, di Alberto Gozzi. Regia di Alberto Gozzi. Scenografia di Franco Troiani. Con Marco Morellini, Gisella Bein e Roberto Accornero. Prod. Teatro Stabile Abruzzese - Rai.

Radiostrip racconta l'universo produttivo radiofonico, svelando segreti, meschinità, fretta, aridità, aspirazioni mancate di attori e registi radiofonici, ma anche tempi (spesso morti), luoghi, trucchi ed effetti con i quali ogni giorno da uno studio viene irradiata la poesia di uno sceneggiato radiofonico. Chi scrive è Gozzi, un regista radiofonico di vecchia data che, firmando qui anche la regia, mette totalmente a nudo il proprio lavoro con l'aiuto di una scenografia semplicissima ma incisiva e di tre attori, ora estremamente veritieri, ora eccessivamente stilizzati. *Ileana Orsini*

UNA COPPIA ESPLOSIVA, di Jean Noël Fenwick. Regia di Andrea Dosio (da vaudeville). Scene di Paolo Zema e Paolo Barberio (romantico laboratorio). Costumi di Viola Verra (d'epoca). Con Luca Sandri (dignitoso), Miriam Mesturino (professionalità e ardore), Federica Lombardo (qualche parossismo), Tito Manganello, Donato Sbodio, Renato Liprandi (pochadistici). Prod. Compagnia Torino Spettacoli.

Eccoli, Maria e Pierre Curie: due giovani matematiche che al colmo del divertimento ficcano il naso nella materia alla ricerca di un nuovo metallo. In tale dimensione burlesca li coglie l'autore di questa pluripremiata pièce, che di una grande scoperta scientifica spietata risvolti teneri e divertenti e di due mostri sacri della fisica e della chimica mette in luce aspetti

inattesi. Intorno ai protagonisti, freschi sposi, giostrano un capo che vagheggia glorie accademiche, un rettore in perenne esaltazione, un inventore di espedienti che inducono l'infarto nelle mosche, e una governante gonfia di petulante saggezza. In un romantico laboratorio, dove il freddo invernale intorpidisce i cervelli e il calore dell'estate li liquefa, la coppia scientifica, al colmo del piacere affonda nella ricerca. È un'altalena di speranze e delusioni, ansie ed entusiasmi; ma sorretta dalla passione e dal gioco dell'esperimento finisce con l'approdare alla folgorante intuizione che la porterà al Premio Nobel.

Le divertenti peripezie sono narrate in questo «vaudeville scientifico» (per la prima volta in Italia) con qualche impertinenza, ma senza tradire la verità storica. I due protagonisti recitano con fervore un po' ansioso; li affianca un gruppetto che si prodiga senza risparmio di energie e con un impegno accentuato dalle solite e ormai imprescindibili tracce grottesche. Ma gli spettatori, messi a parte della grande avventura, fra suspense e risate, si addentrano volentieri nella giungla degli alambicchi, sospinti dal ritmo brillante impresso dalla regia e dagli attori, che investono di entusiasmo e di sorridente vitalità questa insolita rievocazione. *Mirella Catteggia*

FROKEN JULIE, di August Strindberg. Adattamento (buono) e regia (generosa) di Cilla Veronica Back. Con Lucia Baldetti (spaventata), Davide Dall'Osso (deconcentrato) e Adriana Londonio. Teatro Verdi, Milano.

La scuola Paolo Grassi cerca di promuovere i suoi allievi ed ecco questa prova di regia di Back, che si misura con uno dei più affascinanti personaggi della drammaturgia universale. Lucia Baldetti ha il fisico del ruolo e sono deliziose le sue incertezze. Il seduttore Jean ha poco zolfo per accender con teatral credibilità fuoco di passione; la fiammella del suo fiammifero interpretativo illumina a livello concerto di Baglioni. E son ben altri i bagliori strindberghiani! Londonio, cariosa d'origine, si batte con il suo accento. Nel complesso, ci sono in giro vecchie volpi che fanno di peggio; ma per i giovani sarebbe forse più produttivo misurarsi con novità assolute, no? *Fabrizio Caleffi*

CASA DI BAMBOLA, di Henrik Ibsen. Versione italiana (asciutta, incisiva) di Ortensia Garé. Regia (ben calibrata) di Ileana Ghione da un progetto (intuitivamente felice) di Julio Zulueta. Scene (geometrica essenzialità) di E. Guglielminetti. Con (solido professionismo) Marina Lorenzi, Cristina Borgogni, Maurizio Di Carmine, Alberto Ricca, Giuseppe Antignati, Maria Cattani (insieme nella foto sotto). Prod. Teatro Ghione, Roma.



Se, come è lecito supporre, la cartina al tornasole di un testo considerato, o considerabile, alle soglie della «classicità» (e *Casa di bambola* quella soglia l'ha già varcata) è da considerarsi la proponibilità delle sue tematiche e problematiche, in epoche diverse, non v'è dubbio che la tragedia di Nora Helmer travalica ogni limite di spazio e di tempo per farsi «capo d'accusa» o «urlo» di dolore (nonostante l'apparente giosiosità del personaggio) di qualsivoglia individuo costretto ad agire in stato di bisogno e di ricatto economico. Non più, o non solo, la «bambolina» di Torvald costretta a ribellarsi alla insensibilità dell'universo maschile; ma una creatura - Nora Helmer - di sconvolgente attualità, destinata a rammentare l'infinità di vite strozzate che, pure in seno all'ex borghesia agiata, patiscono sino al gesto estremo la tragedia dell'usura: «fissati» una volta per sempre, come insegna Pirandello, in un buio momento dell'esistenza. Ecco allora che, al di là dell'affiorante naturalismo e della più che corretta scansione scenica (derivante da una progettata regia del compianto Zulueta), *Casa di bambola* di Ileana Ghione sa essere lo spettacolo giusto al momento giusto: di scottante gravidanza, di dignitosa indignazione in una cornice di non vincolante ottocentismo. *Angelo Pizzuto*

RICCARDO VS (VERSUS) AMLETO, di e con Claudio Morganti (abile, convincente). Prod. Compagnia Esecutivi Spettacolo.

Solido ed equilibrato atto unico di cinquanta minuti equamente divisi tra la rivisitazione del *Riccardo III* e dell'*Amleto*, l'ultimo spettacolo di Claudio Morganti è un'immersione nel mondo shakespeariano dove la crudeltà della lotta medievale per il potere si trasforma in scherzo beffardo e in provocazione ironica.

In questa coraggiosa indagine parallela delle due tragedie Morganti propone un possibile nuovo collegamento. La situazione di partenza sembra avere infatti molti punti in comune: Riccardo, sull'orlo di una grave crisi politica, nemico del mondo intero, decide di tentare un colpo di Stato che gli riesce; Amleto persegue lo stesso obiettivo per risolvere la propria crisi esistenziale ma fallisce.

Sono molte le domande poste dallo spettacolo di Morganti. Amleto intende davvero vendicare il padre? Vuole «raddrizzare il mondo» o gli basta la corona di Danimarca? La risposta è che c'è del marcio in Europa come in Italia e che la guerra è alle porte. Cosa sogna poi Amleto nel suo sonno di morte? Forse una fine gloriosa come quella di Riccardo III.

Per Morganti il delirio di Riccardo è invece l'illusione di un pazzo che crede di essere re, illusione che si materializza nella decisione di agire, nella determinazione all'omicidio. Questa è dunque la sintesi del prologo di *Riccardo III*, e allo stesso tempo è anche l'epilogo di *Amleto* ed è qui che Morganti vede coincidere le due opere. Ma Amleto non c'è. Si manifestano con prepotenza solo coloro i quali lo circondano e il principe di Danimarca emergerà a fatica, solo alla fine, risorgendo dal corpo senza vita di Ofelia. Pertanto, anche se nell'arco di un breve istante Riccardo e Amleto si incontrano come due sentinelle sulla piattaforma del castello di Elsinore, tra di loro nessun punto di contatto è possibile: Riccardo è Riccardo, Amleto è Amleto. Entrambi riconoscono soltanto l'autore che li crea e l'attore che li ricrea. *Franco Garnerò*

DUE DI NOI. Tre coppie in delirio, di Michael Frayn. Con Anna Marchesini e Tullio Solenghi (assai volenterosi). Regia (televisiva) di Marco Mattolini. Scene di Paolo Bernardi. Costumi (chiassosi) di Sybilla Ulsamer. Musiche (gradevoli) di Lucio Gregoret. Prod. Teatro Eliseo e Plexus T.

Che sia più difficile far ridere che far piangere è cosa nota. E che non si tratti di un luogo comune lo dimostra il fatto che una formula in-

divinata, senza il supporto di una creatività che si rinnovi nello studio e nell'approfondimento, non basta a superare le secche di una modularità ripetitiva, destinata a divenir stantia. Un esempio per tutti proprio questo *Due di noi*, con cui Anna Marchesini e Tullio Solenghi, definitivamente abbandonato l'originario Trio, si addentrano, sul filo di quattro brevi testi di Michael Frayn, nelle pieghe surreale e grottesche di una grigia quotidianità. Ecco allora una sostanziale incomunicabilità di coppia, colta attraverso il monologare di una moglie inascoltata dall'indifferente marito o la notte travagliata di due sposi tornati con un insonne bebè a ricalcare i passi di un non lontano viaggio di nozze. Ma anche un tiepido quanto disastroso test attitudinale e, per finire, il congegno da vaudeville di una complicatissima cena che vede i due attori impegnati in un autentico *tour de force* di personaggi e situazioni. Ma, ferma restando la generosa diligenza prodigata dai due interpreti, tutto appare inesorabilmente incapsulato in una demenzialità televisiva, chiassosamente nostrana, che prescinde dal testo e ne appiattisce ogni brillantezza nell'inerzia soporifera e corviva di battute sprecate e di risate stente. *Antonella Melilli*



STORIE DI CITTÀ, di Bruno Gambarotta (ironia e rimpianto). Regia (gradevole) di Esther Mollo. Scene di Paolo Zema. Costumi di Antonio Della Monica. Musiche di Wynton Marsalis e Riccardo Tesi. Con Bruno Gambarotta (burbero e placido), Esther Mollo (tenera e ironica), Sophie Boissière (buffa e rigorosa), Fabio Sforzini (divertente). Prod. Compagnia Spettacoli.

In questo curioso cabaret Bruno Gambarotta (nella foto sopra) dipinge con timide chiacchiere una serie di bozzetti provinciali-metropolitani, aggirandosi in un agglomerato di cubi e parallelepipedi. A contorno, le tessiture mimiche, dalla surreale eleganza, del buon terzetto italo-francese, che gli voltegga intorno con contrappuntistica incoerenza.

Un linguaggio qualunque, non esente da sgrammaticature e tiepide salacità, una figura da pigiama e ciabatte, che sparge intorno una pigra atmosfera casalinga, una recitazione che si guarda bene dall'essere brillante in uno spettacolo garbato, ma non eccezionale: eppure questo antimattatore, che qui conferma la sua eccellenza nel tratteggio della mediocrità, le vicende e le riflessioni di cui discorre le sa proporre bene, e con la sua immagine, che ha il contorno della saggezza e della modestia, raccoglie i consensi giulivi dei piemontesi. E non solo. *Mirella Caveggia*

OPERA CAFFÈ SCONCERTO, di Tiziana Battisti e Francesco Marino. Regia di Francesco Marino. Musiche di David Byrne eseguite da Luca Casadei. Con Tiziana Battisti, Agnese D'Apuzzo, Elisabetta De Luca, Mauro Visari. Prod. Opera Prima.

Gli attori arrivano dalla platea cantando «non ti fidar di un bacio a mezzanotte». Cercano di interagire col pubblico (o di metterlo semplicemente a disagio?): fissano lo spettatore dritto negli occhi, gli offrono caramelle oppure siedono sulle ginocchia del timidone di turno. Si assiste poi a un piccolo spettacolo, ingenuo ma scontato, fatto di sketches, monologhi e dialoghi sull'inesauribile tema dell'amore inteso soprattutto come eterno e fisiologico conflitto della coppia. Gli interpreti, tutti giovani provenienti dal «Corso di formazione professionale per attori» del Comune di Latina, hanno una certa bravura nel disegnare con pochi tratti situazioni e manie, tic, nevrosi.

Il clima è quello benigno e semplice del vecchio avanspettacolo o della televisione delle origini, con i «lui» e le «lei» ai giardini pubblici sulla classica panchina a tentare problematici approcci o tra le mura domestiche a contendersi il televisore, il tutto in una sorta di antologia dell'umorismo, da Tognazzi e Vianello all'esperienza minimalista. *Fabio Pacelli*

DUE IN UNO PER SEI, di Francesca Satta Flores e Patrizio Cigliano. Ammirevole messa in scena a cura degli autori, anche interpreti con Paola Fenili, Marta Nuti e Alessio Cigliano. Prod. Beat '72 e Compagnia Arcadinoè.

Il titolo è rivelatore di questo bell'esperimento. *Due in uno* sta per gli autori i cui testi compongono lo spettacolo (*Tempi moderni* di Cigliano e *L'araba fenice* della Satta Flores). Il «per sei» indica i personaggi coinvolti, compresa la voce al telefono prestata da Simona Marchini. I due atti unici raccontano storie di giovani difficili, troppo sensibili e profondi per non provare disorientamento, anzi, disadattamento, nella società che li circonda: uno parla solo col computer, l'altra soffre di anoressia.

Alla fine, dopo aver colto al volo l'occasione per essere capiti e dopo dolorosi confronti con la propria interiorità, tentano di scuotersi e si avventurano nel mondo. Gli autori ce li affidano così, pronti per una nuova vita: ma sapranno farcela? Tra echi d'accademia e affabulazioni contemporanee si distinguono le prove di Patrizio Cigliano e Marta Nuti. *Pierfrancesco Giannangeli*

IL FANTASMA DI CANTERVILLE, dall'omonimo romanzo di Oscar Wilde. Regia di Gaetano Callegaro. Scene di Antonella Libretti. Con Gaetano Callegaro, Fabrizio Manachini, Nicoletta Cardone Johnson, Marco Rigamonti, Livio Tassan Mangina, Patrizia Barbazza, Lara Vai e Brigitte Vittur. Prod. Teatro Litta - Teatro degli Eguali.

Un mix di prosa, musica e danza per rivivere, senza voler interpretare, né attualizzare - si sottolinea nella scheda di presentazione della compagnia - una vicenda già raccontata da altri. La novità è che quest'anno si è accantonato lo spunto da un balletto per mettere le mani sul racconto breve di Wilde che intitola lo spettacolo. Un fantasma scozzese, da tre secoli costretto nel ruolo pena l'inesistenza assoluta, si trova a convivere con una famiglia americana che ha il credo del progresso e che non si lascia minimamente scomporre dalla sua presenza. Sarà per mano della figlia maggiore che lord Canterville troverà finalmente pace eterna in terra consacrata.

Complicato il dare-avere tra vecchio e nuovo mondo: se gli States meritano della riconoscenza, pure lo strapotere d'oltreoceano è stato decisivo, con i suoi accattivanti messaggi futuri (veri a metà) a svilire la tradizione culturale europea. Ma lo spettacolo non scava a fondo: mira all'intrattenimento puro di un largo pubblico, vuole titillare vista e udito degli spettatori - e ci riesce - infiocchetta un paio d'ore di agevole divertimento per un pubblico entusiasta che mitraglia di applausi i ballerini-attori. *Anna Ceravolo*



TANGO, di e con Giuseppe Arena (interpretazione monocorde). Musiche di Astor Piazzolla, ben eseguite da Settetto Living Tango. Prod. (essenziale e minimalista) Teatro Vuoto.

Tango poco meno di un'ora di musiche, firmate da Astor Piazzolla, intervallate con la storia d'amore e di viaggio del capitano basco Jon Iturri e della giovane libanese Warda, entrambi naufraghi d'amore. Sono questi gli estremi narrativi di un'operazione scenica gustosa per le sonorità argentine e sintetica nel racconto recitato da Arena. Dalla platea si assapora il gusto melanconico di un viaggiare senza meta, un naufragare dolce nel mare dei sentimenti che provoca qualche emozione. Lo spettacolo, per quanto elementare nella sua alternanza melica e recitativa, ha il pregio della linearità, dell'essenzialità, che lo trasforma in un garbato divertissement scenico. Pur nella felice resa scenica, una rifinitura delle immagini proiettate su un telo bianco, una maggiore attenzione all'attrezzatura scenica potrebbero far decollare la messa in scena su un livello visivo fascino quanto quello uditivo. *Nicola Arrigoni*

DIDONE ABBANDONATA, OLIMPIADE, LE CINESI, di Pietro Metastasio. Regia (ironica) di Lorenzo Salvetti. Scene (essenziali, allusive) di Bruno Buonincontri. Costumi (raffinati e spiritosi) di Bartolomeo Giusti. Ideazione musicale di Paolo Terni, elaborazione di Patrizia Troiani. Recitativi e arie (settecenteschi) tratti dalle opere di Pergolesi, Sarro, Leo, Traetta, Gluck. Con undici attori del IV Anno di Perfezionamento dell'Accademia Nazionale D'Arte Drammatica Silvio D'Amico. Prod. Accademia Nazionale D'arte Drammatica in collaborazione con l'Eti.

Con il «Progetto Metastasio» quest'anno l'Accademia Nazionale D'Arte Drammatica, più che proporre il consueto saggio, ha lanciato una doppia sfida: al pregiudizio della noia e della non rappresentabilità dell'opera di Metastasio, e al rischio dell'esecuzione del canto fuori dall'ambito specialistico della lirica. Nella scelta di rappresentare insieme *Didone abbandonata*, *Olimpiade* e *Le cinesi*, il confronto è

senz'altro vinto. Merito della grazia degli undici attori-veterani giunti al IV anno di perfezionamento e della guida del regista Lorenzo Salvetti che ha proposto una chiave di lettura sottilmente ironica. Aliena dai poli opposti dell'enfasi e della parodia, l'interpretazione si tiene con lucida misura sui toni smitzzanti dell'umorismo intelligente che con un ghigno ironizza sulle debolezze umane, le esitazioni e le ingenuità del sentimento, sfuma le grandi passioni, sfiorando, sempre con grazia e misura, la caricatura. La materia del melodramma e delle operine di Metastasio, attinta dal Mito o da quelle avventure romanzesche esotiche tanto in voga nel '700, si presta meravigliosamente a questo gioco. Gli attori saltellano con ritmo, freschezza e agilità passando dai lamenti appassionati di Didone abbandonata da Enea, alla fiera di equivoci e agnizioni dell'*Olimpiade* (nella foto, da sinistra, Giacinto Palmarini e Vittorio Attene) alle frivolezze da salotto aristocratico, pettegolezzi da gineceo, battibecchi, orgogli e ripicche dei quattro brani leggeri e pungenti che compongono *Le Cinesi*, il più godibile e riuscito dei tre spettacoli. *Diana Ferrero*

SOLO GLI INGENUI MUOIONO D'AMORE, di e con César Brie (interprete-autore cantante ma non pulitissimo nella recitazione). Prod. Teatro de los Andes.

«Sto-na-to» è quest'accusa il tormentone di *Solo gli ingenui muoiono d'amore* di e con César Brie. Sulla scena un uomo seminudo, accasciato su un catafalco, veglia un abito destinato ad un morto, presente nella fotografia all'estremità della bara. Quella fotografia svela subito la sorpresa dello spettacolo: chi parla e racconta è lo stesso defunto in attesa di parenti e amici che non verranno. *Solo gli ingenui muoiono d'amore* è il bilancio malinconico e amaramente comico di una vita condotta con una costante stonatura fra ciò che si è e ciò che si vorrebbe essere. Lo spettacolo va via velocemente nel racconto tragicomico del protagonista e della

squinternata esistenza. Ma ciò che manca, col rischio di far apparire la messinscena un riduttivo esercizio di stile, è un pizzico di spontaneità e veridicità. *Nicola Arrigoni*

STORIA DEL CERCHIO DI GESSO CINESE - di Mara Baronti e Tonino Conte. Regia (semplice) di Conte. Scene (eleganza astratta) di Conte e Luzzati. Costumi (tuniche monocrome) di Bruno Cereseto. Musiche (belle) di Oscar Prudente. Con (cast diseguale) Mara Baronti, Nicola Alcozer, Roberta Alloisio, Consuelo Barilaro, Carla Peirolero, Gilda Postiglione, Veronica Rocca, Elisa Bacchi. Prod. Teatro della Tosse, Genova.

Lo spettacolo *Storia del cerchio di gesso cinese*, ispirato all'antica leggenda confluita sia nel racconto biblico di re Salomone, sia nel dramma brechtiano *Il cerchio di gesso del Caucaso*, va collocato all'interno della ricerca teatrale di Mara Baronti. Da molti anni l'attrice spezzina si è specializzata nella tecnica della narrazione orale, riuscendo a recuperare lunghe saghe quasi dimenticate e a farle rivivere al pubblico come un tempo facevano i cantastorie. L'attenzione filologica, oltre che artistica, con cui ha condotto la paziente operazione, ha destato l'attenzione del mondo scientifico universitario.

Ne *Il cerchio di gesso* la Baronti ha cercato di sviluppare ulteriormente il suo stile, circondandosi di un nutrito numero di attori, di una scenografia, e appoggiandosi al lavoro registico di Tonino Conte. Per sé, l'autrice ha mantenuto una posizione a mezza via tra il personaggio e la narratrice che si rivolge direttamente alla platea. Ma nel tentativo di arricchire il suo lavoro, lo stile ha perso di originalità. Gli attori che incarnano i personaggi e illustrano la storia, interrompono il flusso dell'immaginazione di cui ogni spettatore è regista e banalizzano il racconto. Da lodare, invece, la scenografia: un oriente calligrafico ed elegante. *Eliana Quattrini*

La lunga confessione di Manfrè

Dal 1993, anno del debutto a Taormina, *La Confessione* di Walter Manfrè continua ad essere rappresentata e a riscuotere successo. A distanza di tre anni l'interessante progetto di rappresentazione, che scardina e ribalta la distanza tra pubblico e attori della scena tradizionale proponendo un teatro *ad personam*, non smette di essere attuale. Lo dimostrano i teatri e gli spazi che quest'anno hanno ospitato e ospiteranno lo spettacolo ma lo dimostra soprattutto l'entusiasmo che lo spettacolo ha suscitato nel pubblico. Abbiamo chiesto a Walter Manfrè le ragioni di una tale longevità.

HYSTRIO - Tre anni di ininterrotte rappresentazioni de *La Confessione*. Quali sono, a suo parere, i meccanismi che mettono in moto un fenomeno del genere?

MANFRÈ - Credo dipenda dalla formula che è alla base dello spettacolo: artistica e organizzativa. Entrambe sono sicuramente un elemento di aggregazione: in primo luogo tra lo spettatore e l'attore, ma anche tra gli attori stessi, scelti e selezionati in relazione ad ogni piazza in cui viene messo in scena lo spettacolo. A questo si aggiunga poi che i monologhi scelti si rinnovano continuamente, con autori sempre diversi: tutto contribuisce a mantenere lo spettacolo attuale e nuovo.

H. - *La Confessione* è un progetto che ha coinvolto nelle passate rappresentazioni giovani attori. Pensa che, in futuro, anche gli attori promossi al Premio per la Vocazione di Montegrotto potranno essere inseriti tra i "peccatori"?

M. - Assolutamente sì, compatibilmente con i ruoli e con la loro residenza, in relazione alla città in cui avrà luogo lo spettacolo.

H. - Dopo Milano, quali i prossimi appuntamenti?

M. - Orvieto e Siracusa; seguiranno Trieste, Bologna, Torino. L'anno prossimo è prevista una rappresentazione simultanea in molte città italiane, nella stessa sera. *Claudia Pampinella*



AMORI INQUIETI, da Carlo Goldoni. Adattamento e regia (ritmo e freschezza) di Augusto Zucchi. Scenografia (spiritosamente sommaria) di Nicola Rubertelli. Musiche eseguite dal Gruppo da Camera dell'Orchestra Sinfonica dell'Università Cattolica di Milano. Con Edi Angelillo (assai disinvolta), Gennaro Cannavacciuolo (vigore e ambiguità), Fabio Ferrari, Aldo Alori, Gianni Fenzi (tutti assai bene in parte), Elena Turrin, Alessandro Spadorcia. Prod. Genesio Srl in collaborazione con il Teatro San Babila.



Ancora una volta un teatro nel teatro, ma risolto, al di là di ogni elucubrazione, in uno spettacolo di gran piacevolezza, che ha la fresca trasparenza di un'acqua sorgiva. Si tratta di *Amori inquieti*, un adattamento della goldoniana trilogia di Zelinda e Lindoro firmato da Augusto Zucchi e da lui stesso diretto guardando a un'intelligente quanto funzionale commistione di dramma serio e di commedia giocosa. In scena un gruppo di comici intenti alle prove della commedia e soprattutto un Maestro compositore, assai preoccupato della sua musica, che in difetto di attori disponibili, non esiterà a indossare i drammatici panni della cantante spagnola Consuelo, aggiungendo nuove spiritose sfaccettature all'arguto occhieggiare di un gioco teatrale sottilmente scoperto. E intanto i numerosi personaggi gustosamente s'intrecciano a disegnare, sulle ansie, le difficoltà, le vicissitudini di Zelinda e Lindoro, inquietudini e contraddizioni di sempre. Il risultato, assai gradevole, vola ironico e leggero sul filo di un'incalzante semplicità. Grazie anche all'interpretazione disinvolta e spigliata di un cast fortemente affiatato, che vede un'ariosa e vivace (nella foto in alto, con Gennaro Cannavacciuolo e, alle spalle, Fabio Ferrari) Edi Angelillo nel ruolo centrale di Zelinda e un camaleontico Gennaro Cannavacciuolo, in quelli della vilipesa cantante e del tormentato maestro compositore. *Antonella Melilli*

SEMPLICEMENTE COMPLICATO, di Thomas Bernhard. Regia di Michela Blasi e Andrea Facciocchi, anche interpreti con Fabio Soragna. Prod. Extramondo in collaborazione con Amnesty International e Istituto Austriaco di Cultura.

Il testo - scritto nell'87, ispirato e dedicato all'attore Minetti - lacera la garza sulla ferita dolorosa della vita. Vivere è resistere alla morte. Far funzionare l'istinto di sopravvivenza, mentre il tempo fa il suo servizio. Nell'allestimento di Extramondo questo punto di vista moltiplicato per tre - i tre protagonisti condannati nel braccio della morte - corrisponde alla perfezione. Solo in teoria, malauguratamente. Nel concretarsi dello spettacolo le intenzioni vanno in fumo. Ma accanirsi ad esporre i motivi in que-

sto caso non ha senso. Il progetto, nato con la collaborazione di Amnesty International (intervenuta in chiusura di spettacolo con un incontro sul tema della pena di morte) induce ad una riflessione ben più importante e profonda dell'analisi delle ragioni artistiche ed estetiche che devono sorreggere uno spettacolo. Questo è un teatro utile alla coscienza, non ai sensi. *Anna Ceravolo*

NÉ VENERDÍ NÉ SABATO, da testi di Dario Fo, Franca Rame e Marguerite Yourcenar. Drammaturgia e regia (esiti discontinui) di Angela Malfitano. Con Angela Malfitano (ottima prova) e Grazia Negro (brillante nei limiti del ruolo). Prod. Compagnia Angela Malfitano/Associazione Diablogues.

Un italiano rinascimentale è sapientemente utilizzato da Dario Fo e Franca Rame nella stesura del monologo di Medea. Dare vita a figure tragiche è impresa difficile, egregiamente riuscita nel testo. L'interprete incarna voci diverse, con una flessibilità che mette a dura prova le qualità dell'attrice. Matura, intensa, Angela Malfitano assume le parti del coro, delle popolane di Corinto, dello strazio di Medea. La scena è scarna. Il monologo delinea i contorni della donna tradita, gelosa e vendicatrice, supina a un arcano disegno. Clitemnestra è l'altra figura femminile, scandagliata anch'essa, nelle lucide parole della Yourcenar, in crimini e gelosie terribili. Costumi e musiche (in parte dal vivo) riportano la vicenda all'attualità pure comica di una moglie sonnolenta, agghindata con variopinti ammennicoli. Agamennone muore in sequenze di allucinata furia omicida. Una curiosa incongruità nel finale, con le due attrici strette in un ballo su sentimentali musiche latine. Il supporto di una regia esterna avrebbe forse completato la riuscita. *Vincenzo Maria Oreggia*

BUONANOTTE BRIVIDO, di e con Giorgio Donati, Jacob Olesen, Ted Keijser (bravissimi). Regia (ammirevole) di Giovanni Calò. Scene e costumi (funzionalità e gusto) di Laura Josselin de Jong. Prod. Granserraglio.

Se durante i primi minuti si può credere che *Buonanotte brivido* sia soltanto uno spettacolo divertentissimo, traboccante di gag e recitato da attori disinvolatamente dotati, ben presto ci si rende conto che è un nuovo manuale di linguaggio teatrale. Da uno studio radiofonico viene trasmessa la puntata conclusiva di un

giallo, quella in cui il commissario Blumenfeld (l'impassibile Keijser), assistito dall'imbranato Russò (Donati, straordinario fantasista), riuscirà ad ammanettare il misterioso pluriomicida di casalinghe (Olesen, Zelig redivivo) che semina garofani e panico nella città di Wurtenbach. Tutta qui, la vicenda. L'unicità del lavoro è altrove: nell'orchestrazione armonica, composta da una regia esperta, sensibile e meticolosa, delle stratificazioni contestuali presenti in questo lavoro. Si distinguono infatti più piani: la situazione radiofonica, quella teatrale che implica oltre alla parola - sufficiente per sintonizzarsi via etere - l'azione, e una doppia colonna sonora, rigorosamente prodotta dai tre attori, funzionale e al giallo radio e allo spettacolo teatrale che lo contiene. Siamo di fronte a un'organizzazione della creatività di matematica precisione: bandita qualsiasi approssimazione, non v'è una sola caduta di tono, non un pur minuscolo vuoto di scena, non una sbavatura nonostante gli attori mantengano il ritmo incalzante del mezzo radio. *Anna Ceravolo*

CARNE DELLA MIA CARNE, di Enrico Luttmann (anche regista). Scene di Claudia Cosenza. Con Antonio Merone (tutto tic), Andrea Panzini (sparring partner), Carola Ovazza (volonterosa). Prod. TeaTrè.

La cartella stampa informa: a) che questa è una commedia brillante, b) che il quesito posto da a) è se una coppia gay possa avere un figlio. Per giustificare la già nominata cartella: a) si parla troppo e a raffica, b) si accenna al problema una sola volta e solo con un gesto. Il giovane Luttmann è un premio Idi giovani autori: ha già chi lo sostiene, dunque. Perciò può reggere il peso di note a margine di una scrittura qui gravata dal peso di una premeditata disinvoltura, e in un altro testo presentato al Franco Parenti (con autorevole, non autorale regia) sfilacciata dalla scontatezza delle soluzioni e dell'epilogo. *Carne della mia carne* impazza, non spiazza, procede in senso rotatorio, un po' come una Mucca Pazza. Si sorride, si premia lo sforzo di Merone (nella foto in basso, con Andrea Panzini e Carola Ovazza), che esibisce in scena una traspirazione proiettante e si esce con una gran voglia di Wiener Schnitzel (sì, la polposa "milanese", carne della nostra carne). Dice Aldo Grasso: «il giovane cinema italiano è vivo, la giovane editoria è vispissima ed è mai possibile che la tv, nel campo della fiction, offra un panorama così desolato?». Se a tv si sostituisce giovane teatro, qual è la risposta? Forse, che certe storie andrebbero destinate al piccolo schermo... *Fabrizio Caleffi*





LUIGI PISTILLI

LA SOLITUDINE HA UCCISO SCARPIA

*L'interprete della sfortunata Tosca
accanto a Milva, la donna che aveva amato,
ha concluso con il suicidio
un'esistenza inquieta.
La bravura del professionista.*

FURIO GUNNELLA

L'urlo di Milva, lo sgomento del pubblico in platea per l'ultima recita di *Tosca*, la ridda delle supposizioni, il cercare di capire che cosa avesse voluto dire con quell'ultimo biglietto alla sua attrice in cui si riferiva a "un'infamia" pubblicata da un giornale: dietro a questi frammenti di cronaca nera di una domenica milanese - quella del 21 aprile, mentre l'Italia votava - la straziante realtà di un attore che decide di "farla finita" impiccandosi come in una tragedia del teatro borghese.

La stampa si è scatenata a frugare nella vita nomade, inquieta di Luigi Pistilli. Per cercare di strappare brandelli di verità su di lui e su Maria Ilva Biolcati, in arte Milva, ultimo amore "morto" dell'attore, partner sulla scena "maledetta" di quella *Tosca* di Rattigan che la critica aveva distrutto all'esordio a Jesi e che essi erano stati costretti a riprendere, davanti ad un pubblico scarso, perché la dura legge del teatro metteva avanti gli impegni da osservare, i costi di produzione.

I critici che avevano stroncato uno spettacolo nato frettolosamente all'insegna della mondanità, per "vendere" la persistente immagine della Pantera di Goro convertita dal Pigmaleone Strehler al cabaret brechtiano e decisa a trionfare anche sulla scena di prosa accanto al suo ultimo uomo, non hanno potuto non interrogarsi su questa morte. Quanto avevano pesato, i loro giudizi, sulla "depressione" di Pistilli (di cui adesso si parla), sul nervosismo di una Milva che rincorreva vanamente il suo ruolo, sulle manciate di cenere che il declinare inesorabile dello spettacolo gettava su un amore (anche di questo ora si parla) che non aveva resistito al tempo?

Un suicidio è un corto circuito dell'anima: salta tutto in un momento fatale; confluiscono nella mano che di alcuni foulards fa un cappio cento e mille rifiuti, ferite non rimarginate, sconfitte sepolte, delusioni inguaribili.

Vidi Pistilli la sera della prima del recital brechtiano di Milva, nel foyer di quel Piccolo dove aveva esordito nel '55 nel dramma didattico di Brecht *La linea di condotta*, regista Strehler che l'aveva avuto fra gli allievi. Ci guardammo senza salutarci. Eppure ci conoscevamo; eppure gli ero stato sinceramente vicino quel buio giorno dell'estate dell'89 in cui, mentre recitava ad Astiteatro un testo, *Ardente pazienza*, che raccontava gli ultimi anni della vita di Pablo Neruda, era stato raggiunto dalla tremenda notizia della morte del figlio Daniele, che aveva detto basta a 23 anni. Ci conoscevamo: ma l'attore Pistilli era diventato, anche, un personaggio del rotocalco costretto a dire su carta patinata come s'era invaghito di Milva con lei lavorando nella wedekindiana *Lulù* diretta da Missiroli, come l'aveva conquistata proponendole di unire, nella ragionevolezza di una passione matura, due solitudini; come avesse scovato in Spagna quel magico posto descritto dal suo Hemingway in *Morte nel pomeriggio* (dettagli oggi agghiacciati: anche Hemingway è morto suicida), propizio agli amori grandi e disperati.

Dopo quella sera era venuto il "pasticciaccio" della *Tosca*: non ci furono più, dunque, ragioni per avvicinarlo, anche se potevo immaginare - nell'attore che sulla scena faceva Scarpia, cinico libertino, ma ch'era uomo colto e sensibile - le sue amarezze, le sue delusioni, la sua solitudine tornata all'appuntamento dopo la felicità troppo breve di un ultimo amore. «Vivere solo è un vizio, un'abitudine insana», aveva detto in un'intervista, quando aveva riacceso la speranza accanto a Milva, un'altra solitaria.

Poi, quella solitudine svanita dopo vent'anni di separazione dalla moglie, l'ex attrice Luciana Zololi, dopo la morte del figlio, dopo la partenza della figlia Camilla per gli Stati Uniti, era tornata, come la donna importuna e perversa della canzone di Barbara.

Qui vogliamo ricordare, adesso, l'attore di talento (anche nell'ultimo ruolo di Scarpia: lui era al di sopra della mediocrità dello spettacolo), che un fisico compatto aveva destinato a essere l'eroe nei western all'italiana di Sergio Leone e, talvolta, a retrocedere in caratterizzazioni, lui che aveva la professionalità del primattore. Resta una biografia esemplare, una carriera cominciata con solidissimi esiti al Piccolo negli anni ruggenti di Strehler: da *El Nost Milan* di Bertolazzi a *L'opera da tre soldi* di Brecht con Milly, alla brechtiana *Santa Giovanna dei Macelli* passando attraverso *Dal tuo al mio* di Verga con Randone alla *Visita della vecchia signora* di Dürrenmatt insieme a Sarah Ferrati. Aveva recitato poi con la regia del giovane Chereau in una *Lulù* poi ripresa con minore fortuna accanto a Milva e - capace di notevole duttilità espressiva - con il "Collettivo di Roma" era stato Vittorini in una versione scenica di *Conversazione in Sicilia*; poi attore pirandelliano, cechoviano e scespiriano; frequentatore dei contemporanei, da Anouilh a Pinter (*Terra di nessuno*, regia di Guido De Monticelli); nonché figura del cinema, guidata da Visconti, Lizzani, Montaldo, Risi, Leone e di televisione, anche nella popolare *La piovra*. □

MILANO - È scomparsa, a soli 37 anni, Susanna Wachter, per un incidente d'auto. Era subentrata al padre Leo nella guida del Teatro Ciak di Milano e da lui aveva ereditato il fiuto per scovare nuovi talenti comici. Aveva saputo con creatività e intelligenza rinnovare non solo i cartelloni, ma anche il pubblico, riuscendo a dare un carattere ben definito e riconoscibile al suo Ciak.

In questa pagina Pistilli e Milva in «*Tosca* ovvero prima dell'alba» di Rattigan, regia di Parodi.



TESTI

TOP SECRET

DUE ATTI DI ENZO GIACOBBE



La terra sporca di sole. Un osso di chiunque sotterrato come fosse tuo, su cui piangere. Figure umane immobili come pietre e fragili come case. Cannoni. Granate. Mitraglie. Violenze. Cinghiali braccati. Sgomento. Panico. Terrore. Topi in gabbia. Ricordi di giorni lontani. Lezioni di canto. Concerti. Applausi. Sogni. Buttati all'aria. Una giornata di guerra in Bosnia uccide due giovani donne in una casa di campagna semidistrutta dai cannoni che sparano da quei monti al di là dei campi di grano. *Enzo Jacobbe*

Questa è la fedele trascrizione di alcuni documenti che ho trovato fra le macerie di una vecchia casa di campagna, quasi completamente distrutta. È il racconto di una giornata vissuta da due donne, nelle quali lo scoramento e la crisi psicologica crescono continuamente per la paura e lo sgomento di una guerra che potrebbe essere accaduta, soltanto, ai tempi in cui l'Uomo, inconsapevole, commetteva atroci barbarie. Le pagine erano segnate da un simbolo equivalente al "Top Secret" che ritroviamo oggi su alcuni documenti. La divulgazione di questo reperto avviene con la speranza che qualcuno riesca a collocare la vicenda nel tempo e nello spazio reali, affinché nessuno dimentichi.

ATTO I

FILMATO N° 1

A - *Panoramica su una città immersa nel verde, d'estate.*

B - *Batteria di cannoni nella quale alcuni soldati provengono a caricare un cannone.*

C - *Panoramica A: da un punto della città si leva un polverone a significare che la stessa città è stata colpita da proiettili di arma pesante.*

D - *Come in B: urla e salti di gioia dei soldati che hanno sferrato il colpo di fuoco.*

E - *Interno della città: gente che fugge tra il crollo di edifici; civili vengono colpiti dai massi che cadono dall'alto.*

F - *Uomini che scappano fra cadaveri per terra, o che aiutano i feriti ad alzarsi o a camminare.*

G - *Un uomo, annichito e spiritualmente disfatto, che piange, muto, davanti alla distruzione, forse, della casa o della famiglia.*

H - *In un camion si caricano cadaveri e poi si ammassano in un sito deputato.*

I - *Ancora l'uomo di 'G'.*

L - *Esodo di civili a piedi.*

SFUMA FINO AL BUIO.

All'aprirsi del sipario appare una modesta casa di contadini nella campagna attorno a Srebrenica.

Sulla parete di fondo, la metà superiore di una delle due ante della porta, è aperta. Nell'angolo alto a sinistra della stanza, lo squarcio provocato da una granata, è riparato alla meglio con delle tavole chiodate alla parete e al soffitto; da esso filtra ancora qualche filo di luce. La finestra, a destra, sulla stessa parete, è rafforzata con assi di legno che ne impediscono l'utilizzo. Sulla parete destra, nel fondo, il battente aperto di una persiana lascia vedere un secchio di plastica e una fune posati sul bordo della botola della cisterna per l'acqua.

Una lampadina elettrica spenta pende dal soffitto, in mezzo alla stanza. Sotto un tavolo e poche sedie impagliate, vecchi. Sulla parete di sinistra un grande camino spento e, per terra, della legna da ardere di diverse pezzature; verso il proscenio una scala in legno porta al piano superiore; sotto di questa, una gerla contiene indumenti. Alla parete di destra un mobile: nella parete superiore una piastrina con pochi piatti e qualche bicchiere, in basso un letto estraibile. Accanto verso il proscenio una cucina a legna, spenta; su di essa alcuni tegami accatastati, ancora più avanti, su una vecchia cassa, un grosso recipiente di plastica funge da lavello. Sono in scena Majid, di circa cinquant'anni e la figlia Lejla, di ventite.

MAJID - *(Intenta a lavare alcuni piatti)* Sentili, sentili!... Tutta la notte così: non hanno smesso un minuto!

LEJLA - *E il loro modo di fare prima del colpo di grazia!... e poi, addio villaggi e addio città!*

MAJID - *Che Allah ci aiuti!*

LEJLA - *E pensare che un tempo avevamo i migliori amici fra di loro: compagni di giochi, di scuola...*

MAJID - *(Sottolinea)* ... E tu anche il ragazzo!

LEJLA - *(Che ha colto, si irrigidisce)* Sì. Come tante compagne della mia età.

MAJID - *(Dura)* Potevi stare lontana dalla gramigna!

LEJLA - *(Di rimando)* E di tuo figlio che stava con Joska, non hai nulla da dire? Di Alina Kimovic, di Adja Retna, non dici niente? Anche loro stavano con...

MAJID - *(Più dura)* Anche quelle, gramigna, solo gramigna!

LEJLA - *(In crescendo)* Le avevi accettate anche tu, quelle!

MAJID - *Io?*

LEJLA - *Sì tu!* O hai dimenticato quante volte abbiamo fatto merenda in questa casa, noi e loro, e tu e papà insieme a noi? Quante volte abbiamo cucinato in quel camino, tutti insieme, tu e mio padre compresi? Quante volte? Che cos'era questo se non accettare le nostre amicizie? E che cosa avevano di sporco, quegli amici, allora?

MAJID - *Quei ragazzi...*

LEJLA - *...erano come noi, alcuni meglio di noi!* Eravamo tutti amici! Sì, amici! Non ci divideva nulla: né politica né religione! *(Definendo)* Non c'era la guerra, ed eravamo amici!

MAJID - *E adesso?*

MAJID - *(Cercando di rasserenarla)* Stasera verranno i Kravos.

LEJLA - *(Sorpresa negativamente)* I Kravos?

MAJID - *Sono gli unici vicini che abbiamo nella vallata.*

LEJLA - *E verranno qui?*

MAJID - *Stasera. Verranno stasera.*

LEJLA - *E che cosa ci facciamo con quei due vecchi che per un nonnulla se la fanno sotto? Ci difenderanno loro?*

MAJID - *Verranno qui e staremo insieme. (Si alza e torna all'angolo cucina, prende un piccolo recipiente e due coltelli, torna al tavolo e si mette a pelare patate)*

LEJLA - *Per "morire" insieme?*

MAJID - *Smetti di parlare così di due vecchi.*

LEJLA - *Ma se non ci saranno di aiuto, che vengono a fare?*

MAJID - *(Dura)* Abbi rispetto. *(Silenzio)* E non fare storie, per favore! *(Breve pausa)* Siamo tutte e due molto stanche e molto tese: non irritiamoci!

LEJLA - *E per essere meno irritate e meno tese, ci mettiamo in casa due vecchi incapaci e pieni di paura!*

MAJID - *(Decisa)* Smettila!

LEJLA - *(Pausa. Prende il coltello portato da Majid e anche lei si mette a pelare patate)* Siamo come due cinghiali braccati. Non sappiamo cosa fare né dove andare; qualunque idea mi passi per la testa o qualunque cosa tu proponga, mi sembrano tutti errori. Dovremmo andare via da qui, ma Sarajevo è lontana, e così restiamo, e come i cinghiali non sappiamo da dove arriverà il colpo di fuoco!

MAJID - *Cinghiali braccati o no, con i Kravos ci siamo sempre aiutati, e sono stati loro a chiedermi di ospitarli. Se non ce la diamo in questi momenti unici che si avvicinavano alla radura; e forse stanotte ci assaliranno, noi e i Kravos! E mio padre e mio fratello non potranno aiutarci perché chissà dove sono!... Ecco perché sono dura! E sono dura perché noi due siamo due prede facili, mamma! Tu non hai ancora cinquant'anni e io ne ho ventite!*

LEJLA - *D'accordo, ma poi non lamentarti e non darti delle colpe se a quei due accade qualcosa!*

MAJID - *(Seccata)* Ma perché sei così dura?

LEJLA - *(Cercando di farle capire appieno quel che vuol dire)* Verso le tre, stanotte, sui monti qui di fronte, ho visto qualcosa che luccicava che si muoveva: ho pensato che forse erano i fucili di alcuni soldati che si avvicinavano alla radura; e forse stanotte ci assaliranno, noi e i Kravos! E mio padre e mio fratello non potranno aiutarci perché chissà dove sono!... Ecco perché sono dura! E sono dura perché noi due siamo due prede facili, mamma! Tu non hai ancora cinquant'anni e io ne ho ventite!

MAJID - *(Supplicando)* Lejla, smetti di pensare a queste cose!

LEJLA - *(Con uno strattone allontana la madre che sta per abbracciarla, e si alza. A voce sostenuta)* E a che cosa devo pensare se da ogni parte arrivano notizie di stupri e di violenze! A che cosa! *(Si calma)* Dimmelo, con onestà: dimmi a che cosa devo pensare. Che moriremo?

MAJID - *(Incapace di dare una risposta adeguata, si alza e va alla porta e guarda fuori)* Sono preoccupata per tuo padre: è già una settimana che è andato, e non si è visto una sola volta!

LEJLA - *(Cruda)* Forse è morto. *(Si rimette a pelare patate)*

MAJID - *(Sconcertata)* Lejla!

LEJLA - *Perché no? Morto. Sparito. Caduto in un'imboscata. Fatto fuori da quei figli di puttana! Perché no?*

MAJID - *(C.s.)* È tuo padre, Lejla!

PERSONAGGI

MAJID

LEJLA

AZIM

ERIK

ANJIA

BRANKO

LEJLA - *(Un attimo, poi, realista)* Adesso ci ammazziamo!

Silenzio. A riportare la realtà, improvviso il rumore dei cannoni si fa più violento e più frequente.

MAJID - *(Si copre le orecchie, spaventata, poi)* Povera gente!

LEJLA - *Si mamma, «povera gente»!... Ma tutti, tutti «povera gente»: noi e loro: perché anche i nostri uccidono!*

MAJID - *(Sorpresa della veemenza della figlia)* Lejla, calmati! Calmati!

LEJLA - *(Calma e sofferente)* «Calmati»! ... Già! «Calmati»! ... Non sappiamo dire altro: «Calmati»! ... perché la guerra continua e ci vuole calma per tirare avanti! Anche se mio padre e mio fratello sono morti, «calmati» perché è nella logica delle cose, perché è la guerra che fa questo. Che cosa pretendi...?

MAJID - *(L'interrompe)* Lejla, basta, smettila!

LEJLA - *(Dura)* ...Che tuo padre non muoia? Che non muoia tuo fratello? E perché solo gli altri? *(Esasperata, urla)* Perché solo gli altri?

MAJID - *(La prende per le spalle, la scuote e con voce urlata)* Basta! *(Lejla guarda la madre, sconvolta. Dopo una breve pausa, con molta calma)* Tuo padre non è morto. E neppure tuo fratello.

LEJLA - *(Va a sedersi al tavolo. Sfinita)* Quando andiamo via da qui? *(Silenzio)* Fra poco tocca a noi! *(Ha paura)* Siamo sole, mamma!

LEJLA - (C.s.) C'è una guerra, mamma, dura, grossa, orrenda: da quella parte ci sono loro, forti, armati fino ai denti e tanti... e da questa, i nostri uomini che combattono, quando va bene, con un fucile e una bomba a mano, e da soli, uno qui e uno là, come i partigiani di una volta!... Ci vuole un niente per farli cadere in un'imboscata!

MAJID - Ma perché vuoi pensare così di tuo padre!

LEJLA - Perché anche altri sono andati e non sono tornati!

MAJID - Bastava che dicessi: «Speriamo che non gli sia successo niente»!

LEJLA - È tutto in conto, mamma. Da tempo. I soldati morti, i vecchi uccisi, le donne violentate, e i bambini massacrati! È una guerra questa? È la più sporca vigliaccata della Storia, e vanno messe in conto le cose più sporche! E noi qui! che aspettiamo che ci rovini addosso! che veniamo violentate anche noi!

MAJID - (Quasi a voler allontanare questa realtà) Non tutte le donne sono state violentate.

LEJLA - (Dura) Violentate, mamma, violentate: da uno o da dieci di quegli sporchi figli di puttana! Violentate! Prese per davanti e per di dietro.

MAJID - (In tono di rimprovero) Lejla!

LEJLA - Ti fa schifo, vero? A loro, no. A loro piace. Loro ci godono. Loro le fanno queste cose, perché (cambia tono, fino al pianto) ...perché loro sono perfidi... e poi le squartano le donne, le fanno a pezzi! (Corre dalla mamma e si butta nelle sue braccia) Ho paura, mamma, ho paura per tutto quello che può accaderci! Ho paura!

MAJID - Non ci accadrà nulla, figlia mia.

LEJLA - Ho paura delle mie urla e delle tue; degli occhi di quegli uomini, del dolore, dei ricordi che mi rimarranno dentro per tutta la vita! (Impaurita del futuro) Non potrei più vivere così!... La mia vita sarebbe... Che bene potrei volere a un figlio così? ... Un figlio nato da un uomo che... da una bestia! Che amore potrei dargli? Dimmelo!

MAJID - (Con grande pena) Bambina mia: a noi non accadrà nulla di tutto questo, vedrai!

LEJLA - (Di nuovo vigile, si allontana) E già! Noi non corriamo alcun pericolo! Noi abbiamo i Kravos che ci difendono, vero?

MAJID - (La invita, dolcissima, a sedere sulle sue ginocchia) Vieni qui, Lejla. Vieni! (Lejla si avvicina, si siede e piange senza pudore. La mamma le accarezza i capelli) Non fare così, Lejla!... Su, non piangere!... Smettila!... (Lejla si calma e Majid la culla con un movimento delle gambe e racconta come fosse una favola dalla quale lei stessa sarà conquistata) Noi e i Kravos siamo i soli che abitano questa vallata. Era una palude quando ci siamo arrivati. Li trovammo lassù, su quei monti. Cercavano anch'essi dove fermarsi. E si unirono a noi. E quando tuo padre e Dusan Kravos hanno visto questa terra dall'alto di quelle cime, sono rimasti come folgorati e hanno ringraziato Allah per averli portati fin qui! (Lejla è ormai calma) Ne hanno fatto una vallata fertile, ricca: facciamo tanto grano che quando è ancora verde e si muove col vento di primavera, sembra un mare che nasconde un tesoro... e poi, d'estate, questo tesoro, lo raccogliamo fra i canti della gente della mietitura e quelli delle spigolatrici... e dopo il raccolto... i covoni... i trattori che...

LEJLA - (Si alza dal grembo della madre) Mamma, i carri armati ci sono passati sopra ai covoni e ai trattori! (Va alla porta che apre e indica la vallata) Guardala la tua vallata: non c'è più un filo d'erba, la guerra ha distrutto tutto! (Richiude la porta) Andiamo via da qui.

MAJID - No.

LEJLA - (Insiste) Non ci facciamo nulla. Andiamo via.

MAJID - No, Lejla. Questa casa l'ha costruita tuo padre con le sue mani, pietra dopo pietra!

LEJLA - Lo sai che quella casa non c'è più: è stata distrutta. Le cannonate l'hanno fatta saltare. Questa, è la sola stanza ch'è rimasta. (Indicando il soffitto) Quel buco non ti ricorda nulla?... Se volevi difenderla quella casa, dovevi

impedirgli di andarsene sui monti, a tuo marito!

MAJID - (Incurante e ipnotizzata dai ricordi) Una volta queste quattro pareti erano piene di sole...

LEJLA - Una volta!

MAJID - ...Di sorrisi, delle gioie che tu e Almir sapevate darci!

LEJLA - E vuoi difendere questo rudere perché io e mio fratello da bambini ci abbiamo sorriso dentro?

MAJID - (Testarda) Anche. Anche per questo!...

Ci siete nati in questa casa, tutti e due, siete cresciuti qua dentro, avete giocato, studiato, siete diventati grandi, e con l'aiuto di Allah siete due figli meravigliosi!

LEJLA - ...Che adesso stai per perdere!

MAJID - (Incurante) È la nostra casa, questa: con tutta la vallata là fuori è la nostra casa. È l'unico nostro punto d'incontro: tuo padre e tuo fratello possono trovarci solo qui.

LEJLA - E come la difendi?

MAJID - Non lo so. Forse come fanno i cinghiali quando sono braccati: con un colpo di grugno.

LEJLA - (Lentamente) I cinghiali alla fine vengono presi, e i cacciatori se li dividono.

MAJID - (Definendo) Tuo padre e Almir torne-

ranno qui. (La sua attenzione viene attratta dal rumore di un carro trainato da un cavallo che si avvicina) Zitta. (Sta in ascolto) Ascolta!... Senti?... È il carro dei Kravos. (Fa per uscire)

LEJLA - (Trattenendola) Aspetta. Non uscire. Non fidarti. Aspetta che chiamino. (Il rumore si avvicina fino a cessare. Majid fa per muoversi e Lejla la ferma) Non muoverti.

ALMIR - (D.d. - Con voce sconvolta) Mamma! Mamma!... Lejla!

MAJID - È Almir. (Lo chiama con voce preoccupata) Siamo qui, figlio mio! Almir! (Apra la porta)

Almir, che è successo?

ALMIR - Niente, a me niente.

MAJID - Tuo padre?

ALMIR - No, non so niente di lui.

Sulla porta appare un giovane che viene ignorato da tutti.

MAJID - Che cosa, allora?

ALMIR - I Kravos, mamma!

MAJID - I Kravos, che cosa?

LEJLA - Su parla!

ALMIR - Sono... morti.

MAJID - (Sconcertata) Morti!

LEJLA - Quando?

ALMIR - Non lo so. Sono entrato nella loro casa, poco fa, e... (Si interrompe)

MAJID - (C.s.) Uccisi?



ALMIR - Sgozzati. Avevano gli occhi ancora pieni di paura!... Erano... Sembravano due bambini in preda al terrore!

LEJLA - Che bastardi!

MAJID - Che Allah li abbia con sé!

LEJLA - Poteva succedere a noi, mamma! Poteva succedere a noi! (Va contro la parete di fondo e vi si appoggia terrorizzata)

MAJID - (La raggiunge, la volta e le dà un ceffone, poi con un urlo) Smettila!

Lejla cessa di piangere e si copre il volto con le mani. Subito Almir si avvicina e l'abbraccia.

ALMIR - A voi no, Lejla! A voi non accadrà! (Prende il viso della sorella fra le mani e glielo solleva) Non aver paura!

LEJLA - Non te ne andare, Almir! Resta con noi.

ALMIR - Stai tranquilla!

Piccola pausa.

MAJID - E Srebrenica è tutta occupata?

ALMIR - (Si avvicina con la sorella) No. Si combatte per le strade dei quartieri est. Verso la vallata, il quartiere delle Poste è ancora in mano nostra. È da lì che la gente scappa verso Sarajevo. (Indicando il giovane) Il mio amico Erik. Vieni, entra. Solo un momento.

MAJID - E allora, com'è possibile che i Kravos...? Se questa parte della città è ancora nelle nostre mani, non sono stati i soldati a ucciderli!

ALMIR - No, mamma.

LEJLA - ..Gli sciacalli?

ALMIR - Sì, i ladri.

MAJID - È mostruoso.

ALMIR - Gli hanno rubato tutto: la biancheria, le coperte, i materassi, la tv, pentole, piatti... anche dei piccoli mobili. Tutto: tutto quel che era in buone condizioni, portato via, rubato! Abiti di lui, di lei!... Hanno rovistato da per tutto. Hanno rotto serrature, cassetti... armadi!... Erano due persone che mi ero abituato a vedere invecchiare, alle quali avevo finito per voler bene! ... (La voce si fa nervosa) La gola era ... e il sangue, nero, da per tutto sui loro corpi!... Erano uno vicino all'altro e sembrava... che si fossero cercati... con una mano, per... per morire insieme!

ERIK - (Si avvicina, lo scuote per le spalle, e con dolcezza) Basta, Almir, smettila. Non fare così. È la guerra questa!

ALMIR - (Con un urlo isterico) Sono morti!

ERIK - (Gli dà uno scossone e immediatamente Almir smette di urlare. Un attimo di immobilità poi Almir butta le braccia al collo dell'amico e lo stringe forte. Erik si rivolge alle donne) Forse ha bisogno di un po' d'acqua e di sdraiarsi. (Majid estrae il letto dal mobile e Lejla provvede per l'acqua alla cisterna. Erik fa coricare l'amico poi si rivolge ancora alle donne) Ci vogliono alcune coperte: fra poco avrà freddo. (Majid sale la scala e intanto Lejla porta l'acqua che Erik porge a Almir) Su, bevi! (Almir beve poi si riversa sul letto)

MAJID - (Dall'alto) Prendete le coperte. Butta giù due o tre coperte che Lejla raccoglie e con le quali ricopre Almir aiutata da Erik.

LEJLA - (Ad Almir) Va meglio?

ALMIR - Sì, grazie.

Erik e Lejla si allontanano e Majid, rientrata si avvicina al figlio, col quale si trattiene.

LEJLA - (A Erik, attorno al tavolo) Siedi. Vuoi qualcosa? Un po' di caffè?

ERIK - No, va bene così... (Un attimo) Mi dispiace per Almir: non credevo che potesse...

LEJLA - Voleva molto bene a quei vecchi. Erano dei buoni amici di mio padre e di mia madre. (Pausa) È da molto che vi conoscete, tu e Almir?

ERIK - No. Ci siamo visti stasera per la prima volta. Avevo bisogno di una mano per uscire da una mia situazione, e Almir mi ha aiutato.

LEJLA - Tu non sei di queste parti?

ERIK - No.

LEJLA - Dove vivi?

ERIK - A Tuzla.

LEJLA - Di dove sei?

ERIK - Sono olandese.

LEJLA - (Ha capito) Ho capito. (Un momento d'imbarazzo) Vuoi una fetta di pane?

ERIK - No, grazie.

Una madre coraggio a Srebrenica

Come Penelope tesseva la sua tela, che disfaceva di notte affinché all'attesa della fine della guerra e del ritorno di Odisseo s'accompagnasse la speranza, così Majid - un'altra donna, una contadina presa nel vortice di un'altra guerra a noi vicina, quella in Bosnia - sta a pelare le sue patate nella casa diroccata della campagna attorno a Srebrenica, dov'è rifugiata insieme alla figlia Lejla. «L'unica cosa sensata in tutto questo disordine», le fa dire l'autore di Top Secret, Enzo Giacobbe: un gesto ostinato con cui questa donna - come tutte le donne di tutti i tempi - rifiuta l'inferno qui sulla terra, non vuole credere che il marito sia morto, cerca di salvare il figlio, si studia di calmare la disperazione della figlia.

«Avere un figlio in guerra fa molto male», fa dire Giacobbe a questa Madre Coraggio della tragedia nella ex Jugoslavia che, senza retorica, compiendo i gesti di una quotidianità umile, assume in sé la disperata resistenza di tutte le donne contro la violenza. Pensando a un'altra madre, Majid ferisce Erik, il ragazzo olandese che le si è presentato davanti col figlio e vorrebbe, lui straniero, raggiungere i partigiani braccati: un gesto "mostruosamente" tenero per tenerlo fuori dalla bolgia infernale e rimandarlo a casa.

Quando tutto crolla - tagliata al ragazzo la strada dei monti, trucidati i vecchi vicini, diventata un inferno anche Sarajevo - di dove sono fuggiti altri vicini terrorizzati, imminente l'offensiva dei serbi - l'estremo no di Majid e della figlia Lejla alla violenza e all'offesa dei soldati infoiati, che le hanno scoperte, è nella bomba a mano con cui, tolta la sicura, si danno abbracciate la morte.

Di Enzo Giacobbe - medico sardo con la passione per il teatro - conoscevamo testi apprezzabili per l'attenzione alle questioni del nostro tempo - dalla droga alla biogenetica - e per la giustezza psicologica dei movimenti dei personaggi. Di Top Secret non deve trarre in inganno l'impianto apparentemente tradizionale, né può essere considerata limitativa la scrittura di estrazione realistica. A parte la novità rappresentata dall'inserimento nella storia di filmati che intrecciano, sulla guerra nei Balcani, una documentazione corale in aggiunta al plot, così rafforzando il senso allegorico ed esemplare della vicenda con un'aura di realismo metafisico, colpiscono la sicura e rapida teatralità del dramma, l'essenzialità degli snodi narrativi, l'intensità delle passioni e dei comportamenti, la sensibilità con cui l'Autore s'accosta al modo di sentire delle due eroine.

Dopo tanti testi volenterosi ma drammaturgicamente non realizzati sulle cronache di furore e di sangue nella ex Jugoslavia, Top Secret esprime l'antica necessità del teatro, dai tempi della tragedia greca, di manifestare dalla parte delle vittime. Ugo Ronfani

L'imbarazzo cresce.

LEJLA - Passerai qui la notte?

ERIK - Pensiamo di andare via prima del buio.

LEJLA - Andare, dove?

ERIK - Su quei monti, credo. (Altro silenzio. Majid si avvicina e prima di sedere al tavolo, accende la lampadina elettrica che pende dal soffitto. I tre si guardano in silenzio) Credo di dovervi una spiegazione. (Le donne tacciono) A Tuzla siamo forse quattrocento. La gente ci guarda con diffidenza, taluni con odio, e io credo che questo sentimento, sì, credo che sia giustificato!... Noi ci siamo fatti consegnare le armi, abbiamo promesso che avremmo difeso le vostre città, i vecchi, le donne, i bambini... e questo, questo non è avvenuto!... Abbiamo fatto una vigliac...

I nostri ufficiali dicono che siamo una forza di pace, e che non dobbiamo intervenire, ma qui non c'è pace, e... e non sappiamo crearla: non c'è pace. Non ho mai visto un uomo odiare tanto un suo simile come fra quella gente. Noi non possiamo far nulla, siamo tagliati fuori: è come se la spartizione di queste terre sia già stata decisa da altri più grandi di voi e di loro. E a noi queste cose... queste cose ci offendono perché offendono tutti gli uomini.

MAJID - (Incisivo) Duecentoundici tuoi commilitoni sono stati fatti prigionieri. E sono tornati.

ERIK - Ecco, è qui che volevo arrivare. Quando questi vostri sospetti, da noi, hanno avuto la consistenza di una cosa probabile, o possibile, o addirittura credibile, noi abbiamo sentito una grande voglia di ribellione e di schifo che è esplosa in un... (S'interrompe) È stato allora che è successo. Un soldato, un mio amico, un compagno di stanza, una mattina, dopo che un ufficiale aveva detto che il rientro dei duecentoundici soldati era un successo della diplomazia e di non so che altro, il mio amico urlò che

non si potevano scambiare duecentoundici soldati con il diritto a qualcuno di invadere la terra d'altri! Perché questo era rendersi complici della morte di migliaia di soldati e della deportazione e del massacro di altrettanti vecchi; significava che si accettavano la violenza e gli stupri su centinaia e centinaia di donne e di bambini! Ci fu un silenzio e una tensione tremende. Poi, il mio amico, tolse la sicura da una bomba a mano, si ficcò l'ordigno dentro la camicia e si lanciò sull'ufficiale. E lo strinse fra le braccia con tutta la sua forza, finché... (Lejla ha un gesto di sgomento) Credo che da allora almeno una mezza dozzina di soldati abbiano disertato. Io sono uno di loro, uno di quelli che i bollettini ufficiali danno come «disperso in azione di perlustrazione». E stanotte con Almir sarò su quei monti a combattere.

MAJID - (Dopo un attimo, con preoccupazione) Quanti anni hai?

ERIK - Ventiquattro.

MAJID - Hai ancora i tuoi, immagino?

ERIK - (Sembra non aver capito) Come dice?

MAJID - Non sei un mercenario, vero?

ERIK - No. Certo.

MAJID - E i tuoi genitori sono vivi.

ERIK - Sì.

MAJID - Dove stanno.

ERIK - In una cittadina a quaranta chilometri da L'Aia...

MAJID - È bella questa cittadina?

ERIK - (Ha nella voce un pizzico di nostalgia) Sì, molto bella. È attraversata da un fiume. C'è molto verde. È... sì, è gioiosa.

MAJID - E naturalmente, hai anche la ragazza, l'aggiù?

ERIK - Sì.

MAJID - E forse quell'altra mezza dozzina di ragazzi che hanno disertato... (Si corregge) ...che

hanno scelto di darci una mano, hanno anche loro i genitori, una ragazza, degli amici...

ERIK - Sì, penso di sì.

MAJID - E con essi, anche gli altri ragazzi sempre della tua stessa età che sono andati a cercarli pensando che fossero caduti in un'imboscata, forse anche quelli hanno madre, padre e ragazza... e forse qualcuno potrebbe lasciarci la pelle!... Tu stesso. Potresti, no? (*Senza più ironia*) Mi domando se hai mai pensato a questo.

ERIK - È la guerra, signora, e i soldati son fatti per la guerra!

MAJID - Qualcuno dice che i soldati sono anche uomini di pace.

LEJLA - (*Alzandosi di scatto, alla madre*) Perché dici cose così banali? Sono tutte cretinate che non fanno più presa neppure sui bambini di cinque anni! Chi è che restituisce a quel bimbo di Tuzla la gamba maciullata da una granata? o la voglia di viverci gli anni che restano alle mille ragazze di vent'anni stuprate da un'infinità di figli di puttana? A che cosa servono le tue lagnose parole contro queste atrocità?

MAJID - E la gamba o la verginità, o l'età, a quel bimbo e a quelle giovani di vent'anni, gliele restituisce questo ragazzo?

LEJLA - Anche lui, e se saranno in molti, tutti! Ci aiuteranno tutti a uscire da quest'incubo!

Pausa.

MAJID - (*Si alza e con lei Erik*) Con che cosa... farai la guerra su quei monti? ...

ERIK - Non capisco.

MAJID - Che armi hai?

ERIK - Adesso?

MAJID - Sì.

ERIK - Una pistola. Le armi me le daranno lassù.

Almir si alza e si avvicina ai tre.

MAJID - E se per primi incontrassi loro? i nemici? che faresti?

ALMIR - Ci sarò anch'io, mamma.

MAJID - (*Guarda un attimo il figlio, poi a Erik*) Mi fai vedere quella pistola?

ERIK - Certo. (*Gliela porge*)

ALMIR - (*Che ha seguito la scena*) Stai attenta: non ha la sicura.

MAJID - (*Con molta calma, al figlio*) Mettiti lì, Almir, accanto alla porta.

ALMIR - (*È sconcertato*) Stai attenta. Ma cosa fai?

MAJID - Hai sentito bene: accanto alla porta.

ALMIR - Ma...

MAJID - (*Con voce più autoritaria*) Hai capito? Almir va al muro.

LEJLA - Ma che scherzo è questo? Mamma.

MAJID - Anche tu, accanto a lui.

LEJLA - Che ti prende?

MAJID - (*C.s.*) A fianco a tuo fratello. (*Lejla esegue sconcertata. Poi a Erik*) Tu coricati per terra. (*Silenzio*) Ho detto per terra. (*Erik, incerto, guarda Almir*)

ALMIR - Dalle retta, Erik. Non so che cos'abbia in testa, ma non contraddirla!

Erik fa per sdraiarsi per terra ma Majid lo corregge.

MAJID - Non li, qui. (*Erik si sposta davanti al tavolo, verso il proscenio*) Metti le mani dietro la nuca. (*Erik esegue*) Divarica le gambe. (*C.s. Majid gli punta la pistola addosso*) Non ho altra scelta, Erik. (*Gli spara addosso un colpo di pistola. Un urlo di dolore*)

LEJLA - Mamma!

ALMIR - Che cos'hai fatto!

MAJID - (*A Lejla*) Strappagli una manica della camicia, fanne una benda e stringigli la gamba sopra la ferita.

LEJLA - Vado su: ci sono delle bende nel comò... (*Fa per andare*)

MAJID - Ho detto la camicia.

LEJLA - Ma...

MAJID - Non discutere: la camicia. (*A Almir*) E tu trova due legni e immobilizzagliela. (*I due ragazzi si danno da fare mentre Erik continua a lamentarsi e a contorcersi. Come Lejla ha finito, Majid le si rivolge*) Portami una fascina di legna. (*Lejla esegue*). Stacca un ramo. (*Lejla esegue. Intanto Almir ha terminato*) Ora tornate al muro. (*I ragazzi vorrebbero protestare, ma Majid li convince*



orientando la pistola verso di loro. Dura) Vi prego. (*Quelli eseguono. Majid si rivolge a Erik*) Sbottonati la camicia. (*Quello esegue e Majid preso il ramo che Lejla ha tolto dalla fascina, colpisce ripetutamente Erik sul petto, fra lo sconcerto dei figli e i lamenti di Erik*)

ALMIR - Smettila. Lascialo.

LEJLA - Ma che vuoi fare? Dove vuoi arrivare?

ALMIR - Gli fai male.

MAJID - (*A Erik, incurante dei figli*) Chiudi gli occhi forte. Stringi le palpebre. (*Majid lo colpisce con il ramo della fascina sul viso*)

ERIK - No. Mi lasci. Almir aiutami.

ALMIR - Mamma, basta, lascialo.

LEJLA - Perché? Perché fai così?

MAJID - (*Si avvicina al figlio e lo colpisce più volte con il ramo che ha in mano, incurante dei lamenti. Buttata la legna, si porta al tavolo, toglie il caricatore dall'arma e da questo numerose cartucce, quindi si rivolge a Erik*) Son rimasti quattro o cinque proiettili: non credo che siano sufficienti per fare la guerra. (*Ai figli*) Adesso metteste Erik sul carro dei Kravos e portatolo a Tuzla.

ERIK - (*Sorpreso*) A Tuzla?

MAJID - Sì. Direte che avete avuto uno scontro con alcuni soldati, o se preferite, con certi balordi che odiano i soldati della pace. Penso che sia credibile anche questa. (*Con affetto*) Scusami Erik, era l'unico modo per rimandarti in Olanda. (*Ai figli*) Portiamolo sul carro. (*Eseguono. A Almir*) Eccoti la pistola, Almir. Sii prudente e, se puoi, ritorna. Andate.

Il carro parte e le donne rientrano. Lejla chiude la porta.

LEJLA - Perché tutto questo?

MAJID - Perché ritorni a casa, dai tuoi, e forse perché ha l'età di Almir. (*Raccoglie le cartucce dal tavolo, va alla cisterna e vi butta dentro i proiettili. Torna al proscenio e si inginocchia*) È l'ora della preghiera, vieni.

Lejla la raggiunge e le si affianca in ginocchio, tutte e due con il volto al pubblico, mentre si sente il tuonare dei cannoni.

SIPARIO

ATTO II

FILMATO N° 2

A - L'esodo. Il camminare della gente. Lo sguardo. Lo sgomento. La sconfitta. Un bambino che con la sua mano stringe quella della mamma. Qualcuno che porta fagotti enormi sulle spalle. La desolazione dei vecchi. La paura nei volti delle giovani ragazze.

B - Un camion dell'O.N.U. dal quale si distribuiscono generi alimentari per ottenere i quali gruppi di donne si azzuffano.

C - Bambini e adulti che sistemano davanti alle porte degli edifici sacchi di sabbia.

D - Carrellata sui cadaveri abbandonati per terra, in città o sui campi.

E - Il viso di una ragazza in preda alla paura. Alcuni flash simulano gli scatti di un apparecchio fotografico di cui può udirsi il sonoro e fissano nella successione la mimica facciale che racconta la paura fino all'urlo.

F - Un letto disfatto su cui il corpo nudo di una ragazza sola, immobile, gli occhi pieni di lacrime, racconta l'avvenuto stupro.

G - Un sito nel quale vengono scaricati da un camion un numero imprecisato di cadaveri.

H - Fosse comuni, o scavi per sepoltura comune.

I - Cimiteri. Filari di pietre di sepoltura.

SFUMA FINO AL BUIO

I cannoni tacciono. Lontano, lo stridio delle cicale. Lejla è al tavolo che rammenda alcune calze del fratello. Poco dopo, scendendo dalla scala, entra Majid che porta della biancheria che posa sul tavolo.

MAJID - Ecco qua: canottiere, mutande e camicie. Il resto quando torna. (*Va alla porta e guarda fuori*) Non sparano più! Chissà cos'hanno in mente! (*Pausa - continua a guardare fuori*) Così, sembra il pomeriggio di una qualunque estate senza guerra: niente vento, il sole caldo, le cicale che cantano... (*uno sguardo al cielo*)... e il cielo azzurro!... (*Torna al tavolo e siede*) Almir? Dov'è?

LEJLA - Fuori.

MAJID - Non l'ho visto.

LEJLA - È fra i ruderi, qui a fianco.

MAJID - (*Trova strana la risposta*) Che cosa è andato a fare?

LEJLA - Non lo so. (*Pausa. Majid si alza e si dirige verso la porta. Lejla, senza smettere di cucire*) Ha detto di non uscire di casa.

Majid si ferma. Piccola pausa.

MAJID - (*Preoccupata*) Perché non dobbiamo uscire?

LEJLA - (*Ritarda la risposta*) Ha detto così. Non so perché.

Pausa

MAJID - (*C.s.*) C'è qualcuno con lui?

LEJLA - No. Non credo.

Altra piccola pausa.

MAJID - (*C.s.*) Perché ha detto di non uscire? Non lo ha mai fatto! (*Torna al tavolo e siede*) L'hai sentito? Voglio dire: si muove? Cammina?

LEJLA - Non si sente niente.

MAJID - Un passo? Una pietra smossa?

LEJLA - Niente.

Pausa.

MAJID - *(Cerca di cambiar discorso, ma si percepisce la sua grande tensione)* Cosa... *(si rischiarla la voce)* ...cosa stai facendo?

LEJLA - *(Senza sollevare lo sguardo)* Rammendo le sue calze.

MAJID - Perché?

LEJLA - *(Semplice)* Sono bucate.

MAJID - Perché adesso?

LEJLA - Torna in città, lo sai, e ne ha bisogno.

(Guarda la madre che sembra non aver capito)

Mamma, queste canottiere, le mutande, le camicie le hai portate tu proprio adesso: che cosa hai in testa?

MAJID - *(Dopo un attimo di riflessione)* È vero. È vero, hai ragione. *(Lejla riprende a cucire e Majid si alza e si muove per la stanza, imbarazzata)*

Quanto tempo e là fuori?

LEJLA - Cinque minuti, forse dieci.

MAJID - E non si è mai fatto vivo?

LEJLA - No.

Pausa.

MAJID - *(Decisa)* Gli è successo qualcosa. Vado a vedere. *(Va verso la porta)*

LEJLA - *(Solleva la voce)* Non andare.

MAJID - *(Si ferma, poi con sfida quasi)* Perché? Io vado. *(Si dirige alla porta)*

LEJLA - *(A voce sostenuta)* Mamma, no.

MAJID - *(Si ferma. Pausa, poi in grande ansia)* Perché? Perché non vuoi che veda? Perché non devo vederlo? *(Molto partecipe)* Perché?

LEJLA - *(Semplice)* Ha detto di non uscire.

MAJID - *(A voce sostenuta, poi in crescendo)* Perché non dovrei?

LEJLA - *(Irritata)* Non lo so. *(Piccola pausa)* L'ha detto.

MAJID - Mi devi dare una ragione: e se non ne hai, vuol dire ch'è successo qualcosa?

LEJLA - *(Dura)* Ma perché vuoi che gli sia successo qualcosa? Che cosa? Dimmelo. Dimmelo.

MAJID - *(Quasi intimorita)* Un ... malessere... una qualunque cosa. Era molto stanco quando è arrivato. La morte dei Kravos l'ha sconvolto!

Vedere quei due così com'erano dev'essere stato terribile! *(Ancora una piccola pausa)* E poi il viaggio fin qui, il suo amico da riaccompagnare, poi di nuovo qui! Non credi?

LEJLA - *(Conciliante)* Sì, dev'essere stanco.

MAJID - *(Dopo una pausa. Allarmata)* Potrebbe essersi sentito male... *(Ancor più allarmata)* ...E se è arrivato qualcuno e lo ha...

LEJLA - *(L'interrompe, dura)* Non è arrivato nessuno!

MAJID - Come lo sai?

LEJLA - Se arriva qualcuno il cavallo nitrisce, si muove, fa un casino d'inferno!

MAJID - E se è svenuto?

LEJLA - Non si sta a lungo svenuti, mamma, ci si riprende.

MAJID - E allora che cos'è stato.

LEJLA - *(Definitiva. Ma con gentilezza)* Niente, mamma, niente... Aspettiamo. Ha detto di lasciarlo solo.

MAJID - *(Ancora tensione)* Possiamo... chiamarlo?

LEJLA - *(Fa un cenno del capo)* No. Non so perché, ma non chiamarlo. Qualunque cosa sia, aspetta che ce la dica lui. Aspettiamo che rientri. *(Piccola pausa)* È uscito con un binocolo.

Forse sta cercando qualcuno.

MAJID - *(Subito)* Chi?

LEJLA - *(Ha perso la pazienza)* Non lo so, non so niente: ho detto «forse». *(Pausa. Poi calma)*

Aspettiamo. Va bene? *(Pausa. Poi con altro tono)*

Mi dai qualcosa dove mettere questa roba da portar via: una busta, una sacca...

MAJID - *(Dopo un attimo)* Sì. *(Va alla gerla, ne toglie una busta di plastica e la porta a Lejla. Insieme la riempiono della biancheria di Almir)*

LEJLA - Ecco fatto. *(Dopo un attimo, con molta dolcezza)* Perché hai tanta paura?

MAJID - *(Tesa)* Non lo so. Credo che... sì, mi ha spaventato quel voler andare sui monti con quel soldato olandese!... È ancora un ragazzo

Almir... e su quei monti si muore!... Quello, era semplice rimandarlo a casa, ma per Almir...

(L'ansia si impadronisce di nuovo di lei) E se è andato via senza salutarci?

LEJLA - Hai qui la biancheria.

MAJID - E questo lo fermerebbe?

LEJLA - *(Cerca di essere convincente)* Senti, mamma: è venuto perché ne ha bisogno: perché andar via senza? *(Le prende una mano e gliela accarezza)* Va tutto bene, mamma. Almir è là fuori e non gli è accaduto niente. D'accordo?...

Sta facendo qualcosa. Non ha voluto dirci che cosa? Lo sapremo fra poco! *(Piccola pausa)*

Vuoi un po' d'acqua?

MAJID - No, no, va bene così.

Va Lejla alla cisterna e beve.

LEJLA - Vuoi?

MAJID - No

Lejla ritorna al tavolo e siede.

LEJLA - *(Piccola pausa)* Quando hai ferito Erik, stamattina... io... sì, insomma, è stato un bel gesto... Una cosa, come dire, molto materna!...

Credo che la madre di quel ragazzo ti dovrà riconoscere per sempre!... Mi ha fatto pensare molto quel tuo gesto! E questa tua preoccupa-

zione per Almir, anche questa è molto bella!... Mi dispiace: qualche volta sono dura più del solito. È la guerra, che guasta tutto.

MAJID - *(Disarmata)* Avere un figlio in guerra fa molto male!... Sai cosa c'è di terribile? Vederlo portar via, così, all'improvviso. Non sapere più niente di lui da un giorno all'altro... Non sapere dov'è, come sta, cosa fa... se è vivo!... Le canottiere, le mutande, le calze, sono cose importanti! Te lo tengono ancora vicino... altro tempo...! Hai l'impressione di averlo ancora con te!... Siamo balordi, noi contadini! Vogliamo morire nella casa dove siamo nati; vogliamo che i figli restino con noi, che portino a casa mogli, mariti, che facciano i figli a casa... per vivere tutti insieme. E così quando un figlio te lo portano via, è difficile da digerire!... Siamo proprio balordi!...

LEJLA - *(Con dolcezza)* Tutte le mamme sono così: non sei balorda!...

Il rumore dei passi di Almir che rientra, interrompe la conversazione.

MAJID - *(Felice)* È Almir!

ALMIR - *(È sulla porta. Ha la voce concitata. Parla velocemente)* Mamma, Lejla; venite qua, sediamoci un momento. In fretta perché devo andare.

MAJID - *(Seguendolo al tavolo con Lejla e sedendo)* Che cosa c'è, Almir?

ALMIR - Devo rientrare. *(Piccola pausa)* Stamattina, quando ho accompagnato Erik, abbiamo incontrato alcuni soldati della sua guarnigione. Ha proseguito il viaggio con loro. Prima che andasse via mi ha detto che al loro Comando temono un grosso attacco serbo alla città per domani all'alba. Ho riferito ai nostri capi, e mi hanno detto di vedere che cosa accade da questa parte. Ho visto: devo rientrare.

MAJID - Hai detto che in città si combatte fra le case...

LEJLA - ... per le strade.

ALMIR - Ed è vero. Ma per loro, lo scontro in città è duro, è difficile, ha molti rischi. La situazione è ferma da troppo tempo. E per questo non possono utilizzare in altre operazioni le truppe che sono qui.

LEJLA - Cosa c'è sui monti?

ALMIR - Nulla. Non c'è più nessuno. Sono tutti a valle. Sono ammassati come i chicchi del granturco in una pannocchia: saranno un migliaio, forse di più. Ho contato sedici carri armati, oltre una trentina di camions e altrettanti cannoni, e bazooa, mitraglie... un arsenale intero.

MAJID - *(Spaventata)* E tu vai in città? In mezzo a quell'inferno?

ALMIR - Sì, mamma. Difendere Srebrenica è importante per mille ragioni. Non posso restare.

MAJID - *(Guarda Lejla come a trovare un appoggio)* Ma se tu vai...

LEJLA - *(La interrompe)* È giusto che vada, Almir, è giusto.

ALMIR - *(Cerca di spiegare e di rassicurare la mamma)* Mamma, bisogna che siamo in molti anche noi. Abbiamo giurato di difendere Srebrenica. Non posso restare. Ho delle notizie che sono importanti. Bisogna che vada. *(Prende le mani della mamma e le bacia)* Stai tranquilla: cercherò di essere prudente. Stai serena. *(Pausa)*

E ora ascoltatevi bene: per andare in città da laggiù, i serbi hanno una sola strada facile e veloce: la vallata: e la useranno. Passeranno da qui, davanti a casa nostra. *(Lejla, spaventata, porta le mani al viso)* È l'unica strada, Lejla!... E hai ragione: siete in pericolo. Per ciò dovete andar via, lasciare questa casa subito.

MAJID - Che ne sanno che è abitata?

ALMIR - Lo sanno, mamma, non c'è scampo, lo sanno: vi vedono. Bisogna che andiate via. Le donne sono una preda ambita dai soldati. Lo capisci, vero? Sapete degli stupri e delle...

LEJLA - *(Tagliando corto)* Che cosa dobbiamo fare, Almir?

ALMIR - Andar via subito. Immediatamente. Sono uomini feroci, peggio delle bestie. Quando uno di loro è con una donna in preda al terrore, diventa una belva: e come se...



LEJLA - (*Spaventata*) Basta, ti prego!... Dimmi cosa dobbiamo fare.

ALMIR - Correre, correre a gambe levate, arrivare a Sarajevo prima possibile!... Evitate le strade, passate nei campi. Sarà faticoso ma dovete farcela. A Sarajevo abbiamo degli amici che vi aiuteranno, vi ospiteranno.

MAJID - (*Scettica*) Sai quanti chilometri ci sono da qui a Sarajevo?

LEJLA - (*Irritata*) Quelli che ci sono, mamma. Se non ci arriviamo stanotte, sarà per domani, o dopo domani, o il giorno dopo ancora.

ALMIR - Ha ragione Lejla, mamma. Promettimi che andrete via.

MAJID - (*Con il tono del rimprovero*) E tuo padre?

LEJLA - (*Dura*) Papà era lassù. Adesso non c'è più nessuno fra quei monti, hai sentito? (*Lunga pausa. Tristemente*) Che cosa vogliamo sperare ancora per lui.

MAJID - (*Ad Almir, come non avesse sentito Lejla*) Adesso vai, Almir.

ALMIR - Promettimi che andrete via.

MAJID - Vai, decideremo con Lejla.

LEJLA - Vai sereno. Andremo a Sarajevo.

ALMIR - (*In imbarazzo*) Ho promesso che avrei consegnato il cavallo: non posso lasciarvelo.

LEJLA - Tienilo. A noi non serve.

ALMIR - Avete qualche arma? Una pistola? Un fucile?

LEJLA - No, niente.

ALMIR - (*Preoccupato*) E se doveste incontrare dei... (*Un attimo, poi toglie da uno zainetto una bomba a mano. A Lejla*) Ne hai mai usata una?

LEJLA - No.

ALMIR - Mamma, guarda anche tu. (*Spiegando*) Ecco qua: questa è la sicura: va estratta con uno strappo secco. Poi ci sono soltanto dieci secondi. Badate che dieci secondi sono molto pochi. Quindi lanciatela in fretta e il più lontano possibile; buttatevi a terra, riparatevi la testa dai sassi, e appena in piedi scappate, il più velocemente possibile. Badate che con questa si muore. State attente. (*La posa sul tavolo*)

LEJLA - A presto, Almir. Riguardati. (*Dà quattro baci sulle guance, alternativamente. Altrettanto fa la madre che saluta il figlio*)

MAJID - (*Dopo il saluto*) Salvati, figlio mio. Che Allah sia con te.

ALMIR - E con voi. (*Raccoglie le sue cose e va via*).

BUIO CANNONI

Majid lava dei piatti e Lejla è seduta al tavolo.

LEJLA - Sembra che ti ci sia abituata!

MAJID - Ci puoi impazzire in una guerra, ci puoi anche morire, ma non ti ci abituerai mai.

LEJLA - E allora che cos'hai?

MAJID - L'hai detto tu poc'anzi: paura! Quella dei cinghiali quando sono braccati: «non sappiamo cosa fare né dove andare»!

LEJLA - Te l'ha detto adesso, Almir, cosa c'è da fare, dove andare!

MAJID - «Ogni soluzione può essere un errore». Anche queste sono parole tue.

LEJLA - D'accordo: ho parlato di cinghiali braccati, ho detto che non riusciamo a vedere le cose con chiarezza, ma questo fino a stasera. Almir ci ha aperto gli occhi: ed era tanto deciso che...

MAJID - ...che ha detto la sua. Che forse è un consiglio giusto...

LEJLA - E giusto, è la sola cosa giusta che dobbiamo fare!

MAJID - ...E forse no.

LEJLA - (*Sconcertata*) Ma perché dici così?

MAJID - Perché là fuori, fra i campi, potremmo incontrare chiunque...

LEJLA - (*Risentita*) Vuoi dire che Almir...

MAJID - ...Chiunque sia lì all'insaputa di Almir! Soldati in perlustrazione, in cerca di disertori, o di chissà chi. È possibile, no? O gli stessi disertori, o i balordi che hanno ucciso i Kravos.

LEJLA - (*Esausta*) Ci ha detto quel che sapeva: qui siamo in pericolo!



MAJID - Nessuno è nella mente di Allah. LEJLA - E per questo continui a lavare i piatti e a pelar patate?

MAJID - È l'unica cosa sensata in tutto questo disordine.

LEJLA - Il disordine è la guerra, mamma, con le atrocità e le tragedie nostre e di altre migliaia di persone.

MAJID - E io le vivo in silenzio e senza isterismi, lavando piatti e pelando patate. Che cosa vuoi capire di una guerra quando non ci capiamo tra di noi.

LEJLA - (*Con voce sostenuta*) Che cosa devo capire? La tua è ostinazione perché sei rassegnata! Sei un rudere come questa casa, come le mille pietre saltate in aria in una fottuta guerra!

MAJID - (*Anche lei a voce sostenuta*) Ce la portiamo dietro una vita questa guerra. Anche negli anni che tu hai ricordato come felici c'era la guerra. (*Si calma. Dopo una pausa*) Lo sai quante volte ci siamo domandate «Sarò viva, domani?» o quante mattine ci siamo dette «Speriamo che questo sia l'ultimo giorno di guerra»? Lo sai, quante volte? (*Lascia i piatti*)

LEJLA - Forse mai.

MAJID - Brava. Mai. E sai perché? Perché non sappiamo quand'è oggi e quand'è domani... La ragione? Gli spari dei cannoni. E la paura, che ci tiene fermi. Hai detto bene quando mi hai chiamato «rudere». Siamo tutti ruderi. Fermi, immobili come pietre e fragili come case. (*Indica il soffitto*) Qui è bastata una cannonata; a noi basta il tuono del cannone. E per non impazzire laviamo piatti e peliamo patate!... «Sarò viva domani»?... Perché dovrei domandarmelo: forse sono già morta oggi!

LEJLA - (*Con un urlo*) No! No, io sono viva, sono viva e non voglio morire! Non voglio stare qui dentro a morire come un topo in trappola! Io sono giovane, ho diritto di vivere!... (*Con altro tono*) E anche tu sei giovane. Non puoi stare in questa prigione fatta di terrore! Fuori da qui puoi respirare senza aver paura che qualcuno ti veda o ti senta. Fuori da qui, si vive, mamma! Hai capito?

MAJID - (*Calma*) Fino a poco fa ero certa che vostro padre fosse vivo. Poi, tu e tuo fratello avete voluto dirmi che è possibile che sia morto. Bene, pensa: adesso voglio restare qui ancor più di prima. Lo trovi strano?

LEJLA - Sì, non sai ragionare. Quando ti dicevo di andar via, dovevi pensare che anche tuo

marito ti voleva in salvo, e dovevi sapere che mai avrebbe accettato la tua pazzia di morire con la casa. Ecco perché dovevi andar via. Invece sei rimasta perché ragioni male. E ragioni male anche adesso. Perché le cose stanno così: o questa casa ce la portano via, e allora non c'è nulla da fare ed è inutile morire qui dentro, o alla fine ce la restituiscono, e allora potremo ricostruire la casa e i campi: sempre che siamo vivi! Ma questo sembra che tu non lo sappia!

MAJID - Io non posso dirti «Fai quello che vuoi», ma ti auguro che qualunque cosa tu faccia, sia la cosa giusta.

LEJLA - (*Sconcertata*) Questo è il peggior ricatto che potessi farmi.

MAJID - Io non ricatto Lejla, te lo auguro davvero.

LEJLA - (*Dura*) E tu pensi davvero che io possa lasciarti qua, sola, in preda a quegli uomini o alle cannonate? Che cos'è questo, se non un ricatto?... Come posso andar via? Come posso lasciarti sola? (*Majid va al lavello e si accinge a lavare i piatti. Lejla, raggiuntala, le toglie il piatto che Majid ha in mano e lo frantuma lanciandolo con forza per terra e contemporaneamente urla*) Lascia stare i piatti! (*Silenzio e immobilità, quindi con calma e poi in crescendo*) Ma che cosa hai in mente? A che cosa pensi? Cosa devo fare o dire per farti capire che non puoi giocare con la mia vita e neppure con la tua? Come devo dirti che qui ci ammazzano dopo averci spappolato il cervello? Come faccio a farti capire che tuo marito, se è vivo, ha voglia di te viva e non di un osso di chiunque, sotterrato come fosse tuo, su cui piangere? Che se ne fa del tuo attaccamento a questa casa se qui dentro ci muori? Non hai paura della sua maledizione perché la tua testardaggine ha fatto morire anche la sua figlia giovane? Con me avrebbe potuto parlare di tutto, anche delle cose da fare o della casa da rifare? Non pensi a queste cose? (*Calma*) Perché non pensi, mamma? Perché non ragioni? Perché non pensi anche a me? Che cosa vuoi fare di me? Lo sai che non ti lascerai per nessun motivo, ma questo significa avermi morta accanto a te, viva o morta anche tu. Perché fai così? (*La immobilità di Majid che dura per tutto il tempo che è durato il monologo, indispettisce Lejla che urla*) Perché? (*Nessuna reazione di Majid. Pausa. Con sfida*) Il tuo Allah, vero? Questo dio tanto potente da cancellarti ogni pensiero e ogni volontà! Questo dio tanto prevaricatore da volere una donna schiava del proprio uomo e un figlio servo dei genitori fino a morire per essi! Questo dio, frainteso fino a togliere la vita ai figli dei suoi seguaci! (*Un attimo, poi con veemenza*) Che cosa volete da me, tu e il tuo Allah? Ti sei tenuta la mia vita da quando sono nata perché ogni mio giorno era segnato dalla tua volontà, perché una tua frase cancellava ogni mio pensiero fino a fare di me un'inetta, una persona che non sa ribellarsi e subisce, subisce perché le hai insegnato che la mano di Allah è su di noi sempre! (*Un attimo. Poi calma tremenda*) Mi hai tolto... tutto! Mi hai uccisa ogni giorno!... Ridammi la mia vita, mamma, ridammi!

Immobilità, poi il tuonare dei cannoni, forte da sembrare vicino, e infine buio.

Majid e Lejla continuano una conversazione alquanto tesa.

MAJID - (*Irritata*) Ma perché sei così dura con tuo padre? L'hai chiamato...

LEJLA - (*Interrompendola*) Apri gli occhi, mamma, aprili anche su di lui.

MAJID - (*Di rimando*) Per vedere che cosa?

LEJLA - (*Sostenuta*) Per non vedertelo addosso come padrone assoluto anche dei tuoi pensieri, vivo o morto che sia! Hai sempre visto solo i pregi di quest'uomo! Dovevi guardargli anche i difetti, e dirglieli. Non è mancanza di rispetto dire al proprio marito, o al padre, che ha sbagliato!

MAJID - E per questo dici che è meschino?

LEJLA - (*Dura*) È stato meschino, e lo dico senza ipocrisia e senza...

MAJID - (*A voce sostenuta*) È tuo padre!

LEJLA - (*C.e.*) È stato meschino proprio come

padre! Ha distrutto i miei sogni. Ha buttato all'aria la mia vita. E tu con lui!

MAJID - (Si è arrivati, in crescendo, all'urlo) Basta! Basta! (Silenzio. Più calma) Basta, per favore! (Pausa. Indispettita). E questa guerra a farci parlare in questo modo! Tutte e due: te e me!... Questa maledetta guerra, con le paure e lo smarrimento che crea. (Più calma) Finiamola! Ci stiamo azzuffando: e non era mai successo. Ci stiamo accusando di cose non vere, siamo arrivate a non avere pietà di noi stesse: tu ed io: tutt'e due! E questo perché questa sporca guerra ci fa saltare i nervi per un nonnulla, ci ha instupidito, ci ha fatto nervose, ci ha... (un gesto significativo della mano)... squilibrato!... Siamo come quei topi in gabbia che più ce n'è più diventano aggressivi.

LEJLA - E allora andiamo via!

MAJID - Siamo piene di paura. Cerchiamo di nasconderla questa paura, ma ci aggrediamo ugualmente! Non riusciamo più a ragionare senza azzannarci!

LEJLA - Andiamo via.

Un silenzio.

MAJID - (Con altro tono) I tuoi sogni buttati all'aria da tuo padre! Quante volte ne abbiamo parlato! Tante volte in questi anni! e hai sempre detto di capire tutto quello che è accaduto. (Si addolcisce) Avevi dieci anni! Sapevamo che eri brava; il maestro Krinoski ce l'aveva detto, e ci aveva detto anche che forse saresti diventata un'ottima artista!... Sapessi che gioia per tuo padre e per me, quella notizia!... Quanti sogni! Quante volte siamo stati ai tuoi concerti!... E quanti applausi ci hanno riempito le orecchie! E ogni notte a fare conti su conti; a fare bilanci assurdi, a dare al grano rese impossibili per mandarti a Belgrado quell'anno! E l'anno prima, il raccolto era... Non era nato neppure un filo d'erba o una patata, per la siccità! E poi tasse, imposte e non so che altro da pagare! E non c'erano soldi! E tutto questo te l'abbiamo detto, allora! «Due lezioni alla settimana con il maestro Krinoski qui in città», e tu: «O Belgrado o niente». «A Belgrado l'anno venturo». «Adesso o mai!»! Questi sono capricci di una bambina di dieci anni, testarda! E sono stati questi tuoi stupidi e puntigliosi capricci a «distruggere i tuoi sogni!»! Tuo padre non poteva aiutarti, e lo sapevi! Vendere i campi? la casa? Ha chiesto a una banca: gli hanno offerto una miseria! E sono stata io a impedirgli di vendere: era un'offesa al lavoro di tutta la vita!... E così niente palcoscenici e niente teatri. L'anno dopo, ricordi? ti disse: «Quest'anno possiamo mandarti a Belgrado» e te lo disse felice di poterlo fare. «Vuoi andare?» «No!»!... Sai da allora che è andata così, e oggi lo chiami meschino!

LEJLA - (Addolorata) Io... scusami.

MAJID - E questa sporca guerra a farci dire cose così tremende! Sono i cannoni, la guerra, la paura! Smettiamo di aggredirci!

BUIO - CANNONI

Majid è indaffarata in una qualche faccenda, poi siede al tavolo e sta soprapensiero. Poco dopo Lejla scende la scala con due zaini.

LEJLA - Ecco, è tutto qui: non sono pesanti ed è inutile metterci dentro un solo spillo di più, c'è tutto il necessario. (Porge uno zaino a Majid che non si muove)... Beh, che ti succede? Non senti i cannoni? Fra poco quei dannati bastardi saranno qui.

MAJID - Ho pensato, Lejla, e... (Come se avesse trovato adesso la soluzione)

LEJLA - (Esaurita) Ci risiamo!

MAJID - Ricordo che, sì, Lejla, ricordo che quando i cannoni ci hanno distrutto i campi e la casa, io e tuo padre eravamo là dentro (indica la cisterna) sotto i piedi di quei bastardi. È stata la cisterna a salvarci: useremo ancora quella!

LEJLA - Ma come avete fatto?

MAJID - Un anno, tuo padre voleva ingrandire la cisterna, e sotto questo muro (indica una parete) ha cominciato a scavare, ma ha dovuto fermarsi per via di certe rocce, e così c'è un cu-

nico. Ci siamo nascosti lì; in quel buco, che sta sopra l'acqua, e non ci hanno trovato. Che ne dici? È più sicura questa casa di qualunque altra cosa! (Si ode il rumore degli zoccoli di un cavallo che traina un carro. Silenzio e attenzione. Il carro si ferma davanti alla porta) Non è Almir.

LEJLA - (Sottovoce) Zitta. Non parlare. (La prende per un braccio e si addossano alla parete di fondo)

ANJIA - (D.d., con voce concitata) Majid, Lejla, aprite. Sono Anjia, aprite, sono Anjia Zistovic. Son qui con tutta la famiglia. Aprite, per favore. Siamo scappati da Srebrenica, andiamo a Sarajevo. Abbiamo bisogno di acqua, per noi e per il cavallo. Vi prego, aprite.

MAJID - (e Lejla aprono) Vieni Anjia, vieni. (Entra Anjia, una giovane donna spaventata ed eccitata. Poi, Majid rivolta all'esterno, chiama) Renika, ti dò una mano per i bambini.

ANJIA - Mamma non c'è.

MAJID - (Che intuisce) Perché non c'è?

ANJIA - È morta.

MAJID - (Sconcertata) Quando?

LEJLA - Com'è stato?

ANJIA - Ieri mattina. Solo il tempo di seppellirla.

MAJID - Cos'è stato?

ANJIA - (Rassegnata) Un gioco. Sembrava un gioco di quei soldati, perché ridevano tutti.

LEJLA - Cos'è stato, Anjia? Non era un gioco!

ANJIA - (C.s.) Le hanno sparato ai piedi mentre attraversava la strada. Cercando di scappare è caduta e l'hanno colpita alla testa, e ridevano, ridevano...

MAJID - Anjia, piccola bambina! (L'abbraccia) È terribile perdere la mamma subito dopo il papà! (La guarda negli occhi) Ma tu sei sempre stata forte. So che lo sarai ancora, perché i bambini hanno bisogno di te! Ce la farai!... Vieni, sediamoci! (Intanto a Lejla) Lejla, dà dell'acqua ai bambini e al cavallo! (Lejla prepara e poi esce, mentre Majid dà un po' d'acqua a Anjia) Ecco, bevi, (Anjia beve) Avete bisogno d'altro? Un po' di pane, qualche scatoletta...?

ANJIA - No, grazie, (Un attimo) Ho avuto paura di non trovarvi più! C'è tanta confusione da per tutto, da per tutto!... In città è una tragedia. Scappano tutti. Le case, le strade... l'asilo vicino a casa è completamente distrutto: l'ospedale è crollato per buona parte.



MAJID - Hai visto Almir?

ANJIA - No, non è possibile riconoscere nessuno. Ognuno pensa per sé: corrono tutti, per non vedere quel che succede! Le bombe cadono da per tutto! Da ogni parte giungono le urla e i lamenti delle persone ferite, e quelli delle donne che piangono sui cadaveri dei loro bambini! Ce ne sono tanti massacrati! Ne ho visto uno con le gambe staccate dal corpo e il ventre squarciato; un altro si teneva un occhio per fermare il sangue che gli veniva fuori... bambini per terra che piangono perché non possono camminare... (Viene interrotta)

MAJID - Basta, Anjia, dimentica queste cose.

Lejla riempie un secchio d'acqua che porta fuori per il cavallo.

ANJIA - (Lentamente) La gente ha paura, Majid, lascia tutto. L'unica cosa da salvare è la vita!... Vivere laggiù è un incubo!... Piuttosto che subire la ferocia di quei vigliacchi, la gente scappa, fugge... e c'è chi si uccide.

LEJLA - (Che entra) Gli ho dato adesso un secchio d'acqua. Ora gli do la biada (Si dà da fare, poi esce)

ANJIA - (Rivolta a Lejla) Grazie, Lejla. (Poi di nuovo a Majid) Majid! Majid, venite con noi, fateci compagnia: ci alterneremo sul carro per non stancare il cavallo. (Di nuovo triste) Ce ne sono tanti nella piazza delle scuole, di cavalli, ammucchiati, insieme a cani, pecore, buoi: li hanno ammazzati e messi lì a imputridire per toglierci la carne come alimento! Poi gli daranno fuoco! Come han fatto con quell'autobus che hanno riempito di vecchi, buttati dentro insieme alle donne... Due taniche di benzina e un fiammifero!... Non immagini le urla di quella gente: noi, ci hanno tenuti lì con le armi puntate, ci hanno costretti a guardare, a sentire! E quando una donna ha tentato di fuggire perché non resisteva, uno di loro le ha sparato addosso!

MAJID - Dimentica queste cose: fanno impazzire!

ANJIA - (Come svegliandosi) Ho paura! Ho sedici anni, se quelli mi vedono, mi prendono, mi portano via! L'han fatto con centinaia di ragazze, nel quartiere, anche i bambini si prendono, i ragazzi dell'età del mio fratello grande, e... e lì... È orrendo, Majid! (Con improvvisa isteria) Io devo andare a Sarajevo, devo andare, devo andare anche per il vecchio, non posso lasciarlo morire come un cane, è mio nonno, non posso, non posso. (Rientra Lejla mentre Anjia eccitatissima si è levata in piedi) Venite con noi, è pericoloso star qui: sono peggio delle bestie, quelli, sono malvagi.

MAJID - Aspettiamo che rientri mio marito, poi andiamo.

LEJLA - Andate Anjia, se no farete tardi. Manca poco alla notte, e la strada è lunga.

ANJIA - Sì.

MAJID - Ha ragione Lejla, Sarajevo è lontana. ANJIA - Che Allah vi protegga. Grazie di tutto, Majid. Anche a te, Lejla.

LEJLA - E che protegga voi tutti.

MAJID - Addio, Anjia. Che Allah sia con te! (Anjia esce, e Majid e Lejla, sulla porta salutano e dopo che il carro sarà partito, rientrano. Lejla chiude la porta, mentre Majid prega) Che Allah li protegga tutti, che vegli su di loro e li difenda da ogni male e da ogni pericolo, che la sua generosità si mostri per intero su di loro. (D.d. giungono numerosi colpi di mitra e il pianto di bambini che cessa con gli spari. Lejla che mentre la mamma pregava aveva fra le mani e osservava la bomba lasciata da Almir, viene spinta verso la parete di fondo da Majid e abbracciata con violenza quale segno di paura immensa) Lejla, Lejla mia. (È come pietrificata)

LEJLA - (Spaventata, urla) I bambini! I bambini! (Chiama) Anjia!

MAJID - (Ha la forza di dirle) Fermati! È inutile!

LEJLA - (Si libera dell'abbraccio) I bambini! Si avvia alla porta ma viene fermata da una seconda raffica di mitraglia, questa volta sparata contro la porta che poi viene aperta con un calcio. Appare un soldato in tuta mimetica con una mitraglietta in mano. Vedendo le donne si affretta a introdurre con

una strattone Anjia che si rifugia fra Majid e Lejla. Un attimo di silenzio e terrore.

BRANKO - Gli altri li ho uccisi: erano inutili. (Indica Anjia) Questa no, questa mi serve. (Alla ragazza) Vero, tesoro? (Silenzio. Il soldato si avvicina alle donne) Però! Non credevo di trovare tanta merce!... E che merce!

ANJIA - (Subito) Ho paura, ho paura!

MAJID - Zitta, Anjia, stai calma, non ti succederà nulla! (Anjia continua a piangere) Stai calma.

BRANKO - (Con tragica ironia) Vedrai Anjia, con loro non ti succederà nulla!

ANJIA - Ha ammazzato tutti. Anche il nonno ha ucciso.

BRANKO - Ma tu sei viva, no? A te non succederà nulla!

MAJID - Basta, Anjia non fare così.

ANJIA - Che cosa avevano fatto per essere ammazzati? I fratellini erano dei piccoli bambini! Anche la creatura ha ucciso. Perché?

MAJID - (Lascia le due ragazze e si rivolge al soldato) Hai sentito la ragazza?

BRANKO - (Con sfacciataggine) No. Che ha detto?

MAJID - Perché li hai uccisi?

BRANKO - C'erano due soldati, fra loro.

MAJID - Due soldati? Un ragazzo di quattordici anni e un vecchio, sono due soldati?

BRANKO - Due nemici e il resto era gente inutile.

MAJID - (Con ira) Siete degli assassini, dei volgari assassini! Criminali siete! I vostri stessi figli avranno vergogna di voi. Preferiranno uccidersi piuttosto che vivervi a fianco.

BRANKO - (Seccato) Hai finito?

MAJID - Siete bestie. Siete dei vigliacchi!

BRANKO - (Un colpo dell'arma ai piedi della donna pone fine alle recriminazioni di Majid. Ancora con scherno) Mi piaci quando urla tutta la tua ira, quando mi guardi con gli occhi che vorrebbero uccidermi! Questo tuo coraggio è come la mia arroganza: Bello! (Con altro tono) È solo per questo che non ho sparato più alto. Come vedi non sono una bestia. Però adesso basta. Fai silenzio e mettiti da una parte. (Majid resta immobile) Non fare la cretina: basta che spari più alto!

LEJLA - (Con paura, ma incisiva) Vieni, mamma, vieni.

Majid si avvicina alle due ragazze che l'abbracciano.

BRANKO - (Siede scomposto al tavolo dove avrà posato la mitraglietta, e accende un sigaro. Poi ride

compiaciuto) E così mi son fatto il mio harem personale!... Chi l'avrebbe immaginato! Tutte le fortune dalla mia! (A Majid) Tu che sei la più grande, lo sai, vero, che cosa voglio dire?... E sai anche quando ci... Già! Quanto pensi che potrò ricavare, diciamo «affittandovi» tutte e tre per una decina di volte al giorno? Quanto pensi che potrò chiedere ogni volta? Dieci? Quindici? Cinquanta? (Con altro tono) Ehi, dico a te! Alza il mento e guardami in faccia quando ti parlo, capito? Allora? Hai capito che cosa accadrà fra poco; quando passeranno davanti a quella porta, i miei compagni? Tutte e tre assieme, una qui e due sopra! (Indica il sopralco)... Sì, credo che saranno fior di soldoni! (Siede più composto, guarda il gruppo con maggiore attenzione e si sofferma su Lejla. Le si avvicina la guarda passandole attorno e si compiace per la sua avvenenza) Però! Lo sai che sei bella davvero?... Sei la migliore! (Silenzio. Le donne si guardano con paura. Poi, con voce insinuante) Dove dormi? (Silenzio) Lassù? Si va per quella scala? (Lejla ha le mani dietro la schiena per nascondere la bomba e pertanto mette ancor più in evidenza il seno che eccita l'uomo tanto che con una manata le strappa la camicia mettendo in evidenza il seno nudo) Dio, come sei bella! (Tenta di toccarla ma Lejla si ritrae)

MAJID - (Subito davanti alla figlia) Se la tocchi ti ammazzo!

Branko è interdetto, ma dopo un attimo, in preda all'ira, prende per il collo Majid che tenta di liberarsi.

LEJLA - (Sopraffatta dalla paura, urla un'invocazione) No, lasciala! (Branko, sorpreso, si ferma e guarda Lejla, che implora) Ti prego!... Ti prego!...

BRANKO - (Si compiace per la invocazione di Lejla, lascia la donna e si avvicina alla ragazza. La prende per i capelli e le solleva il viso, quindi la bacia con violenza sulla bocca, mentre con una mano le tocca volgarmente il seno. Poi si avvicina ad Anjia, la prende per un braccio e, maldestramente la accompagna alla porta, la spinge fuori, e le si rivolge) Vattene. Vattene lontano. Il più lontano possibile. (Anjia che non capisce guarda le due amiche, cercando consiglio) Vattene! (Anjia scompare. Ancora un urlo all'esterno) Lontano!... (Rientra e chiude la porta sbattendo le ante. Rimane un attimo perplesso, guarda le donne, come si vergognasse della sua generosità. Poi a Majid che protegge Lejla con il suo corpo) Togliti dai piedi, tu! (Le dà uno strattone e Majid cade per terra. Lejla fa per aiutarla ma l'uomo la ferma e le si rivolge con durezza) Che fai? Di che cosa ti vuoi occupare?

LEJLA - (Implorante) È mia madre!

BRANKO - (Con rabbia) Sei mia adesso, e devi pensare solo a me.

LEJLA - Non essere cattivo! Se hai lasciato che quella ragazza andasse via, non sei cattivo!

BRANKO - Io sono io!

LEJLA - È la guerra che ci fa così. In un momento diverso possiamo incontrarci diversi noi stessi. Non farci male!

BRANKO - (Con ira) La guerra è una grande troia, mettilo in testa! Avevo due compagni mezz'ora fa, con me: sono saltati su una mina: due giovani, come me, che forse anche loro dovevano incontrare qualcuno a guerra finita! e invece sono lì, nella polvere di questa maledetta vallata. (Ancora duro) È su che dormi? (Senza attendere risposta) Andiamo! Stasera mi fai un figlio serbo! (Prende Lejla per un braccio e la spinge verso la scala. Majid si mette fra il soldato e la figlia)

MAJID - (Disperata) Prendi me! Prendimi! Prendi me! Lascia stare la bambina, prendi me! (Si strappa la camicia e con le mani a coppa gli porge il seno. Con la stessa disperazione) Guarda! È un seno da buttar via, questo? È ancora bello, vero? È sodo! Toccalo. (Prende una mano del soldato e se la strofina sul seno) È bello, vero? Puoi fare ciò che vuoi con questo. (L'uomo è sempre attratto da Lejla) Ascoltami. Io so fare l'amore: prendimi per tutto il tempo che vuoi.

BRANKO - (Con un cenno della mano) Dopo. Adesso mettiti da parte e sta zitta.

MAJID - Adesso, subito, al suo posto. Lasciala andare. Allah e il tuo dio saranno clementi con te!

BRANKO - (Definitivo) Ascolta: io non sono schizzinoso: per ciò, sta tranquilla, penserò anche a te, ma «dopo». Adesso mi faccio quest'amore di figlia. Hai capito? Non rompere i coglioni. (Fa per andare, ma poi si ferma) Vuoi venire anche tu con noi?

MAJID - No, me, da sola!

BRANKO - (Definitivo) È tua figlia che mi faccio!

MAJID - (Con un urlo) E allora uccidimi!

LEJLA - (Un grido serrato) Mamma!

MAJID - Ammazzacci tutte e due! Ammazzacci come hai fatto con quelli là fuori!

LEJLA - (Implorante) Mamma!

BRANKO - Senti? Anche lei ti sta dicendo di non rompere i coglioni. Hai capito? È quasi notte! È l'ora per fare l'amore! Lasciati in pace.

MAJID - (Con violenza) Uccidimiiii!

BRANKO - (È sconcertato, cerca di capire. Guarda ora l'una ora l'altra donna) Vuoi morire? È questo che vuoi? Sì? (Con la massima indifferenza) Nessun problema (Si dirige al tavolo dove ha lasciato la mitraglietta, e prima che arrivi a prenderla, Lejla prende per un braccio la madre e la trae a sé, quindi si mette fra lei e l'uomo)

LEJLA - (Quando quello si gira) Aspetta. Un momento solo per una preghiera.

BRANKO - (Dalla sorpresa passa al compiacimento per quanto ha fatto la ragazza) Sei furba, ragazza! Sai che ti voglio viva e la proteggi con il tuo corpo: brava!... Vada per la preghiera. Ma fai svelta perché ho fretta! (Si allontana verso la porta)

Lejla si raccoglie con la mamma in modo che il pubblico veda che strappa la sicura della bomba a mano e che mette l'ordigno dentro la camicia. La sicura va a cadere ai piedi di Branko. Questi la riconosce e grida.

BRANKO - No, dannata! (E fugge via)

LEJLA - (Stringe a sé la madre e piena di coraggio, urla) Abbracciamci!

Cala il sipario. Questo non interrompe l'urlo. Dopo qualche secondo il fragore della bomba che esplode.

L'AUTORE



ENZO GIACOBBE, già primario ospedaliero di Oncologia, ginecologo e oncologo esercita a Cagliari. Scrive per il teatro da lungo tempo. Suoi lavori radiofonici sono stati trasmessi dalla RAI e dalla Radio della Svizzera Italiana. Suoi testi teatrali sono stati rappresentati in Italia e negli USA.

Ha vinto questi premi nazionali in concorsi per opere teatrali: Vallecorsi, Anticoli Corrado, Fondi - La Pastora, Giangurgolo, Candoni, Teatro Religioso a confronto, Il Platano

d'Oro. I registi dei suoi lavori: Giovanni Lombardo Radice, Lino Girau, Aldo Ancis, Marco Gagliardo.

Hanno scritto di lui: Carlo Maria Pensa, Fabio Battistini, Diego Fabbri, Nicola Chiaromonte, Giancarlo Sbragia, Stefano Gensini, Vittorino Fiori, Francesco Masala, Antonio Romagnino. Ha pubblicato con EDES, Il Fenicottero, Rubettino, Hystrio, Edizioni Castello, Sardegna letteraria.

LUCE IN SALA

Le foto che illustrano il testo di Enzo Giacobbe sono state scattate a Bihac, Banja Luka e Sarajevo tra giugno e settembre 1995.



TESTI

MURI

MONOLOGO DI ANNA CERAVOLO



Muri: consueti limiti alla nostra vista, alla nostra vita. Muri fisici, muri metaforici. Questo è un monologo che può definirsi a tema, dove il concetto di muro viene esplorato con lucidità (?) poetica. Moderata un'eventuale messinscena: nessun orpello inutilmente spettacolare, possibilmente niente musica. Un'attrice per dar voce alle parole. Forse si potrebbero inserire ulteriori e scarse presenze mute o quasi. Regia e recitazione dovrebbero, nello sforzo congiunto, realizzare una scissione tra la parola che rappresenta pensieri allo stadio interiore, inespressi all'esterno, e l'azione, probabilmente quotidiana e banale, compiendo la quale essi sono stati concepiti. Quindi nessuna declamazione, ma ritmo mentale: una coreografia domestica su sottofondo recitato. A. C.

LE SEQUENZE DEL MONOLOGO. 1. *Voi bastardi - You bastards - 2. Omaggio al tempo - I derelitti - 3. Omaggio al destino - L'impotenza - 4. Omaggio al regime - La vecchia anzitempo - 5. Le gioie del carcere - 6. Riflessione su: Le gioie del carcere - 7. La casa - 8. Giochi d'infanzia 1 - La palla - 9. Analisi psicologica - 10. Io e i miei complessi - 11. Pensiero crepuscolare - 12. Giochi d'infanzia 2 - Un ricordo - 13. Giochi d'infanzia 3 - A nascondino - 14. Semplice - 15. Ex DDR 1990 - 16. Riflessione - 17. Ex DDR 1990 - 18. Dedicato Dedicato - 19. Il manicomio - 20. Cessi pubblici - Malinconia - 21. Autoriflessione - 22. Nel Suo pensiero - 23. Graffiti - 24. La diva (Greta Garbo?) - 25. La prostituta - Addis Abeba 1936 - 26. Aldilà □*

1 - Il muro siete voi, che avete occhi di vetro, che mi guardate e sputate fantasie pettegole, sogni d'altri tempi. Muri io vi abatterò; con le mie spalle tonde, le mie mani lunghe e il mio coraggio che non ho perduto. O vi ignorerò, vi attraverserò come un faro nella nebbia, senza fatica e senza farmi accorgere. In fretta.

Per non appartenermi più di un attimo. Vorrei vedere i vostri scalpi appesi a un chiodo e ghirlande d'intestini tintinnanti al mio passaggio, e i vostri occhi di vetro, anneriti e rigonfi e duri di sangue rappreso, come gli occhi dei conigli, sgusciati dalla loro pelle, nella vetrina del macellaio.

2 - Il tempo sgretola i muri, e consuma la mia vita, le vite già logore e le vite che verranno, le non incominciate, ancora. Il tempo si è infilato nel Limbo e lo lavora come una carie. C'è puzza di marcio nel Limbo, rutti fetidi per il non digerito, coaguli di sangue che s'impigliano in catenelle d'oro. Volti esplosi, neri, pieni di vermi, uscite fieri e camminate eretti! Ogni ombra che s'avvicina vi fa sobbalzare? Non temete, fratelli, i passanti hanno fretta.

3 - Non riesco a tollerare l'idea della non vita, la barriera bianca di un muro illuminato. Non è il tempo che passa, ma la vita negata che spaventa i miei sonni. È il muro che incombe sulle nostre ombre, e con la sua ombra le cancella.

4 - Ho visto muri sgretolati ostinarsi a restare in piedi. Il tempo passa e mi toglie la speranza. Mi sogno ogni notte il crollare dei muri, il mattino sopravanza e loro stanno sempre là. Immobili e immortali, come stelle fisse. Ci vogliono occhi disincantati per reggere la loro vista. Un occhio ingenuo non ce la fa.

5 - Adoro questa prigionia, e bacio le mani al mio carceriere che ogni giorno mi riempie la scodella di minestra. Sciacquatura di piatti, la chiamano, quelle ingrato delle mie compagne, invece è deliziosa, non ne avevo mai assaggiata una migliore prima di venire qui.

Non mi annoio a guardare questi muri; sto imparando a conoscerli, anzi, sto imparando a riconoscerli. Stanno diventando familiari, come il mio corpo che non mi stanco mai di osservare, di imparare, di inventare. Una piccola cicatrice al centro del mento dove non c'è quasi carne, due nei sul pollice sinistro, tre grosse vene sporgenti, come un rettangolo senza un lato dietro il polpaccio sinistro, il polpaccio destro leggermente più magro del sinistro, una lunga smagliatura sulla coscia destra, quattro puntini rossi sotto l'ascella destra, e inoltre posso già indovinare il posto delle rughe sulla mia faccia, tra qualche anno. È proprio una fortuna che non mi abbiano portato via lo specchio, così controllo ogni giorno se qualcosa è cambiato.

Batto tre volte contro il muro per svegliarti. Cerchiamo la vita sotto il lenzuolo, fuori da questa cella è solo morte. Scivoli per terra e ti incolli alle pareti. Questi muri fanno la guardia all'amore, come vestali insonni. Mi lavo con cura ogni mattina, il nostro fuoco non si spegnerà!

Carceri! Magnifici castelli! Non amo invano... Amo come ho sempre voluto essere amata. Dò quel che volevo ricevere. Voi non siete più liberi di me! Dentro queste quattro mura sento i violini e le cicale, e vedo il sole, e i tetti, e la strada, e i fili d'erba che la ornano.

6 - L'uomo e la donna sanno amare nello stesso modo, quando è necessario.

I muri sono i testimoni muti dei vostri peccati. Continuate a peccare, ed ostinatevi a chiamarlo amore il vostro peccato. Peccato e amore, per molti sono sinonimi. Ma le parole sono solo suoni o segni. E dove c'è amore non può esistere peccato. Di questo sono sicura.

Quale peccato avranno commesso questi pezzi di carne ansimanti?

7 - Le nostre solitudini, nascoste nel silenzio, nascoste nel rumore, unite in orazione. Ognuna in una stanza. Chiuse a chiave.

8 - Il muro amico mi rimanda la palla nella solitudine dei giochi estivi. La palla rimbalza sul muro accompagnata da filastrocche ripetute fino a perdere il loro senso; e anche le parole rimbalzano, e faccio in fretta a riprenderle sulle labbra, prima che cadano per terra e scivolino via. Invoco la mia musa, una musa, una qualsiasi, quella che mi sta ascoltando.

9 - Potrei accendere un fiammifero sfregandolo contro un muro ruvido. E poi un altro, e poi un altro, e poi un altro, e poi un altro ancora, quasi stessi morendo assiderata come una novella, piccola fiammiferia. No, non ci tengo a fare una brutta fine. Sto studiando un altro modo per immortalarmi; anzi, mi domando a cosa serva immortalarsi. Non è più magico essere un puntino che svanisce improvvisamente? Stella cadente che si lascia dietro una scia luminosa e di breve durata?

Così possiamo renderci conto che un muro può avere la stessa funzione del tacco di una scarpa, o di un quadratino di carta vetrata incollato sulla scatola dei cerini, con grande spreco di spazio, dal canto suo.

È possibile distinguere tre categorie di persone psicologicamente diverse in base alla loro scelta di accendere un fiammifero sfregandolo contro la scatola, il tacco o il muro.

Se il soggetto da esaminare sceglie la scatola, è pratico, economico e di poche parole. Se sceglie il tacco è introverso ed egocentrico, si china su se stesso, come se potesse sprigionare fuoco dalle proprie membra. Ma se sceglie il muro...

Abbandonatelo al suo destino. È malato di manie di grandezza e non sa rassegnarsi ad essere un mediocre. Chi ha a che fare coi muri, è sempre un tipo pericoloso. Con tutto rispetto per i muratori.

10 - Quando mi sento in prigionia.

Mi sembra di vedere il cielo, le montagne, mi sembra persino che i fumi della terra si sollevino fino a intontirmi. Poi mi dico: «Ti stai sbagliando». Chiudo gli occhi. Apro gli occhi. Chiudo gli occhi. Apro gli occhi. Chiudo gli occhi. Apro gli occhi. Riesco a vedere il cielo, ma non vedo i muri della mia prigionia. Sono trasparenti. Forse sono di vetro o di cristallo. Racchiudono la mia vita, circondano la mia vita. Io lo so che non posso scappare. Non ho mai provato, neppure. Sì, una volta sì, ma non sono andata lontano. Mi sento tanto grassa, e goffa, e insultata; allora mi appoggio al muro, e mi sento al sicuro.

Oh, delizioso hotel! Sul tuo tappeto rosso io ci cagherei sopra per farti capire quanto ti amo.

11 - Insetti. Siete voi i miei amici. Che sfidate la forza di gravità, e percorrete i muri. Passo dopo passo, attraversate pareti sterminate. Camminate. A testa in giù verso il basso. Senza cadere. Perché. O verso l'alto, o in ogni direzione. Magnetizzati al muro, come. La testa non pesa più dell'ala, o comunque non sembra, dentro un meccanismo di equilibri, troppo difficile per me.

Insetti! Mosche e moschini, zanzare e vespe, farfalle notturne! Voi mi fate compagnia. Ma solo quando camminate, quando volate non vi riconosco più. Ma quando camminate, invece... avete il ritmo della mia attesa della cena. Il giorno è quasi finito e domani... ci penso domani a tutto. Insetti che apparite all'improvviso, vi vedo sul muro, ma non vi vedo arrivare. Insetti, cerco di amarvi perché mi fate compagnia, perché mi camminate vicino. Nel buio della strada e nel buio della casa, mi basta accendere una piccola lampada, e voi mi venite a trovare. Ogni sera. Le coccinelle e i moschini piccoli sono i miei preferiti. Camminano, poi

smettono, volano, e camminano ancora, e riprendono la strada dove l'avevano lasciata. Camminano, volano, camminano: è un mistero.

Anche le lucertole si avvengono ai muri assolati, e ci guizzano sopra a scatti repentini. Anche le lucertole, appiattite contro i muri, infrangono le leggi di gravità, ma mi piacciono di meno, perché fuggono sempre quando mi vedono.

12 – I muri bassi li scavalco, ma i muri alti, no. I muri alti devono servire a ripararmi. Ripararmi da cosa? Forse dal vento, o dal sole.

Piango nel buio come un fanciullo e i muri non mi consolano, anche se sono alti. I muri non parlano, non cantano e non mi cullano, nessuno lo fa.

Ci si cammina, anche, sopra i muri.

Con grande equilibrio e paura di cadere. In solitaria concentrazione, cammino diritto, e faccio angoli senza scendere dal muro, quasi che toccare terra con i piedi, fosse un'eresia.

13 – Chiudevo gli occhi, la faccia contro il muro, il braccio piegato sopra la testa, aderente al muro.

Contavo, e col contare cresceva la paura.

In quei momenti il muro smetteva di essere piatto, e diventava profondo. Penetravo dentro di lui senza sforzo, e senza accorgermene neppure. Dietro il buio delle mie palpebre abbassate, perdo me stessa dentro la parete spalancata e stretta, tanto generosa con me. M'inzaccheravo nella sua calce bianca, col cuore in gola e con le mani aperte.

Lascia che ti chiami parete adesso, e non più muro.

Io ti difenderò come un guerriero, come un soldato la sua patria quando pensa alle donne che lo vedranno eroe.

14 – Davanti a me si ergeva un muro, come una trincea.

Mi avvicinai, era bianco e pulito; lo toccai, era liscio e fresco. Mi innamorai di lui.

Da quel momento non provai più il desiderio di sapere cosa esisteva oltre.

15 – Il muro abbattuto a colpi di piccone è adesso un muro inesistente.

Arriverà il giorno che la lista dei testimoni oculari sarà tutta spuntata. Agli altri il muro farà un altro effetto. Un giorno dopo l'altro spinge avanti la vita, tutto cambia significato.

Il muro sgretolato, il muro che non è più muro, ma briciole di muro, separate l'una dall'altra, indistinguibili. Non più lo stesso corpo, ma membra martoriate in infiniti pezzi.

Suoni duri, suoni aspri, nomi di città; il passato, e il passato ancora più lontano ci raccontano di loro. Diversamente, perché anche la memoria ha dei muri a confinarla. Di che verità ci volete parlare, briciole di muro?

Parete incandescente e gelida. Occhi che hanno sperato o che hanno maledetto guardandoti.

Prima o poi la fatica si spegne.

Che verità alita nel cielo stupefatto? Nei cieli elettrici percorsi da scheletri fili spinati? Il signor Zimmermann ne sa qualcosa, ma adesso sta dormendo. Parlarne ora è troppo presto.

Ah! Se avessi i soldi per comprarmi il giornale tutti i giorni!

La mia testa è un muro tutto a bugne.

16 – I muri diventano così familiari a volte, così consueti, così noiosi.

17 – Noi, case sventrate del comunismo.

I nostri muri trasudano delitti; ogni vetro infranto, una speranza infranta.

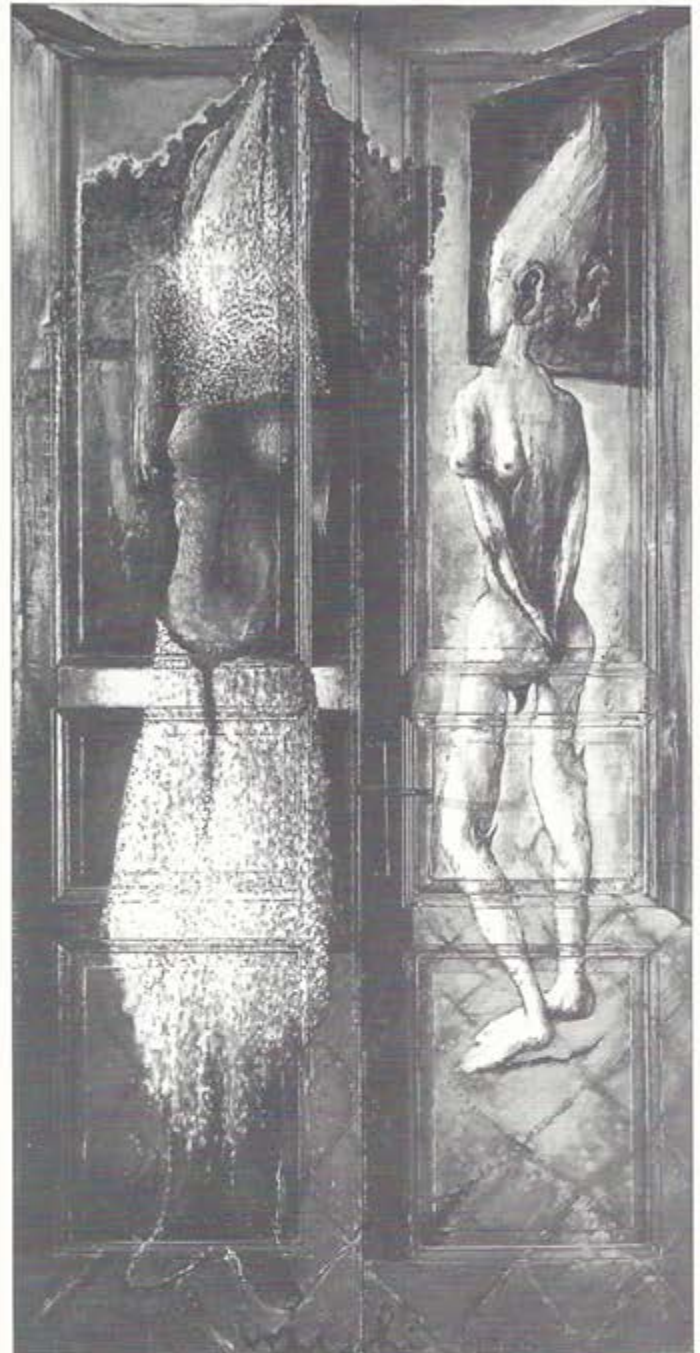
Di giovani timidi ed esibizionisti, di questo abbiamo bisogno: di rinnovati padroni.

Guardie mattutine, sentinelle, sbirri, ladri di galline, domestiche avvizzite, e funzionari, tramvieri, operai: tutti prigionieri, politici per l'esattezza.

Accalcati intorno ai chioschi o nei magazzini stipati di cianfrusaglie male assortite, vi godete le sfrenatezze di una moneta che vale sempre meno.

Le caserme sono recinti dove bei ragazzi in uniforme camminano in modo innaturale o stanno immobili con armi pesanti appese al collo. E nelle strade anche li troviamo, agli incroci deserti della notte, sotto la luce arancio dei lampioni. Nessuna Lili Marlene li sta aspettando.

Suonate i pianoforti coi martelli, non gettateli via insieme alle falci, vicini sono decorativi.



18 – Attraversiamo spasmi d'apatia, di sonni rimasticati, di sole di cartone.

Ma caldo.

Poi ce ne pentiamo, e gli arti informicolati riprendono l'affanno. Lapidi di marmo affisse ai muri, sulle strade, aspettano anche loro che cambi il tempo.

19 – Picchiata sulla testa fino a farmi perdere i sensi... insana... in-demoniata... insana...

Io... io... io... se diventassi pazzo, mi suiciderei. Se diventassi pazzo...

Il mio mondo... il mio mondo è nella testa. Tutto nella testa. Senza la testa, il mio corpo... gode per il cibo buono che danno qui in ospedale la domenica, e soffre per le docce gelide.

Io penso cose... che nessuno mai... sarà capace di pensare... io penso cose... che nessuno mai... sarà capace di pensare.

Non c'è pietà né pazienza per un pazzo... non c'è dignità. Un piatto, una sedia, un letto, per gli infermieri è uguale. Iniezioni di canfora... voi non sapete come ho paura... delle iniezioni... come ho paura...

Piango!

Per la camicia di forza e per il bavaglio.

Basta bianco! Basta bianco!

Picchio forte la testa contro i muri, e le spalle, e il petto, e le mani



.. perché sono bianchi!... voglio il rosso... il sangue delle mie mestruazioni che mi hanno portato via. Ho paura, sì! Sì. Che mi trattino male, che mi sentano lamentare, e vengano a bucarli la pelle... con le loro siringhe... come ho paura... voi non sapete... come ho paura...

Merda!

Un giorno ho mangiato la mia merda.

Dio sono un uomo!... no, sono una donna...

Non capisco perché c'è sempre qualcuno dietro a delle sbarre che mi guarda e dice «come si è ridotta»... c'è sempre qualcuno dietro a delle sbarre che mi guarda e dice «come si è ridotta»...

20 - Di solito scrivo i miei messaggi sulla carta, ma qualche volta imbratto i muri.

Nell'intimità delle latrine sbocciano poesie, SOS, dichiarazioni d'amore.

I ricordi scolastici ci riportano nelle latrine decorate, dove si dialogava addirittura, contro il muro.

Qualcuno lanciava un quesito, e chi aveva qualcosa da rispondere poteva esprimere il suo punto di vista: bastava scrivere tutto di seguito. Qualcun'altro lasciava il suo telefono dichiarandosi lesbica, e qualcuno inneggiava alla squadra del cuore.

Ogni mano di vernice si portava via le nostre preghiere.

21 - Mi soffermo e rifletto: sono logorroica.

Mi piacciono i messaggi telegrafici.

E adesso andiamo avanti.

22 - Io sono il muro e vengo a dividere, non ad unire. La cucina dal bagno, la camera dal soggiorno.

Avanzo il diritto ad un'anima. Mi scuso della banalità.

Sono io che vi nascondo, che conservo i vostri segreti, che vi proteggerò. Chiamatemi... come vi pare.

Anzi non chiamatemi.

Io sono là. O qui. Sto fermo. Non posso accorrere ai vostri appelli.

Vedo ogni giorno lo stesso paesaggio. E questo mi annoia molto, credetemi. Per fortuna che almeno voi mi distraete. Più i vostri guai sono complicati, e più io mi distraigo. Più impallidite e vi disperate, e più io mi distraigo.

Quando qualcuno di voi casca a terra stecchito, io mi distraigo, mi distraigo, mi distraigo. È un toccasana, perdo dieci anni.

Il dottore mi ha prescritto almeno un suicidio alla settimana. Le giovani generazioni, forza, dateci dentro. Devo farvi un elogio, perché da questo punto di vista, siete sempre quelli che mi date più soddisfazioni. Però si può fare di più e meglio. Coraggio!

23 - I murales occhieggiano ai lati delle strade quando passiamo. Ci scrutiamo a vicenda e ci lasciamo indifferenti. Uguali testimoni dei marciapiedi inerti e senza volontà. Senza volontà come i muri dipinti, che son restati fermi ad assorbire vernice, senza volontà come me, nei giorni in cui conto i miei giorni.

Nottate di colore, per farvi belli, muri! E imbianchini senza sonno; ma pieni di buone intenzioni: artistiche e pedagogiche.

Complimenti davvero! Non sono capolavori, ma almeno attirano l'occhio (ecco come succedono gli incidenti!)

Eh, no! Non si può proprio più vivere nelle nostre città grige e senza fiato! Andiamocene via!

24 - Grido il tuo nome e il muro se lo divora.

Je suis seule.

Vorrei incontrare gli occhi tristi dell'amore e accecarlo. Perché l'amore non è cieco. Mi guarda e fugge. Cammina a piedi scalzi. Quando mi passa vicino il mio cuore s'increspa, ma non so se è l'affanno.

Se io non appartengo a nessun uomo, o donna, ma appartengo a Dio; perché Dio non è più esplicito?

Io amo le donne perché vorrei assomigliare alle donne. Ma non a quelle donne che piacciono agli uomini che io detesto.

State svegli e pregate, perché il tempo è maturo. Il tempo della morte: eterno malessere, e finalmente malattia.

Ognuno spinge il proprio muro.

Inutilmente

25 - La mia bottega ha tre pareti e una tenda per entrare. I muri sono storti, così la mia bottega non so nemmeno che forma ha. È gelida d'inverno, mentre d'estate si soffoca. E io vendo la mia mercanzia tutto l'anno.

Sventola una bandiera gialla sopra la mia bottega, quando mi devo riposare. Tiro la tenda e chiudo la finestra. E io la rimango a guardare, la finestra. La finestra che è la protesi del muro a cui è stato amputato un organo.

Ed ora non sanguina più.

26 - Posso morire senza chiedere il permesso di nessuno. Scivolare piano piano in un pozzo buio e stare là per sempre. Per sempre.

C'è un sottile strato umido e molle per terra, non mi posso sedere. Ho freddo.

Mi appoggio alla parete rotonda, muschio fradicio che mi gocciola sulle caviglie. Lo sento con le mani, è tutto buio. Piano piano le pupille si dilatano e mi abituo a questa fitta oscurità.

Niente e nessuno, è un semplice pozzo dal diametro delle mie braccia aperte, di pietra ghiaccia e familiare a toccarsi, come di pelle.

Lontano, sopra la testa, il cerchio bianco dai bordi luminosi di un mondo che non conoscerò mai più, ma so che esiste, perché sono stata sua. Quel cerchio lontano è la mia aureola, sta a metri e metri sopra la mia testa.

Ecco cos'è l'aldilà: una tana scavata sottoterra, dove si trova fresco e silenzio, dove ci si ripara dall'estate. Una casa di rane e pipistrelli.

Non sono all'inferno, allora, perché non c'è fuoco, e facce gialle e rosse, e ombre spaventose. E neanche in paradiso perché nessuno canta, né l'aria è azzurro e oro; ma sono in fondo a un pozzo, ingiudicata e scomoda, tornata a dove ero, il ventre freddo di mia madre, e finalmente sola. □

L'AUTRICE

ANNA CERAVOLO, nata a Como, trentenne, laureata in Economia e Commercio, ha frequentato la scuola del milanese Teatro Arsenal e il corso per operatori di spettacolo popolare della "Paolo Grassi" di Milano. Ha avvicinato il teatro per la prima volta nel '79 quando ha recitato in Ognuno, una moralità medievale allestita dal Teatro Coionia di Como. Ha partecipato a spettacoli e festival come attrice, attrice e tecnico luci. Oltre a Muri, che ha messo in scena nel '92, nel 1988 ha scritto e rappresentato Sei personaggi in cerca di auto... grill e nel '93 Who, uno spettacolo e una pubblicazione di carattere didattico commissionati e prodotti da Broccoli Education Theatre Company di Melbourne. Ha lavorato come traduttrice per una multinazionale e ha scritto testi di filmati industriali. Ha pubblicato articoli su Il Globo - Sydney, La Provincia di Como, Musica e scuola, Strumenti e musica. New age music & new sounds e ha collaborato con l'emittente radio Studio 1. Fa parte del comitato di redazione di Hystrio. □



Illustrano il testo di Anna Ceravolo tre dipinti di Sergio Vacchi: «La segnatura di Galileo» (1967), «Il dubbio di Venere» (1982), «Marcel» (particolare degli occhi, 1987).



LA SOCIETÀ TEATRALE

NOTIZIARIO

L'IMPEGNO DEI CRITICI DI TEATRO DOPO L'ASSEMBLEA DI CATTOLICA



Il 6 maggio, prima dell'assegnazione dei Premi della Critica, si è tenuta al Teatro della Regina di Cattolica l'annuale assemblea dell'Anct. Presieduta da Valeria Ottolenghi, introdotta da una relazione del presidente Ugo Ronfani, l'affollata assemblea ha ampiamente discusso sia i problemi associativi interni che le questioni più generali del teatro e dello spettacolo, e ha registrato numerosi interventi caratterizzati da spirito di concretezza e dalla volontà di rilanciare l'attività dell'Associazione. Soddisfazione è stata espressa perché l'Anct, uscita da un periodo difficile è ridiventata strumento efficace di rappresentanza della critica teatrale italiana e di difesa della funzione e della dignità della stessa. Riservandosi di promuovere un con-

vegno nazionale sul futuro assetto del Teatro italiano dopo il voto, l'assemblea ha proceduto alla nomina del nuovo direttivo nelle persone di Ugo Ronfani, riconfermato alla presidenza; Pino Pelloni (segretario), Gastone Geron, Maurizio Giammusso, Giovanni Antonucci, Valeria Ottolenghi, Filippo Amoroso, Carlo Infante, Giuseppe Liotta, e, per gli associati, Piergiorgio Nosari e Stefano Fava. Sono state poi nominate alcune commissioni di lavoro. Per il nuovo Statuto: Ronfani, Geron, Amoroso, Pelloni, Ottolenghi, Nosari. Per la regolamentazione dei Premi della Critica: Tian, Pizzuto, Pelloni, Rigotti, Di Tommaso. Per il Teatro di Ricerca: Infante, Liotta, Ottolenghi, Tei, Lapini, Caleffi, Selleri, Orsini. Per il Teatro in TV: Antonucci, Martini, In-

fante, Ottolenghi, Nosari, Lucari. Per il Teatro e la Telematica: Infante, Sole, Martini, Caleffi, Abenavoli. Per il manuale tecnico-professionale della Critica: Ronfani, Antonucci, Cappelletti, Prosperi, Pullini, Poesio, Ottolenghi, Ceravolo, Calendoli.

L'ORDINE DEL GIORNO

Un ordine del giorno conclusivo ha indicato le risultanze e gli impegni futuri dei soci e degli associati dell'Anct. Gli iscritti all'Anct - dice il documento

- confermano la loro adesione al movimento di idee che vuole l'istituzione di un ministero di servizio per gli Affari culturali e la promulgazione di una legislazione per il teatro che determini nella chiarezza e nella stabilità le condizioni per il suo rinnovamento.

- prendono atto con soddisfazione che l'Anct, superata una fase difficile della propria esistenza, si presen-

ta oggi rinnovata nei propositi, rivigorita dall'adesione delle nuove leve della critica e dell'informazione teatrale e decisa a battersi per riaffermare, in un contesto culturale in rapida e non sempre positiva evoluzione, la funzione e la dignità della critica.

- rivolgono di conseguenza un appello cordiale e pressante a quanti, in passato, avevano allentato i legami con l'Anct affinché, davanti alle sempre più difficili condizioni in cui operano, si ritrovino in una unità associativa ormai riaffermata e operante.

- fanno proprio il manifesto sottoscritto dalla Consulta della Critica dello Spettacolo - la cui costituzione conferma la riconosciuta necessità di una difesa unitaria del lavoro critico - e nei suoi contenuti riconoscono le preoccupazioni e gli obiettivi enunciati dall'Associazione, sui quali richiamano l'attenzione dei direttori dei giornali, dei responsabili dei media, della Federazione editori, dell'Ordine dei giornalisti e del sindacato, questi ultimi invitati a difendere in concreto, anche nella normativa contrattuale, una professionalità che risulta in calo.

- In particolare, invitano la Fnsi a coordinare la compilazione di un

I DATI SIAE SULLO SPETTACOLO '95

La Società italiana degli autori ed editori (SIAE) ha fornito un'anticipazione sull'andamento delle attività di spettacolo in Italia nel corso del 1995, i cui dati definitivi saranno pubblicati in autunno nell'annuario *Lo spettacolo in Italia 1995*.

La spesa complessiva del pubblico per spettacoli e trattenimenti diversi (manifestazioni sportive, mostre, balli, apparecchi da gioco ecc.) ha registrato un aumento del 2,1 per cento in più in valore monetario, il che, tenendo conto dell'inflazione, si traduce in termini reali in una riduzione del 3,1 per cento. Per quanto riguarda l'insieme delle attività teatrali e musicali si assiste, nonostante il modesto incremento dell'offerta (2,3 per cento in più), a un sensibile miglioramento della domanda (12 per cento in più di spettatori) e, di conseguenza, a un aumento del 14,1 per cento in valori monetari degli incassi per il teatro e la musica.

Più specificamente, il teatro di prosa, insieme alla rivista e alla commedia musicale, presenta un consuntivo migliore rispetto al 1994: il numero delle giornate-spettacolo (71.500) aumenta del 2 per cento, i biglietti venduti (più di 15 milioni) crescono percentualmente dell'8,9 e quindi la spesa del pubblico, che supera i 278 miliardi, cresce del 14 per cento in valori monetari. Il prezzo della poltrona si aggira, in media, attorno alle 18.300 lire. Non sono da trascurare le quasi seimila rappresentazioni teatrali nel campo dell'operetta, del teatro di marionette e burattini e dei saggi scolastici, alle quali hanno partecipato oltre un milione di spettatori (11,3 per cento in più) con una spesa di oltre 16 miliardi (13,5 per cento in più). Positivo anche il bilancio del teatro lirico e dei balletti, anche se in misura minore rispetto al '94. Infatti, ad un lieve calo dell'offerta (1,2 per cento in meno), corrisponde una crescita del numero degli spettatori, che si aggira attorno ai 3 milioni (3 per cento in più) e la relativa spesa è salita, soprattutto per via dell'aumento del prezzo dei biglietti, dell'8,5 per cento. Poco lusinghieri, invece, i dati del cinema: se l'offerta migliora, si assiste a una contrazione del 7 per cento dei biglietti venduti e, di conseguenza, a un regresso dell'8,6 per cento in valori deflazionistici della spesa del pubblico. R. A.



Libro Bianco che estenda in tutti i settori dell'informazione sullo Spettacolo - teatro, musica, danza, televisione - l'indagine già avviata dall'Anct.

- Considerate le procedure autocratiche, e disinvolve, con cui organismi ed istituzioni del Dipartimento dello Spettacolo hanno designato, nelle funzioni e nelle strutture consultive o decisionali, sedicenti rappresentanti della critica di ridotta o nulla rappresentatività reale, chiedono il ripristino di corrette procedure democratiche che doverosamente riconoscano il ruolo di rappresentanza dell'Anct.

- Auspicano inoltre che il Dipartimento dello Spettacolo, nel riconoscimento del ruolo di promozione della cultura teatrale dell'Anct, mantenga l'impegno di includerla in un istituendo elenco di organismi da sostenere non più con i vecchi criteri

delle Circolari per la Prosa che assimilavano impropriamente l'Associazione agli organismi di produzione teatrale ma, in omaggio alla trasparenza, la consideri nella sua realtà di sodalizio che fa cultura teatrale senza scopo di lucro.

Per quanto concerne le questioni associative interne, i presenti all'Assemblea:

- prendono atto del contributo positivo venuto dagli associati, che hanno manifestato in concreto la loro volontà di contribuire al rafforzamento dell'Anct partecipando alla ridefinizione del lavoro critico, studiando la questione del linguaggio del teatro in TV, spronando l'Eth a dare attuazione al protocollo per il teatro nella scuola, interessandosi all'informazione teatrale via Internet.

- Chiedono ai gruppi di lavoro istituiti per studiare le prospettive della comunicazione interattiva, i rapporti con l'Università e la presenza critica nel campo della sperimentazione di approfondire la loro attività, al fine di meglio adeguare l'esercizio critico ai mutamenti in atto nel teatro.

- Nominano una commissione per il nuovo Statuto, da presentare all'esame della prossima Assemblea e nel quale si tenga conto dei rapporti fra soci ed associati, del coinvolgimento di questi nella vita dell'Associazione, dell'evoluzione nel modo di fare cultura, critica e informazione teatrale.

- E costituiscono una commissione con il compito di studiare regolamento e procedure, in passato mal definiti, per l'assegnazione dei Premi della Critica.

ZUZZURNET - È una "navigazione" nella rete informatica molto speciale quella che la coppia Zuzzurro e Gaspare compiono e fanno compiere agli spettatori nel loro ultimo spettacolo *Vero o falso?* andato in scena, a maggio, al Nazionale di Milano. Infatti, non "si viaggia" in Internet, bensì in Zuzzurnet, e per spostarsi da un sito all'altro (vale a dire da un argomento all'altro, che i comici elaborano con la consueta strampalata comicità) lo spettatore, invece di "mouse" e tappetino, dispone di arancia e vassoio.



AQUILEGIA BLU - La vetrina di teatro femminile, legata all'arte e alla letteratura contemporanea, alla sua settima edizione, ha portato nove giorni di spettacoli al Teatro Marcaro di Torino. Nella rassegna-concorso che ha proposto 18 brevi testi ed altri appuntamenti, è stato premiato *Maledetto Signore*, di Monica Amodio, con la regia di Roberta Guidetti, interpreti Cristina Giolitti e Laura Righi. Storia di due sorelle, avvolte da un terribile segreto, inaspettatamente travolte da una rivoluzione

SCREENING A PISA

ANDARE A TEATRO? NON C'È TEMPO

E se il tempo libero non fosse abbastanza, se fosse questo l'ostacolo che limita la frequentazione delle serate teatrali o cinematografiche e rende difficile persino una lettura più impegnativa, che non sia quella di un quotidiano o di un settimanale? La domanda, volutamente provocatoria, sorge comunque spontanea all'indomani della pubblicazione dell'indagine conoscitiva realizzata dall'Università di Pisa su commissione, di E.S.T.R.O. (Ente Sviluppo Teatro Rosignano). Uno screening affidato a Claudio Vannucci del dipartimento di ricerche sociali della facoltà di Scienze Politiche che ha il merito di essere riuscito a fotografare alcuni aspetti di quella platea, spesso oscura, che affolla i nostri teatri. Visti da vicino, gli spettatori della zona interessata all'indagine, o meglio il sottoinsieme rappresentativo pari a un campione di cento nominativi, presentano una strana fisionomia: molto ricorda le statistiche nazionali, qualcosa è invece strettamente associato per così dire ai "cromosomi" di un territorio particolarmente incline ad ospitare eventi spettacolari sia per la presenza di un teatro attivo fin dagli anni '20 per valore della società Solvay, sia per il festival internazionale di Castiglioncello che in estate monopolizza l'attenzione culturale della costa. Non è un caso se il 50% del totale degli intervistati ha dichiarato di aver assistito «più di una volta» ad uno spettacolo teatrale (a fronte di un 24% che vi ha assistito «una volta sola») mentre stando al livello di lettura non ci si dissocia dalla sconsolante tendenza nazionale: il 33% ha ammesso di non leggere nessun libro anche se una buona parte ha precisato, con rammarico, che in passato leggeva e che adesso non ha più il tempo di farlo. La specifica questione sul tempo libero è in effetti quella che rivela maggiori sorprese perché ben il 62% del campione dichiara che non è abbastanza e fra il rimanente 38% che invece lo valuta sufficiente figurano in grande maggioranza giovani non ancora inseriti nel mondo del lavoro o pensionati. Segno che i ritmi di una vita non sempre a misura d'uomo condizionano, anche più di quanto si pensi, le scelte culturali. Primo elemento possibile per costituire quell'osservatorio sui bisogni culturali che aveva in progetto la Regione Toscana, l'indagine fissa anche delle preferenze: il cinema supera il teatro anche se di stretta misura (il 24,66% contro il 20,43%), seguono danza e concerti. Le commedie come genere teatrale preferito mettono tutti d'accordo. Silvia Mastagni

ne emotiva. Interpretazione corretta, regia vivace buona scrittura, efficace meccanismo che trasforma un clima molto greve in un'allegria farsa.

ANTIGONE E IL SUD DEL MONDO - Nell'ambito della rassegna Teatro d'oggi, organizzata dal Comune di Verona, la compagnia Teatro Scientifico ha presentato lo spettacolo *Apostrofe/Antigone* di Ezio Maria Caserta. Il testo rivisita il mito classico trasformandolo in un'invettiva contro lo sfruttamento sociale ed economico del Terzo Mondo.

ANDIRIVIENI A LUGANO - Allo studio Face, la compagnia Luganoteatro ha messo in scena *Andirivieni*, una scelta di alcuni racconti dello scrittore romando Bernard Comment. Antonio Ballerio, interprete e regista, è stato affiancato in scena da Franco Ambrosetti che ha eseguito le musiche dal vivo alla tromba e al flicorno.

FOTO DI SCENA - Allo Spazio S. Orsola della Galleria del progetto di Molfetta in provincia di Bari, si è svolta la mostra *Abitare il teatro* dedicata alle fotografie di scena di Massimo Agus. Cagliaritano, vissuto per qualche anno a New York dove è stato cofondatore della rivista «On Stage New York», oggi Agus vive e lavora a Firenze.

TRAINING E GESTALT - L'Istituto Management Creativo ha svolto a Milano dei mini-workshop sui temi della creatività e dell'umorismo ba-

sandosi su tecniche di training e metodi della Gestalt per migliorare la comunicazione interpersonale.

BERNANOS A BRESCIA - I dialoghi delle carmelitane di Bernanos, tra gli interpreti Franca Nuti e Anna Nicora, sono stati presentati presso la Chiesa di Santa Maria del Carmine a Brescia. Mise en espace di Fabio Battistini.

PROGETTI E BILANCI A CASCINA - È stata una giornata densa di eventi quella organizzata a Cascina da Fondazione Sipario Toscana ed enti pubblici, durante la quale tra tavole rotonde e spettacoli si è fatto il punto su un decennale di attività.

TEATRO ITALIANO A ZURIGO - Numerose le compagnie italiane che sono state selezionate per il Brickfelder, festival internazionale di Teatro Giovani a Zurigo: indice del favore che il nostro teatro incontra all'estero. Il Kismet ha rappresentato *I segni dell'anima* e *Le avventure di Pinocchio*; Teatriditalia, Peer Gynt per la regia di Baliani; presenti inoltre il Teatro del Sole, la compagnia Antonio Panzuto, il Teatro la Ribalta e i burattini di Bruno Leone.

I RABDOMANTI - Dell'atto unico di Sergio Scorzillo, *Quello che volevo da me*, è stata presentata, al Teatro Civico di Cesano Boscone e ai Filodrammatici di Milano, una lettura interpretativa nella regia di Giuliano Parolini.

ADESIONI AL MANIFESTO PER LA CRITICA

Il documento-programma della Consulta dello Spettacolo confermato dai presidenti delle associazioni dei critici cinematografici, teatrali, radiotelevisivi e musicali, da noi pubblicato sul numero scorso di *Hystrio* ha ottenuto numerose attestazioni di consenso. Ne riportiamo alcune. On. Pier Ferdinando Casini, segretario del CCD: «Nella vecchia legislatura si è fatto ben poco per risolvere i problemi che vi stanno a cuore. Auguro al nuovo parlamento la tranquillità necessaria per affrontare e risolvere le questioni in sospeso e ridare dignità ai valori indicati dal manifesto, e così importanti in una società civile». L'On. Armando Cossutta, presidente del partito della Rifondazione Comunista: «La costituzione della Consulta dei Critici si evidenzia come un bisogno per l'intera collettività, oggi sottoposta al rischio, oltre che dei processi di passivizzazione, anche di una omologazione massiccia che mette in pericolo culture millenarie, modelli sociali, storie, passioni. In questo ambito l'impegno di Rifondazione Comunista si è sempre caratterizzato per un preciso e coerente impegno a favore di tutte le battaglie che si oppongono a tali processi. Vi assicuriamo quindi la disponibilità a promuovere e ad unirci a battaglie su questo terreno». Giovanni Grazzini, dell'Ente Cinema: «Quella della Consulta dei Critici mi sembra un'iniziativa importante, che mi auguro venga ascoltata, sebbene ormai disperdi che la Stampa e le forze politiche sappiano e vogliano affrancarsi dai miti del Profitto e del Potere». Carlo Bernaschi, dell'Associazione Nazionale Esercenti Cinema: «Ho ricevuto il documento per la funzione e la dignità della critica ed esprimo il mio più vivo apprezzamento.»



FESTA AL TEATRO REGINA PER I PREMI DELLA CRITICA

Pamela Villoresi, Carlo Cecchi, Massimo Popolizio, Alessandro Haber, Moni Ovadia, Gabriele Vacis, Sandro Sequi e Barbara Nativi hanno ricevuto a Cattolica i Premi assegnati dai critici di teatro dell'ANCT attraverso una consultazione referendaria per essersi distinti nelle ultime stagioni di Prosa. I premi sono consistiti in sculture di Sergio Brizzolesi, Vannetta Cavallotti, Anna De Rossi, Mario Molinari, Ernesto Treccani e Jorio Vivarelli. Aggeo Savioli ha ricevuto la Targa De Monticelli della Regione Lombardia al merito critico; Claudia Cannella e Giorgio Serafini le targhe dell'Ordine Giornalisti per la giovane critica. Franco Cordelli ha ricevuto la Lente d'Oro dell'ASST. La festosa cerimonia si è svolta nel nuovo, splendido Teatro della Regina di Cattolica, il primo costruito ex-novo dalla fine della guerra, finito prima della nuova sede del Piccolo di Milano. La rappresentazione della novità *Sotto l'erba dei campi da golf* di Fabio Cavalli, Premio Manerba-Scienza, interpreti Patrizia Zappa Mulas e Aldo Reggiani, ha chiuso la serata. Pubblichiamo l'essenziale delle motivazioni.

Targhe dell'Ordine nazionale Giornalisti e dell'ANCT: sono state assegnate a giovani che si sono posti in luce nell'esercizio della critica teatrale, e hanno lo scopo di mettere in risalto individuali disposizioni e qualità ma, anche, di evidenziare la necessità della professionalità nell'ambito del giornalismo dello Spettacolo. Per il 1996, a CLAUDIA CANNELLA e GIORGIO SERAFINI. Claudia Cannella, collabora con saggi e interventi di attualità alle riviste *Hystrio*, *Drammaturgia* e *Il Castello di Elsinore* e a *Vivimilano-Corriere della Sera*, mentre porta avanti un dottorato di ricerca in Storia dello Spettacolo col prof. Ferrone dell'Università di Firenze; e nel suo lavoro dimostra acume critico, solida cultura e originalità di scrittura. Giorgio Serafini, esercita dal '90 la critica teatrale sul quotidiano *Il Tempo* e su periodici di spettacolo. Autore di testi come *La coscienza di Hamlet*, Premio Flaiano 1991, *In ultima analisi*, Premio Lazio 1993, all'occorrenza regista e anche attore, Serafini dà dimostrazione, nel suo lavoro, di già mature e complete esperienze di uomo di teatro, dimostrando cultura, sensibilità e pratica della scena.

AGGEO SAVIOLI ha ricevuto la Targa De Monticelli al merito critico istituita congiuntamente dalla Regione Lombardia e dall'ANCT per rendere merito a chi nella critica drammatica unisca alla competenza e alla completezza dell'informazione un impegno culturale costante e la capacità

di una personale riflessione sull'evento teatrale. Critico di lungo corso le cui recensioni, sul quotidiano *L'Unità*, costituiscono un punto di riferimento costante per la gente di teatro. Savioli affianca al lavoro giornalistico un'attività di saggista nella quale il rigore della ricerca si unisce alla chiarezza dell'analisi, occupandosi in particolare della scena napoletana e di Eduardo De Filippo.

FRANCO CORDELLI ha ricevuto la Lente d'Oro 1996, riconoscimento attribuito dall'Associazione Sindacale Scrittori di Teatro 1996, al critico teatrale che abbia dimostrato di riconoscere, sostenere e proporre al pubblico la drammaturgia italiana contemporanea. Franco Cordelli è narratore e poeta fra i più rappresentativi del Secondo Novecento, la cui passione per il teatro - oltre ad averlo portato a scrivere anche per la scena - si è tradotta in una lunga militanza di critico teatrale, dalle colonne di *Paese Sera* a quelle dell'*Indipendente*. La capacità di cogliere, con una scrittura di alta tenuta, tutti gli aspetti dell'evento teatrale, è da Cordelli messa al servizio dei nuovi autori del nostro tempo.



BARBARA NATIVI ha ricevuto il Premio della Critica dell'ANCT per avere, come regista attenta al nuovo, operatrice culturale e scrittrice di testi, animato dall'88 in poi una comunità teatrale - la Compagnia Laboratorio Nove, che ha sede nel Teatro della Limonaia di Sesto Fiorentino - rapidamente cresciuta nella considerazione della critica e del pubblico ed ormai apprezzata anche all'estero. L'intensa, stretta collaborazione fra i componenti del gruppo, la qualità degli spettacoli allestiti attraverso un intenso lavoro laboratoriale, gli allestimenti da Büchner, da Rimbaud e da Artaud, nonché spettacoli di qualità e di successo come *Le Cognate* di Tremblay o il recente *Dracula*, da Stoker, hanno fatto di lei una personalità di spicco del Nuovo Teatro.

SANDRO SEQUI - Direttore artistico uscente del Centro Teatrale Bresciano, Sandro Sequi ha ricevuto a fine mandato il Premio della Critica per le sue regie che hanno avuto il segno costante della qualità e dell'intelligenza interpretativa di testi sia classici che moderni e contemporanei. La riproposta di un grande autore come Racine e i contributi offerti in anticipo alla conoscenza del teatro russo della *perestroika*; l'attenzione riservata alle avanguardie e alla drammaturgia italiana contemporanea; una creazione unitaria dello spettacolo anche nelle sue componenti scenografiche e musicali, nonché il senso di una comunità teatrale perseguito lavorando con attori conquistati dalla sua concezione della scena hanno prodotto in queste ultime stagioni risultati di tutta rilevanza e indicato un modello di buona gestione di un teatro pubblico.



MONI OVADIA - Autore, attore e cantante di singolare, incisiva presenza che ha fatto conoscere con impegno e passione testi e musica della tradizione *yiddish*, Moni Ovadia ha saputo ottenere l'adesione di un pubblico che ha memoria dell'Olocausto e dice no al razzismo, nonché i consensi di una critica che ha visto in lui l'interprete di una grande tradizione. Testimone di uno sradicamento che ha evocato con accenti dolenti ma anche con i toni di una saggezza ironica, le peregrinazioni di un'etnia attraverso steppe e villaggi, continenti e lager, negli spettacoli da lui diretti ed interpretati Ovadia è stato ed è l'attore-uomo che ci ricorda recenti orrori ma che mantiene viva la speranza della fratellanza e della pace.

GABRIELE VACIS - Fondatore della Cooperativa Laboratorio Teatro Settimo che dai primi anni Ottanta ha conquistato una posizione preminente nel campo della sperimentazione, applicando un originale linguaggio di gruppo ad autori sia classici che moderni, Gabriele Vacis è stato, di questo sodalizio oggi apprezzato anche all'estero, l'animatore instancabile e il regista di sempre rinnovate risorse espressive. Dopo avere allestito, con la sua elaborazione della *Trilogia della Villeggiatu-*

ra, uno dei più riusciti spettacoli del Bicentenario Goldoniano, ha contribuito a rinnovare il nostro approccio a Molière con una rappresentazione "a vista" del *Tartufo*, implicante giochi di fantocci e di specchi; e inoltre ha saputo evidenziare le qualità di un testo come *Novecento* di Alessandro Baricco.

ALESSANDRO HABER - Attore di teatro conteso anche dal cinema, per la capacità di trasferire una sua irrequietezza esistenziale nelle caratterizzazioni estreme dei suoi personaggi, Alessandro Haber ha dato l'ultima prova del suo talento inimitabile vestendo i panni del goldoniano *Arlecchino* per la regia di Garella e nella produzione dell'Arena del Sole di Bologna. Ne è risultata una rappresentazione della maschera più popolare della Commedia dell'Arte che ha messo da parte tutti i vecchi stereotipi per dare vita ad un personaggio picaresco, nevrotico e testardo fra il Ruzante e Charlot. A questa prova l'attore è approdato attraverso altre recenti interpretazioni anch'esse ammirate come in *Scacco pazzo* e *Jack lo sventratore* di Franceschi.

CARLO CECCHI - Rinnovando con inimitabile, ironica adesione alle indicazioni registiche dell'autore l'allestimento di *Finale di partita* di Samuel Beckett, assumendo con estro il ruolo di Hamm, cieco ed immobilizzato nella stanza-bunker insieme al servo Clov e ai decrepiti genitori, Cecchi ha dimostrato come si può o si deve sottrarre un "classico contemporaneo" all'usura di letture stereotipate restituendone i significati estremi di una tragicomica, grottesca, assurda metafora esistenziale. Una nuova, riuscitissima prova che si aggiunge a quelle, altrettanto persuasive e stimolanti di questi anni, dalla originale rilettura della *Locandiera* a *Leonora e Lena* di Büchner a *Pinter*: la conferma di un talento giunto al traguardo di una bella maturità, insostituibile nel panorama del nuovo teatro e del nuovo cinema italiani.



MASSIMO POPOLIZIO - Impegnato nel ruolo tanto prestigioso quanto impegnativo del *Ruy Blas* di Victor Hugo, che ha affrontato con una prestante fisica che alla critica ha



ricordato quella ormai leggendaria di un Gérard Philipe; reduce da una sottilmente elaborata caratterizzazione nel ronconiano *Pasticciaccio di via Merulana* di Gadda, Massimo Popolizio ha saputo percorrere in questi anni, in rapida ascesa, le fasi di una carriera che hanno trasformato un giovane attore affidatosi al magistero di Ronconi in un primattore di autonome risorse e di forte presenza scenica, ormai in grado di misurarsi con le figure più alte del grande repertorio. Come ha dimostrato nell'avventurosa, onirica rilettura ronconiana, del *Peer Gynt*, reso con tenacissimo impegno e trasporto poetico.



PAMELA VILLORESI - Il Premio della Critica è attribuito per le attrici a Pamela Villoresi, così riconoscendole che, con le sue ultime, belle prove di palcoscenico, ha pienamente confermato la sua versatilità di interprete, la sua professionalità esemplare e la sua comunicativa con il pubblico. Preceduta da una generosa, applaudita partecipazione alla riedizione strehleriana del *Campiello*, la sua interpretazione della figura di Silvia nell'*Isola degli schiavi* di Marivaux si è imposta come un modello difficilmente eguagliabile di espressività. Senza dimenticare la sorprendente interpretazione, improntata a umana comicità, in *Lapin Lapin* della Serreau, e la sua persuasiva regia di *Taibele*, dove ha recitato al fianco di Moni Ovadia.

CENTRI DI DRAMMATURGIA: IMPROPRIOGABILI - Il drammaturgo Mario Prosperi, sul periodico da lui diretto *Il Politecnico*, ha indirizzato una lettera al Dipartimento dello

Spettacolo per chiedere l'istituzione di Centri di Drammaturgia con sedi in varie città italiane, al fine di tutelare e sostenere l'autore di teatro «vittimizzato da un sistema che o gli tappa la bocca, o lo manda allo sbaraglio». Dice Prosperi: «La prima avvertenza di un autore che giustamente voglia una verifica del proprio lavoro dev'essere quella di evitare situazioni in cui è gestito da Altri che sono privi di "considerazione". I centri di drammaturgia, strutture intermedie di formazione, dovrebbero fornire all'autore il contesto per maturare in modo esperienziale e senza farsi espropriare del rapporto col pubblico, la sua forma e il suo linguaggio, e anche la forza morale di rivendicare il diritto all'identità». I detti Centri dovrebbero avviare seminari di scrittura, letture drammatizzate, rassegne di novità e pubblicazioni di testi. Mario Prosperi, su *Il Politecnico*, ha inoltre steso un decalogo rivolto all'aspirante autore. Ecco qualcuno dei comandamenti. «L'azione drammatica è il tuo specifico. Fa che anche il dialogo sia azione». «Considera quanto può essere eloquente il taglio, anche talvolta di una scena intera». «Evita di affidare ai personaggi teorie, giudizi e conclusioni dell'autore. Lascia libera la coscienza del pubblico, anche di trarre o non trarre conclusioni».

GIUGNO ALLA COMUNA - Fitto il programma di giugno della Comuna Baires di Milano: *Pitt & Sball*, *L'analista*, *il paziente e il sanbernardo*, *Il rappresentante*, *il rappresentante e il presidente e Giuda*, tutti di Renzo Casali; *Mascherata* da Genet e *Il danno che fa il tabacco* da Cechov. Inoltre incontri di danza e proiezioni video.

TEATRO AL CINEMA - Sempre più spesso il cinema attinge i suoi soggetti dal teatro. Tra breve sul grande schermo potremo vedere *Il sindaco*, tratto dalla commedia di Eduardo *Il sindaco del Rione Sanità*, un film diretto da Fabrizio Giordani, e *Il principe di Homburg*, dal dramma di Heinrich Von Kleist, diretto e prodotto da Marco Bellocchio.

LA SILVIO D'AMICO? LA MIGLIORE - Parola di Ugo Gregoretti, presidente del Consiglio di Amministrazione dell'Accademia nonché sceneggiatore, attore, regista. L'ha affermato in un'intervista al *Giornale*

LO STABILE ABRUZZESE IN REGIME COMMISSARIALE

Emergenza del teatro pubblico in Abruzzo. A seguito delle dimissioni di tre dei cinque membri del Consiglio d'amministrazione, il Teatro Stabile Abruzzese diretto da Beppe Navello è commissariato dello scorso febbraio. Le dimissioni dei tre membri del C.d.A. sono state determinate dalle difficoltà economiche in cui l'Ente versa da molti mesi, aggravate dal ridimensionamento della sovvenzione annua statale. In sostegno del Tsa si è schierato l'assessore alla cultura della Regione Abruzzo, professor Antonio La Barba, il quale sostiene la necessità di riunire in un unico ente la produzione teatrale pubblica (Tsa), la distribuzione (Atam) e la formazione (ora gestita dal Teatro Regionale Abruzzese). Preoccupate del loro futuro, sono insorte tutte le istituzioni musicali e teatrali della regione per scongiurare tagli ai loro bilanci: in una conferenza stampa hanno chiesto all'assessore La Barba più chiarezza sul futuro della cultura regionale. A nulla è servita la proposta di legge regionale avanzata dal Ppi dell'Aquila in cui si invitava all'istituzione di un Centro di drammaturgia del Medioadriatico, in collaborazione con le Regioni Marche e Molise, secondo nuovi e vincenti parametri interregionali. Scongiurati i temuti tagli ai bilanci delle istituzioni, l'assessore La Barba sta ora lavorando ad una nuova proposta di legge regionale per salvare il teatro pubblico in Abruzzo. *Ileana Orsini*

le dello Spettacolo, e ha inoltre aggiunto che per un attore «lavoro ce n'è più di quanto non si pianga».

CULTURE DEI MARI - È un'iniziativa ideata e diretta dal maestro Italo Gomez cui dà il suo appoggio il Dipartimento dello Spettacolo. Fino al 6 ottobre in ventuno località italiane si svolgeranno manifestazioni teatrali, di musica, danza e cinema legate all'arte del Mediterraneo.

LE LEGGI DEL TEATRO A BOLOGNA - Dal 10 al 18 aprile al Teatro Laboratorio di De Berardinis a Bologna si è tenuta un'assemblea permanente dal titolo *Le leggi del teatro*. Si è discusso di compiti istituzionali, formazione del pubblico, educazione teatrale nelle scuole, poetiche. Numerosi gli intervenuti: Sanguineti, Martone, Baliani, Brie, Meldolesi, Corsetti, Moscato, Palmiello.

GENET A SPAZIO SIPARIO - In maggio, il Centro attori di Milano ha presentato nel teatrino Sipario spazio studio *Le Serve* di Genet. Interpreti B. Laurà, G. Catullo e M. Sebastiano, quest'ultimo anche scenografo e regista.

MAGGIO TEATRALE A TERAMO - La danza di Così Stefanescu, il cinema di Martone, il teatro di Peppe Lanzetta e altro a Teramo, per un maggio che è stato denso di appuntamenti.

IL GABBIANO VOLA A FERRARA - L'opera di Cechov è stata rappresentata a Ferrara presso la Sala San Francesco in un allestimento del Teatro Nucleo in co-produzione con il Comunale di Ferrara.

COMMEDIA IN ROSA - *Queste pazze donne* di Gabriel Barylli, prodotto da La Bilancia con la regia di Roberto Marafante, è andato in scena al Teatro dei Satiri di Roma. La commedia, interpretata da Marina Giulia Cavalli, Daniela Scarlatti e Stefania Spugnini, è uno spaccato sulla convivenza di tre giovani donne.

UN ANNO A CORTE - Il Centro di documentazione e promozione

del teatro La Corte Ospitale ha chiuso un anno di lavoro. Prevalenti le ricerche di forme di espressività multimediale. Al centro l'Accademia "Silvio D'Amico" ha avanzato specifica richiesta per la promozione di un progetto pilota di formazione teatrale per docenti e studenti. Il centro ha inoltre aperto una finestra sull'Europa con un laboratorio internazionale, partendo da *Le Metaforosi* di Ovidio. Infine due mostre dedicate rispettivamente a Josef Svoboda e alle maschere di Donato Sartori.

FIRENZE TALENTS SCOUT - *Proposte teatrali*, rassegna autogestita e autofinanziata con il fine di scoprire attori e autori emergenti, si è svolta al Teatro alle Laudi di Firenze.

UN LIBRO PER NON DIMENTICARE - Presentato da Claudio Faccinelli presso la sala conciliare di Peschiera Borromeo il volume *Voci della Shoah - testimonianze per non dimenticare*, raccolta di scritti degli ex deportati ad Auschwitz.

LA BIBLIOTECA DI SPADONI - A Palazzo Bastogi di Firenze presentata la Biblioteca Teatrale Alfonso Spadoni che fu a lungo l'appassionato direttore del Duse di Firenze.

METROPOLI, OVVERO HINTERLAND - La provincia di Milano ha lanciato il progetto *Metropoli*: eventi di teatro, danza e arti visive ambientati nei comuni della cintura periferica di Milano per animare la lunga estate.

LA MUSICA FINANZIATA DAI PRIVATI - Probabilmente il decreto che trasforma gli Enti musicali di interesse nazionale - tredici in Italia tra cui la Scala di Milano, il Regio di Torino, l'Arena di Verona, il Comunale di Bologna - in Fondazioni di diritto privato verrà approvato. Il decreto, che apre nella sostanza al finanziamento privato in questo settore, rappresenta un passaggio rivoluzionario nella gestione della cultura.

POLI IN VIAGGIO CON GULLIVER - Dopo l'*Asino d'oro* tratto da Apuleio, Paolo Poli ha annunciato



to di voler portare in scena *I viaggi di Gulliver*. L'attore indosserà i panni dell'autore settecentesco, Jonathan Swift, il che gli offrirà il de-

stro di esibire finte e burlesche filosofie sul tempo presente. Per la parte di Gulliver, invece, sta cercando un giovane cabarettista.

Leonesi, e Guido Ferrarini protagonista infaticabile e applauditissimo assieme a tutta la Compagnia, alla fine di una maratona scenica che era una festa del teatro. Giuseppe Liotta

RIAPRE IL SALVINI DI PITIGLIANO - Dopo dieci anni di inattività, grazie all'impegno del Comune e della cooperativa livornese Theatralia, riapre i battenti il Teatro Salvini di Pitigliano. Il gruppo livornese ha proposto per questo primo anno un cartellone "pilota" di sei spettacoli, tutti scelti nell'ambito di un teatro giovane di ricerca, fuori dal circuito delle sovvenzioni pubbliche.



AL TEATRO DEHON NO-STOP E CONVEGNO PER MOLIÈRE A BOLOGNA

Molière, nostro contemporaneo? Parrebbe proprio di sì, a conclusione del Convegno Internazionale "Molière. La scena e l'invisibile", con l'intrigante sottotitolo "per un nuovo teatro popolare", promosso dal Centro Culturale Teatro Aperto/Teatro Dehon di Bologna, in collaborazione con l'Associazione Culturale Italo-Francese, e a cui ha dato un suo sostanzioso contributo di interventi l'Associazione Nazionale Critici di Teatro, il cui presidente Ugo Ronfani ha presieduto la giornata dei lavori dedicata a "Molière e la critica".

La "due giorni" del Convegno era diretta e presieduta, con sapienza accademica e senso concreto di un dibattito che doveva guardare principalmente al teatro d'oggi, da Claudio Meldolesi, che proprio della nozione di "teatro popolare" in senso novecentesco, applicata a Molière e «al suo teatro dei vizi all'infinito, i cui acidi tornano a farsi corrosivi fra le odieme smemoratzee dilagate anche fra i giovani e gli umili». «Da dove viene il teatro popolare, se non dall'operosità scenica che sa chiamare in vita forme del sentire di lunga durata, che sa innescare giochi di "verità" e "piacere" con il pubblico?».

Molière, questo sconosciuto? Il fantasma di Molière sembrava materializzarsi in continue metamorfosi, in

quelle tavole di palcoscenico dove si succedevano le relazioni degli studiosi francesi, in un suggestivo a coté di straordinaria "visibilità": quando Patrick Dandrey ci parla della "vera morte di un falso malato", o Christian Biet ci intrattiene sullo "spettacolo e il riso", o Hermut Stenzel illumina i rapporti fra "il commediante e il Re". In questo clima Carlo Cecchi rivela che Molière nella sua vicenda teatrale è il suo grande classico e che «recitare Jourdain è stato il massimo della felicità». Del piacere anche "fisico" della recitazione di Cecchi parla con intelligenza critica Gianni Manzella fino ad arrivare al paradosso, tutto teatrale, di Cecchi interprete molièriano, come "il corpo di Molière". E se Leo De Berardinis dice: «ho fatto Molière anche quando non l'ho messo in scena» (dopo il suo straordinario *Scaramouche* c'è da credergli sulla parola), Antonio Salines il suo Molière l'ha fatto in una insolita ma riuscitissima doppia parte (*Diafaurus* e *Purgon* nel *Malato di Lassalle*) che gli ha messo «una gran voglia di misurarsi con Argante, Don Giovanni, Anfritrone: un personaggio protagonista». Neanche il cinema è stato trascurato. Ad Angelo Pizzuto dobbiamo una interessante relazione sui rapporti "problematici" fra Molière, i suoi testi, e i film che ne sono, spesso con poca gloria, derivati. Il momento spettacolare, nell'ambito del Convegno, è stato rappresentato da una singolare e riuscitissima "no-stop" nel corso della quale è stata rappresentata una intera trilogia di Molière (*L'avarò, Il malato immaginario, Il borghese gentiluomo*), con la regia di Luciano

KLEIST IN TRE CORRIDOI - Ha debuttato al Lenz Teatro di Parma *** *O la prova del fuoco*, spettacolo che il gruppo Lenz Rifrazioni ha tratto dal dramma *Caterina di Heilbronn* di Kleist. L'elaborazione teatrale si articola in tre corridoi testuali e tre serate dal titolo «Abbi fede, abbi fede, abbi fede!», «Uccidere, uccidere, uccidere!» e «Al fuoco, al fuoco, al fuoco!»

FORMAZIONE IN PORTO - L'Ente teatrale italiano ha presentato in aprile al Teatro Valle il progetto «i porti del Mediterraneo» destinato al mondo giovanile. Nelle città di Genova e Bari, ospiti del Teatro della Tosse e del Teatro Kismet, attori italiani e altri provenienti da vari Paesi che si affacciano sul Mediterraneo costituiranno un ensemble di trenta artisti che, al termine del percorso formativo guidato da Marco Baliani, arriveranno alla realizzazione di uno spettacolo. Collaboreranno al progetto drammaturgico Tahar Ben Jelloun, Ismail Kadaré, Amin Maalouf, Predrag Matvejevic e Vasilis Vasilikòs.

MEDITERRANEO FEMMINILE - Nella serie di incontri promossi dalla V Commissione consiliare per le pari opportunità della Provincia di Genova, denominata «Donne del Mediterraneo», è stato rappresentato l'atto unico di Etta Cascini e Patrizia Monaco, *Donne africane*, protagonista Cinzia Rapetto, regia di Giuliana Manganelli e Patrizia Pasqui.



UN TEATRO PER TOTO - Un teatro di Napoli, l'ex Ausonia, nell'antica via Faria, a due passi dal rione Sanità, è stato dedicato al principe Antonio De Curtis, in arte Totò. È stata la figlia Liliana, emozionatissima, a tagliare il nastro d'inaugurazione, facendo calare sulla facciata dell'Ausonia un sipario trompe l'oeil con il busto dell'attore e la porta del nuovo teatro Totò. A coronamento dell'iniziativa la manifestazione «A prescindere... c'è Totò». In programma film dell'attore preceduti da mezz'ora di avanspettacolo, una mostra di locandine, una di libri e persino un «mercato Totò».

POLEMICA FRA ROSSI E CALENDA - Costerà solo 1250 lire il biglietto per il *Rabelais*: lo ha promesso Paolo Rossi ai triestini, annunciando nuove repliche dello spettacolo. L'attore intende dunque rispondere coi fatti alla polemica scoppiata con Antonio Calenda, direttore dello Stabile del Friuli. Le scuse chieste al pubblico dal comico al termine del *Rabelais*, andato in scena in aprile a Trieste, per il prezzo elevato del biglietto (50 mila lire) non erano state gradite dal direttore dello Stabile. Secondo Calenda era stato proprio l'alto cachet richiesto da Rossi (50 milioni) a costringere il teatro ad aumentare il costo del biglietto.



75 ANNI IN CERCA D'AUTORE - In occasione della prima storica rappresentazione del capolavoro pirandelliano *Sei personaggi in cerca d'autore*, avvenuta 75 anni fa, il 9 maggio 1921, al Teatro Valle di Roma, l'Etì ha voluto celebrare l'avvenimento con la scoperta di una lapide. In palcoscenico, a festeggiare la ricorrenza, studiosi, registi, attori, tra i quali Rossella Falk che ha letto alcune pagine di Niccodemi su Pirandello e un brano della commedia.

TEATRO AL RISTORANTE - È accaduto a Castelvetrano, il comune siculo che ha dato i natali a Giovanni Gentile. Ai partecipanti al congresso di Filosofia antica, riuniti in un ristorante, è stata offerta, come applaudito dessert, la versione in dialetto girgentino dell'atto unico di Pirandello *La Giara*, interpretato con impegno dai giovani del gruppo "I Selinidi" guidati da quel simpatico, generoso animatore del teatro siciliano che è Antonio di Leo.

FORZE GIOVANI AL TEATRO DI MESSINA



Si può dire che il Teatro pubblico a Messina esiste da quasi vent'anni. Da quando l'8 ottobre 1977 fu inaugurato il Teatro in Fiera (500 posti) e da quando otto anni dopo, il 24 aprile 1985, fu riaperto, dopo ben 77 anni di oblio, l'ottocentesco Teatro Vittorio Emanuele (poco più di mille posti), situato a due passi dal Duomo, dalla Chiesa dei Catalani e dal Monte di Pietà, ovvero da quei pochi beni monumentali rimasti in piedi dopo il terremoto del 1908.

Nel 1989, si costituisce l'Associazione Ente Teatro di Messina sostenuta finanziariamente dagli Enti locali e dalla Regione Siciliana e vengono designati (nel 1991) i direttori artistici Mariano Rigillo per la prosa e Gioacchino Lanza Tomasi per la musica, in carica sino al 1995: anno in cui l'Associazione si tramuta in Ente Autonomo Regionale Teatro di Messina. Il nuovo Consiglio di Amministrazione, presieduto da Giuseppe Vermiglio, nomina alla direzione artistica due giovani messinesi: il trentaquattrenne Ninni Bruschetta alla prosa e il trentottenne Lorenzo Genitori alla musica. Ad entrambi *Hystrio* ha chiesto quali saranno i loro

coinvolto tutta la città nella molteplicità dei progetti che abbiamo prodotto sul territorio.

La città s'è accorta del fermento culturale che siamo riusciti a creare e i consiglieri dell'Ente Teatro hanno pensato a me per coordinare al meglio i rapporti tra il territorio e il mercato nazionale. Spero di continuare a fare con questo Teatro quello che ho fatto fino ad ora. E soprattutto di riuscire a rendere "riconoscibile" la linea culturale del Teatro di Messina, per trasformarlo in un polo produttivo per il Teatro contemporaneo: in particolar modo penso a quei registi che affondano le loro radici nel Teatro di ricerca, come Leo De Berardinis, Carlo Cecchi, Mario Martone, Federico Tiezzi, Giorgio Barberio Corsetti e a tutti coloro che hanno affermato la qualità, il rigore e la morale nel loro modo di fare teatro. Ovviamente nella programmazione, trattandosi di un Ente pubblico, ci sarà spazio per tutti i generi. Dividerò il cartellone in quattro parti: i fuori abbonamento (grandi eventi teatrali), i grandi stabili italiani, le commedie e la ricerca. Spero di aumentare le produzioni nel corso di questi tre anni: l'intento è di

strazione ha ritenuto che fosse caratteristica premiante per i candidati, la possibilità di operare in maniera stabile sul territorio, per contribuire a far crescere il mondo della produzione a Messina. Tra le candidature prese in considerazione, la mia è stata ritenuta particolarmente valida. Ho lavorato a fianco di Lanza Tomasi per un anno, occupandomi personalmente dell'allestimento di tre opere liriche nella stagione 95/96; sono laureato in Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo, con particolare riguardo all'organizzazione; vengo da oltre dieci anni di critica musicale militante nazionale.

L'impegno prioritario è quello verso la produzione con un occhio, anzi due, di riguardo alle realtà musicali locali, da troppo tempo in panchina. Il che si traduce anche, e questo è il secondo importante momento, in una forte attenzione alla divulgazione, così da produrre oltre che opere anche pubblico. Si rischia altrimenti di diventare, noi tutti operatori musicali, "voce clamantes in deserto", a produrre spettacoli senza un pubblico. In terzo luogo una grande attenzione alle scelte di repertorio, così da caratterizzare il Teatro di Messina per una produzione di qualità, attenta, oltre che ai classici alle nuove tendenze della multimedialità e alla rivitalizzazione della produzione accademica». Gigi Giacobbe

PROPOSTA DELLA FRACCI - In un'intervista, la nostra stella della danza ha lanciato la proposta di dare vita anche in Italia a un corpo nazionale di danza. Dell'iniziativa, secondo la ballerina, si dovrebbe far carico il governo attraverso i suoi organi istituzionali.

LA BELLA ELIA E LA BESTIA - Antonella Elia, la bionda valletta di Mike Buongiorno e di Raimondo Vianello lascia il piccolo schermo per il palcoscenico. Il coreografo Luciano Cannito le ha offerto la parte di protagonista accanto a Massimo Modugno e André de la Roche nel musical *La bella e la bestia* che debutterà a ottobre al Teatro comunale di Carpi.

RECORD PER LA CHRISTIE - *Trappola per topi*, il thriller teatrale più famoso di Agatha Christie ha superato la diciottomilionesima replica. Da 44 anni ininterrotti in scena a Londra, il testo continua ad attirare pubblico e durante i week-end registra il tutto esaurito.

AMBURGO OMAGGIO PASOLINI - Nella città tedesca è andato in scena, a cura del regista e coreografo austriaco Johann Kresnik, lo spettacolo *Pasolini, testamento del corpo*, una biografia recitata e ballata ispirata al romanzo incompiuto dello scrittore, *Petrolio*.

TORINO DEI TEATRI - Per iniziativa dell'assessorato alla Cultura del Comune di Torino è stato pubblicato un volumetto *Torino Teatro* che traccia una mappa delle compagnie e delle sale cittadine. Vi si trovano anche informazioni su iniziative già

varate e annunci di progetti futuri come la realizzazione della Casa del Teatro Ragazzi e Giovani, nuovo spazio teatrale che sorgerà in una sede dismessa dell'Aem.

ARTAUD A BOLOGNA - Il Centro di promozione teatrale La Soffitta ha ricordato i cento anni dalla nascita dell'artista-teorico francese con una manifestazione intitolata *Il secolo Artaud* a cura di Marco De Marinis, che si è svolta nel capoluogo emiliano dal 19 aprile all'8 maggio. Ad appuntamenti di riflessione critica su Artaud uomo di teatro tenuti da studiosi come Franco Ruffini, Umberto Artioli, Nicola Savarese, Ferdinando Taviani e Monique Borie, sono stati affiancati momenti "creativi" incentrati soprattutto sul lavoro che Enzo Mascato da tempo conduce sul "Folle Scriba". Un'ampia rassegna dei film interpretati da Artaud ha completato il programma.

TEATRO OMOSESSUALE - Dal 12 aprile all'11 maggio, a cura di Edoardo secondo Teatro di Modena, si è svolta al Teatro San Geminiano «La manica tagliata», rassegna di teatro a tematica omosessuale. In cartellone il gruppo inglese Aids Positive Underground in *The ice pick*, scritto e diretto da John R. Baker, l'Associazione culturale Rosso Tiziano con *SIDA e l'uomo dal fiore di Lindo Nudo* e Matteo Luna, Caravaggio... i furori a cura di Enzo G. Cecchi e Edoardo secondo Teatro in *Edoardo II (da Marlowe)*, scritto e diretto da Ennio Livio Trinelli.

IN SCENA NUTELLA - Dapprima un caso editoriale, ora *Nutella Nutellae* è uno spettacolo. Inserito nel cartellone *Cattive compagnie* del Teatro Araldo di Torino, il monologo di e con Riccardo Cassini è un collage di rielaborazione linguistica citato nel *Dizionario delle lingue immaginarie* Zanichelli.

ASSEMBLEA DELLA SIAD - Si è svolta lo scorso febbraio l'assemblea della Siad. In tale occasione si è eletto il nuovo direttivo così costituito: Mario Moretti (presidente), Silvano Ambrogi (tesoriere), Maricla Boggio (segretario generale), Franco Cuomo, Adriana Martino, Claudia Poggiani e Mario Verdone. Sindaci: Gennaro Aceto, Annabella Cerliani e Antonio Nediani. Supplementi: Giuseppe Rocca e Adriano Vianello. Nella relazione per il direttivo uscente - rimasto in carica due anni - letta da Maricla Boggio sono state esposte le iniziative attuate, prima fra tutte la pubblicazione di *Ridotto* nonostante i drastici tagli ai finanziamenti. Sulla rivista sono stati pubblicati trentaquattro testi di pressoché altrettanti autori. Inoltre sono stati organizzati tre convegni: su Renato Mainardi, sul teatro della Satira e in ricordo di Ghigo De Chiara. Tra i progetti per il futuro vi è un'ipotesi di lavoro tra autori, attori e responsabili di compagnie per la divulgazione dei testi mediante delle *mises en espace*; e ancora convegni su temi inerenti la drammaturgia.



programmi futuri. Bruschetta: «Lavoro a Messina da 13 anni. L'esperienza della mia compagnia (Nutrimenti Terrestri) ha



arrivato a promuovere una stagione teatrale in cui i nostri spettacoli siano di più di quelli ospiti». Genitori: «Il Consiglio di ammini-



DECENTRAMENTO TEATRALE: LA NECESSITÀ E I LIMITI

In attesa di capire le prospettive e le competenze del Ministero ai Beni Culturali e le sue possibili integrazioni con le materie inerenti lo spettacolo, possiamo già ragionare su alcune scadenze legislative di grande rilevanza per tutto lo spettacolo ed in particolare per il teatro di prosa. Il 30 novembre 1995 è stato elaborato un testo concordato da tutte le regioni italiane relativo al trasferimento alle stesse delle competenze in materia di spettacolo in attuazione della legge n. 203/95 approvata in conseguenza dello scioglimento del ministero del Turismo e dello Spettacolo. In questo testo vengono definite le rispettive competenze dello Stato e delle Regioni che dovrebbero essere operative «a decorrere dal 31 dicembre 1996, e fino all'entrata in vigore della legge quadro di settore». Da questa divisione emerge con forza il ruolo predominante che le Regioni dovrebbero assumere nell'ambito dello spettacolo in generale e del teatro di prosa in particolare. Ma il documento propone anche un ulteriore decentramento ai comuni e alle Provincie che rappresenta una novità assoluta. La proposta ha l'obiettivo di potenziare l'intervento degli enti locali, e soprattutto costruire un rapporto più organico tra la cultura teatrale e il territorio inteso come servizi, strutture e pubblico. Ma non tutti sembrano accettare questa soluzione fortemente decentrata. Molte sono le resistenze che vengono dal "centro" e soprattutto da quelle istituzioni che da sempre hanno deciso e determinato, spesso a sproposito, la politica (o la non politica) teatrale del paese. L'oggetto del contendere riguarda il sostegno alla produzione che per alcuni dovrebbe rimanere al potere centrale soprattutto per quanto riguarda i teatri stabili e il teatro di ricerca, di sperimentazione e per l'infanzia. Ma il documento delle Regioni parla di «sostegno alla produzione in ambito regionale», una definizione non del tutto chiara che lascia ampi margini di ambiguità. A chi rimarrebbe la produzione nazionale? Quale futuro dovranno avere i Teatri Stabili? Quale ruolo assumerebbe l'Etì in questa nuova organizzazione decentrata del teatro sempre che abbia ancora un senso la sua esistenza? Che cosa vuole dire ambito regionale? Quale relazione deve esistere tra ambito regionale e ambito nazionale? Si tratta di interrogativi che esigono risposte chiare e urgenti che potranno venire solo ed esclusivamente dalla definizione delle competenze dei ruoli del nuovo ministero ai Beni Culturali che dovrà comprendere anche lo spettacolo e soprattutto dalla tanto attesa legge di riforma del teatro sulla quale esistono opinioni diverse e contrastanti. Un dato però non può essere più sotteso e cioè che deve essere azzerato tutto l'attuale sistema di finanziamento (criteri, uomini, sistemi) e costruito un sistema legislativo ed organizzativo totalmente nuovo dove la perfetta integrazione tra Stato e Regioni rappresenti una forza non una debolezza del sistema stesso e dove venga ripensata tutta la politica del teatro intesa come servizio pubblico per la nascita ed il potenziamento di una coscienza critica dei cittadini. E' evidente che lo Stato dovrà svolgere un ruolo di indirizzo e coordinamento generale, senza che questo limiti il patrimonio di esperienze e di professionalità nato e cresciuto nelle realtà regionali più vicine alle esigenze del pubblico. Se il teatro è un servizio questo deve essere fortemente radicato nel tessuto socio-culturale in cui svolge la sua attività didattica e formativa e soprattutto deve essere in grado di raccogliere e coagulare le ricchezze e le potenzialità del territorio in cui produce culture e coscienza critica, senza per questo dimenticare "l'universalità" del suo messaggio che non potrà mai essere rinchiuso in un'area geografica e/o sociologica. Rimane la questione delle risorse finanziarie, del Fus per intenderci, che sarà suddiviso tra le diverse Regioni e lo Stato. A questo proposito è giusto sottolineare la scarsità di mezzi investiti nel teatro di prosa nel nostro paese rispetto agli altri paesi europei sia da parte delle Regioni che da parte dello Stato. Giacomo Martini.

IL TEATRO DOC DELL'ARCA AZZURRA

Il titolo potrebbe creare equivoci. Non «teatro delle regioni», come vetrina ogni anno dedicata ai vari protagonisti teatrali di questa o quell'area, né semplicemente teatro dei diversi dialetti. Quanto momento d'incontro e scambio tra opere e protagonisti teatrali di differenti radici etniche e linguistiche, per ritrovare il filo comune di un nuovo teatro italiano che prenda forza dalla molteplicità delle memorie e dei percorsi. È questo il senso del «Teatro delle Regioni», rassegna di spettacoli, *mise en espace* e letture di testi, ma anche di dibattiti, organizzata

nel Chianti da quella compagnia toscana Doc creata da Ugo Chiti, che è l'Arca Azzurra. Si partì l'anno scorso dalla ricognizione del noto e frequentato terreno teatrale partenopeo, centrale punto di riferimento per la scena italiana degli ultimi decenni; si è passati con la seconda edizione a una realtà drammaturgica di confine, in larga parte da scoprire, come quella del Friuli-Venezia Giulia. La manifestazione, ideata e diretta da Luciana Libero, ha richiamato quest'anno a Firenze e a S. Casciano, dal 17 al 20 maggio, alcune delle più interessanti personalità di una «drammaturgia di confine», che spazia dal mondo a parte di una Trieste mitteleuropea dai risvolti me-



tafisici, ed alcune voci slovene e croate di un oltrefrontiera vicinissimo (*L'uomo che salvò l'Olanda* di Antun Soljan e *Antigone* di Dusan Jovanovic), a un teatro d'impegno civile che s'incontra con l'intensa poesia del dialetto friulano ritrovato nel Pasolini dei *Turcs tal Friul*. L'intenso spettacolo di Elio De Capitani con Lucilla Morlacchi, è stato presentato al Teatro Niccolini di S. Casciano, fresco d'inaugurazione, là dove gli attori dell'Arca Azzurra con l'apporto di Massimo De Francovich avevano recitato un incalzante collage di testimonianze sconvolgenti sul lager triestino della Risiera di San Sabba, cucite insieme da Renato Sarti. Vere novità drammaturgiche i testi di autori triestini, come i monologhi teatrali di Claudio Magris, *Le voci*, e di Pia Fontana, *Il grido*; ma presenti anche l'autore-regista Giorgio Pressburger con il suo *Le tre madri*, il viscerale autore-attore Silvio Fiore, Enrico Luttmann e Renzo Rosso con brani dei loro ultimi lavori, letti personalmente o affidati a interpreti come De Francovich, Antonio Petrocchi, Gianna Giachetti, M. Grazia Radicchi, Lia Lapini



TEATRO E DANZA IN STAZIONE - La ex Stazione Leopolda nel centro di Firenze ha ospitato una gioiata manifestazione curata da Fabbrica Europea. Nomi di grande prestigio internazionale hanno riempito il cartellone: Eugenio Barba, Anatoli Vassiliev, Trisha Brown, Carlos Santos e John Zorn.

DANZA A PALAZZO REALE - Soddissfatti gli appassionati di danza che a Palazzo Reale di Milano, in maggio, hanno potuto incontrare dal vivo molti dei loro beniamini o almeno ammirarli in video.

A RICCIONE TTVV TANTA VIDEODANZA

Teatro in televisione è stato il tema centrale del dibattito per l'edizione '96 di Riccione TTVV, alla sua XI edizione (23-26 maggio): per tutta la giornata d'apertura fitto è stato lo scambio di idee, analisi e progetti.

Tuttavia, pur nell'importanza di questo confronto, Riccione TTVV vive soprattutto della "concretezza" dei video da vedere, tra retrospettive, opere in concorso, monografie, antepremiere. Denso di iniziative il programma: un vasto panorama di videodanza internazionale: il «ritratto d'autore» dedicato quest'anno al regista/autore/attore Peter Sellars, una presenza travolgente di ricerche, visioni, poetiche (magnifiche le immagini del film *The Cabinet of Dr. Ramirez*); la rassegna di videoteatro internazionale in anteprima in Italia; il film *September song, the music of Kurt Weill* di Larry Weinstein; la colta, lieve, teatralissima videoinstallazione *Nessuno ma tornano* del Teatro della Valdoca (ricco di spunti intelligenti, essenziali, l'intervento di Cesare Ronconi); l'illustrazione del progetto di catalogazione video Emilia Romagna/Eti; la presentazione di *CyberShow. Cinema e teatro con Internet* di Fabio Paracchini, Ubulibri; lo spettacolo di confine *Metrodora* di Giardini Pensili; lo stimolante percorso di Carlo Infante sul *Laboratorio d'arte dello spettatore*.

Per la premiazione la giuria, che ha sottolineato l'importanza degli aspetti professionali del fare video (la qualità tecnica), ha riconosciuto ancora una volta il primato della videodanza assegnando il Primo Premio, il Sole d'Oro, a *Flatus, un canto di* di Raffaello Jacomelli e Giovanna Fiorenza. Il Sole Blu, Premio Speciale, è stato consegnato a Ferruccio Marotti per *Ciascuno a suo modo* Lezioni di regia di Anatolij Vasil'ev, un accurato video laboratoriale (ma su questo indirizzo sono da studiare a fondo anche le riprese della Bbc dedicate a Shakespeare nella nostra contemporaneità).

Altri segnalati: *Aria di golpe* di Armando Ceste. *Potrei credere solo ad un dio che sapesse danzare* di Antonio Bocola e Paolo Vari, *Finale di partita* di Mario Martone, *Il pratone del Casilino* di Giuseppe Bertolucci, *Stabat mater* di Gianfranco Mingozzi e *Strapiombo* di Kiko Stella. All'interno delle giornate TTVV è stato inoltre assegnato il Secondo Premio Pier Vittorio Tondelli destinato a testi teatrali di autori italiani sotto i trent'anni. La giuria, presieduta da Franco Quadri, lo ha assegnato ex aequo a *Armageddon* di Filippo Betto e a *La segretaria* di Michela Marelli. Segnalati anche *Maddalena e gli altri* di Antonello Nescrino, *Ebbene si, sono un eccentrico* di Turo De Lirio, *Il cappello del papa* di Pierpaolo Palladino e *Il falegname* di Emiliano Pellisari. Valeria Ottolenghi

NOVANT'ANNI DI BECKETT

Se fosse vivo, Samuel Beckett compirebbe nel 1996 novant'anni. Il Teatro Studio di Scandicci e la compagnia Krypton che ne ha - da qualche stagione - la direzione artistica hanno voluto celebrare questo virtuale compleanno con un breve ma fitto ciclo di spettacoli e incontri, di letture e proiezioni in video denominato - per l'appunto - *Beckett Novant'anni*: il tutto a cura di Franco Quadri e con la partecipazione, veramente "straordinaria", di Billie Whitelaw. Un'attrice che Beckett stesso - come regista - ha diretto, in uno storico *Giorni felici*: per lei, poi, cosa più unica che rara, ha addirittura scritto un testo, *Footfalls* (*Passi*). Per tacere, poi delle altre esemplari e memorabili interpretazioni beckettiane di questa interprete che spazia tra cinema, televisione e teatro di grande tradizione. Proprio un "informal evening" (tutta in inglese) con Billie, in compagnia dei suoi ricordi e esperienze beckettiane ha inaugurato il breve festival di Scandicci; popolato anche di avvenimenti curiosi come il *Tè con le signore Winnie* in cui, offrendo e sorseggiando un tè, si sono incontrate e confrontate amabilmente la stessa Whitelaw e due interpreti italiane di *Giorni felici*, Gabriella Bartolomei e Marion D'Amburgo. Rara e completa - va poi detto - la panoramica di video e film: registrazioni di messe in scene italiane, opere create dallo stesso Beckett per le tv inglese e tedesca, il film-documentario su Beckett *A wake for Sam*, del 1990, della Bbc, quasi una vera, autonoma creazione artistica, e il capolavoro *Film* con Keaton. Segnata di racconti e di aneddoti bizzarri sulla meticolosità pignola di Beckett la "chiacchierata" della Whitelaw è culminata nei brevi saggi di interpretazione. Il primo in video (*Non-fo*) e poi, dal vivo, spezzoni di *Ehi Joe*, *Dondolo* e *Giorni felici*. Vere e proprie esecuzioni, rigorose e cronometriche come un'interpretazione musicale. Era quanto chiedeva Beckett, più autore - anche nel rapporto con gli interpreti - che regista, come ha detto Billie Whitelaw.

Franco Quadri ha poi allestito il collage di letture sceniche *Nel labirinto dei frammenti e dei romanzi*, con una sorta di "All Stars" del teatro italiano, selezionata secondo criteri - legittimamente - personali, oltre che di pratica beckettiana. C'erano Ferdinando Bruni, Danilo Nigrelli, Galatea Ranzi, Claudio Remondi (lui si portatore di un Beckett reinventato all'italiana), Andrea Renzi, Carla Tatò, Patrizia Zappa Mulas, ciascuno portatore ed interprete, per frammenti, di un unico testo. Quadri ha messo in piedi una specie di gioco ad incastro, in cui si inserivano anche i flash contrapposti dei brani poetici di Beckett letti da Silvia Guidi e delle dichiarazioni dello stesso autore sulla sua opera e poetica, affidate invece a Fulvio Cauteruccio. Escluse dal collage le grandi famose pièces, da *Aspettando Godot* a *Giorni felici*: il Beckett, infatti, da esplorare oggi è quello delle opere non teatrali o di quegli ultimi, veloci brani che si situano in una zona di fatto indistinta al confine fra teatro e letteratura. La messa in spazio di questo *Labirinto* è stata di Giancarlo Cauteruccio, che ha saputo regalare agli spazi del "suo" Teatro Studio una suggestione insolita, nella semioscurezza e nella quasi immobilità dei personaggi. Posti su carrozzine - in omaggio alla più tipica iconografia beckettiana - o su sedie a dondolo. Francesco Tei

EREDI PIRANDELLO: CIASCUNO A SUO MODO - E' un bene o un male adattare per la scena i romanzi e le novelle di Luigi Pirandello? Agli eredi l'ardua sentenza. Che, come spesso accade, non sono tutti della stessa opinione. Dopo il varo della legge che ha prolungato a settant'anni i diritti d'autore, Maria Luisa Aguirre D'Amico, nipote dello scrittore siciliano, ha fatto sapere alla produzione dello spettacolo tratto da *Uno, nessuno e centomila* con protagonista Flavio Bucci, di non essere d'accordo sull'adattamento teatrale del romanzo. Conse-

guenza: lo spettacolo che ha già girato per parecchi teatri d'Italia non potrà continuare la tournée. Ma otto eredi non condividono questa presa di posizione. Pier Luigi Pirandello, per esempio, figlio di Fausto, ha visto lo spettacolo e l'ha giudicato interessante. «Certo - ha dichiarato - l'opera di Pirandello va tutelata, ma non tenuta rigidamente sotto chiave». Il caso, dunque, resta aperto. Non resta che sperare in una soluzione di buon senso, che eviti una inutile guerra fra eredi.

ESTATE AI CHIOSTRI - Milano, via Daverio: da maggio a luglio, nei chiostri dell'umanitaria si svolge un vasto programma di attività di arte e cultura. Si comincia con il teatro: va in scena *Macondo*, versione di Riccardo Fuchs, argentino, del romanzo di Marquez (ma Gabo è solo un pretesto per un laboratorio multietnico, valido nelle intenzioni e un po' sfortunato nei risultati). Intanto, in un cortile torrido quanto lo zoccolo di San Cristobal de Las Casas, si tiene una fiera dell'editoria teatrale ideata da Angelo Gaccione. Alla Sala Fichinetti, non meno torrida tavola rotonda promossa dalla Siad (Società italiana Autori Drammatici) intitolata: *In scena o internet?* Presenti Fabrizio Caleffi, Mario Moretti, Mariela Boggio, Angela Calicchio, Enrico Bernard, Aldo Selleri. Emergono creative divergenze d'opinione sui rapporti tra rappresentazione e nuova comunicazione. L'estate del teatro prosegue con *Notturmo Teppista*, spettacolo di danza di Susanna Beltrami e *Il vestito più bello* di Antonio Viganò. La musica propone concerti per pianoforte e quartetti d'archi, le arti visive interventi di artisti contemporanei a cura di Claudio Cerritelli. Si tratta, in conclusione, di un evento estivo da sviluppare e potenziare. *Fabrizio Caleffi*

FAMIGLIA IN VIDEO - Da *Famiglia graduale in campo da tennis* di Aldo Selleri, testo vincitore del Premio Speciale per la radio sperimentale al Concorso Candoni-Arta Terme è stato tratto il video di Cesare Camardò e Paolo Franzato presentato al Riccione TTVV Video Festival 1996.

LA RADIO IN TEATRO - Marco Baldini e i Fichi d'India, conduttori del programma *Tutti per l'1* in onda ogni giorno su Radio Dee Jay, hanno preso la decisione di trasferirlo in teatro come spettacolo di cabaret. Mega successo di pubblico.

SPETTACOLO IN CODICE SU TELE+3 - Da aprile solo gli abbonati potranno vedere i programmi di Tele+3 trasmessi, a partire da quella data, in forma codificata.

NIENTE SPOT PER IL TEATRO - Niente da fare. La pubblicità teatrale che sarebbe dovuta andare in onda sulle reti Rai per esortare il pubblico televisivo a frequentare i teatri è stata bloccata. A causa dell'apparire del logo della Telecom, sponsor dell'iniziativa, o per un ripensamento del dipartimento per l'Informazione e l'Editoria?

STRAVINSKIJ MULTIMEDIALE - Il regista tedesco Werner Eckl, che vive e lavora a Palermo, ha messo in scena in giugno al Teatro Biondo una singolare edizione dell'*Histoire du Soldat* di Stravinskij. Prodotto dall'Associazione culturale Exil 84 e dall'Orchestra Kandinskij, lo spettacolo legge l'opera in chiave contemporanea, utilizzando dispositivi, filmati e altri strumenti tecnologici.

PER UN TEATRO MULTICODICE

Il silenzio riempito: con questo titolo - che enuncia il proposito di esplorare strade ancora non battute della nuova drammaturgia - si è tenuto il 13 maggio al Teatro dell'Angelo di Roma un incontro organizzato dalla compagnia La Camera Rossa diretta da Alfio Petrini con il contributo del Consiglio nazionale delle Ricerche, comitato per le Scienze Storiche, Filosofiche e Filologiche, e in collaborazione con la rivista *Hystrio*.

Imago passionis, il pensiero del corpo e Verso un teatro multicode sono state le tre relazioni - rispettivamente di Maura Del Serra, Alfio Petrini e Ugo Ronfani - che hanno introdotto il dibattito, cui hanno partecipato fra gli altri Emilio Cacciotti, vicesindaco di Carpineto Romano, Gianfranco Calligarich, Daniela Ardini, Moreno Fabbri, Mario Datteri.

Dato di partenza è stato il testo teatrale *Lo spettro della rosa* di Maura Del Serra, evocazione della "follia d'arte" di Nijnskij, che era stato premiato al Concorso tenutosi a Carpineto Romano nel '55. Si è partiti da questo codice testuale per considerare come l'ultima drammaturgia stia modificando una tradizione immobile per proporre soluzioni "multicode".

Non esclusione, ma superamento del teatro di parola, integrato con un sistema variegato di segni che comprenda l'uso del corpo, l'espressività gestuale, il concorso di contributi iconici, l'intervento degli strumenti forniti dalle nuove tecnologie e via dicendo. Come ha detto Petrini nella sua ampia ed appassionata relazione, «il teatro è corpo, la parola è corpo, il movimento scenico esclude che la parola sia l'unica produttrice del linguaggio teatrale e aduna tutta una somma di mezzi espressivi».

Hystrio pubblicherà gli atti del convegno, mentre viene annunciata l'istituzione di un laboratorio permanente per il teatro multicode.





I TIMORI DI FINE SECOLO A TRIESTE

Assumendo la direzione del Teatro Stabile del Friuli-Venezia Giulia, Antonio Calenda sottolineava la necessità di rivalutare la drammaturgia contemporanea, e di ridimensionare lo spazio dedicato alla ricerca formale, restituendo dignità alla scrittura scenica. A un anno di distanza da quelle dichiarazioni, il neodirettore ha mantenuto le promesse, organizzando a Trieste il Primo Festival della Drammaturgia Contemporanea (26 aprile - 22 maggio).

Fra i numerosi spettacoli in programma, non sono mancate le novità assolute, prima fra tutte *La notte della vigilia*, il testo inquietante, interamente giocato su evocazioni e costruzioni teatrali, con cui Luca Archibugi si è aggiudicato il premio Ibi 1994, messo in scena con fedeltà forse eccessiva, dal regista Guglielmo Ferro.

Accolto favorevolmente anche *Il Maresciallo Butterfly* di Roberto Cavosi, vincitore del Premio Fava '95, che porta sul palcoscenico una storia di solitudine e conflitti familiari, sfiorando gli attualissimi temi del malessere giovanile, dell'incomunicabilità, dell'integrazione degli immigrati. E se l'abituale forza della scrittura di Cavosi, risulta in parte smorzata dall'aura di melodramma che avvolge l'intera storia, ne guadagna lo spettacolo, emozionante ma mai retorico, spiazzante grazie alla rigorosa regia di Calenda, alle precise interpretazioni di Virginio Gazzolo e della bravissima Lucka Pockai, alla bella scenografia di Pierpaolo Bisleri, caratterizzata da colori freddi e spazi ampi.

Hanno affrontato con mordente problemi attuali, quattro spettacoli tutti curiosamente in forma di monologo per interpreti femminili: è infatti una profuga della guerra nell'ex Jugoslavia, che in *Merima* ci rende partecipi dell'angoscia dello sradicamento, dell'abbandono. Una precarietà imposta, che l'interprete e regista Barbara Della Palla ha metaforicamente sottolineato realizzando lo spettacolo in un vagone ferroviario. E ancora di conflitti ha parlato Lella Costa in *Stanca di guerra*, che si avvale della fantasiosa regia di Gabriele Vacis e dei sapienti contributi di diversi autori; in *Stabat Mater* di Antonio Tarantino - lo sfogo di una donna emarginata, che rivive la sua storia di ragazza madre in una sorta di passione medievale - il linguaggio crudo, viene sublimato dalla splendida prova di Piera Degli Esposti. Beatrice Visibelli, invece, ha affrontato, in *Sotto spirito*, un personaggio difficile, una donna che non può essere madre e chiede a Dio la ragione di tale strazio. Ma nonostante le buone premesse e l'originalità dell'impostazione, il primo testo teatrale di Nicola Zavagli non convince.

Fra gli spettacoli legati alla realtà storico-culturale del Friuli-Venezia Giulia spiccano *Illazioni su una sciabola* tratto dall'omonimo romanzo di Magris e portato in scena da Gazzolo, e *Vajont* di Paolini.

Sei le mises en espace: interessante *La crepa* di Bavastro per l'impegno sociale; divertente il gioco di non-sense nel lavoro di Berganzoni (entrambi commissionati dal Premio Candoni); originale e profondo *Le voci* di Claudio Magris, nella bella lettura di Marco Natalucci. Si sono distinti anche i lavori di due promettenti autori triestini: Un pezzo di strada insieme di Roberto Fellini che guarda al difficile quotidiano di un ospizio per anziani e *Au premier regard* di Enrico Pratti (anche regista delle due mises en espace), che partendo dal rapporto fra Molière e Madeleine Bejart, costruisce un testo sulla condizione dell'autore, in cerca ora come ai tempi di Molière, di un contatto vivo con il proprio pubblico.

Interessantissimi dal punto di vista dell'indagine sulla lingua e i dialetti nella drammaturgia contemporanea (tema affrontato anche dal convegno annuale dell'Ibi), si sono rivelati *Arsa*, il testo che Giuseppe Manfredi ha dedicato alla storia struggente della poetessa ebrea Sara Coppio Sullam (perfetta l'interpretazione di Patrizia Zappa Mulas), e soprattutto *Ferdinando* di Annibale Ruccello con Isa Danieli, e *I Turcs tal Friul* di Pierpaolo Pasolini, con Lucilla Morlacchi e l'impeccabile regia di Elio De Capitani. *Ilaria Lucari*



NUOVI ORIZZONTI SU SAINT GENET

Protesta sociale e trasgressione, metateatro e visionarietà, scandalo e guiteria. All'universo di Jean Genet, il "Saint Genet, comédien et martyr" di Sartre, il festival *Orizzonti* di Urbino ha dedicato quest'anno la sua rassegna, a dieci anni dalla morte del drammaturgo. Un protagonista in linea con le scelte finora seguite dalla manifestazione che negli anni scorsi ha affrontato Beckett, Pasolini, Fassbinder, Müller, Majakowskij e Koltès.

L'intensa quattro giorni - dal 22 al 25 maggio - ha proposto spettacoli, proiezioni, incontri con studiosi e critici ed è stata preceduta da un'anteprima in cui sono state presentate produzioni di gruppi teatrali - tutti marchigiani, ad eccezione del Piccolo Teatro di Pontedera (Pisa) - che si occupano di drammaturgia contemporanea. Un preludio non monografico, che ha portato in scena Brecht, Pinter, Strindberg, Ionesco e Pirandello.

Allo scrittore "maledetto" che ha scritto di prostitute, di emarginati, di carcerati, vivendo sulla sua pelle l'esperienza della prigione e della strada, il festival ha dedicato tredici appuntamenti. Il Genet «geniale costruttore di plot fra il mèlo, la farsa e la tragedia, incantevole giocoliere di molte possibili variazioni sul tema del teatro nel teatro, ha ispirato la regia di Massimo Puliani de *Le serve*, presentato dalla compagnia Transteatro. Lo spettacolo, in prima nazionale, fa interpretare a giovani uomini il ruolo delle tre protagoniste (le due "bonnes" e la padrona, amata e odiata) e fa scandire le fasi del rito-spettacolo - come nel teatro orientale - a un percussionista di colore, l'americano Karl Potter. Tra i film proposti, di straordinaria intensità l'unica pellicola di Genet, intitolata *Un chant d'amour*, realizzata nel '50, oscurata fino agli anni '60 e ancora formalmente bollata dalla censura. Un'incompiuta - Genet la lasciò senza suono - struggente e scandalosa, centrata ossessivamente su uno dei temi fondamentali dell'universo dell'autore: la reclusione come privazione del contatto umano, lo struggimento del desiderio inappagato vissuto attraverso i corpi di

due omosessuali che si amano, rinchiusi in due celle separate da un muro. Tema che torna ne *Il miracolo della rosa*, lo spettacolo presentato dal Baule dei Suoni di Bologna e ispirato a *Le condamné a mort* un lungo monologo di Danio Manfredini, che grida e smozzica parole girando attorno a una linea circolare segnata sulla scena. Si ferma solo per mangiare o bere, gesti banali e ciclici in uno spazio claustrofobico e senza uscita. E sempre dietro le sbarre è ambientato lo spettacolo *Tatuaggi*, messo in scena dalla compagnia "Il teatro" di Napoli, per la regia di Laura Angiulli, che Enrico Fiore ha tradotto in napoletano da *Haute Surveillance*. Accanto agli spettacoli sono stati presentati alcuni studi: *Genettiana*, della compagnia "La zattera", ispirato a testi inediti dello scrittore; *La festa dei morti*, proposto dal laboratorio del festival *Officina* e tratto da due quadri de *I paraventi* nella traduzione di Franco Quadri, *Il corpo e la rosa* del gruppo Fahrenheit 451; *Memoriartaud*, presentato dal gruppo Minimo Teatro e ispirato ai testi di Antonin Artaud. E sul padre del teatro della crudeltà è stato proiettato anche il video *Artaud una tragedia*, realizzato dai Magazzini di Firenze con la regia di Federico Tiezzi. *Laura Anello*

NEONATO DÈLPHINOS - Presentato a Milano *Dèlphinos Produzioni*, consorzio nazionale dei centri di teatro per l'infanzia e la gioventù a cui aderiscono Accademia Perduta, Fondazione Sipario Toscana, Fontanateatro, Fontemaggiore, L'Uovo, La Baracca, La Piccionata, Teatro del Buratto, Teatro delle Briciole, Teatro Evento, Teatro Gioco Vita, Teatro Kismet. Subito attiva *Dèlphinos Produzioni* che con l'ETI ha promosso *I porti del Mediterraneo*, un progetto di formazione e produzione teatrale.

OPERA PRIMA A ROVIGO - Si è tenuto in giugno il festival Opera Prima: panoramica sulle nuove tendenze del teatro giovane. Oltre a tanti spettacoli anche un convegno su *Le poetiche del Teatro degli anni '90*.

INCONTRI CULTURALI - La *drammaturgia di Carlo Terron e Teatro come letteratura*: su questi temi si sono incentrati i due incontri organizzati a Milano dalla fondazione teatro "Carlo Terron" in collaborazione con la rivista Sipario e a cui sono intervenuti il drammaturgo Uberto Paolo Quintavalle e il professor Giorgio Pullini.

DRAMMATURGIA A RICCIONE - Condotto da Renato Gabrielli, si è svolto a Riccione *Dal racconto alla scena*, seminario introdotto alla scrittura teatrale con l'organizzazione dell'Associazione Due'ff.

CLOWN IN RASSEGNA - Alla Sala Fontana di Milano, da fine aprile a metà maggio, si è tenuta la XI Rassegna internazionale clown organizzata dal Centro Servizi per lo Spettacolo. Inaugurato dallo spettacolo *Zuppa d'anatra & altri piatti*, realizzato dai ragazzi della scuola media Pavoni coordinati da Piero Lenardon e Giuseppe Pelosi, il festival ha visto la partecipazione del Teatro Chiado di Bellinzona in *Concerto senza sci*, di Dino Lampa, giocoliere e intrattenitore insieme a Claudio Cremonesi e i Mapo, di Maurizio Accattato con *La vera storia dei veri cugini del mago Udini*, dei due clown parigini i BP Zomm, della Gardi Hutter con *Com un topo nel formaggio* e della Filarmónica Clown in una nuova produzione.

SATIRA A SAINT VINCENT - La sesta edizione del Premio Aristofane: Festival della satira e dell'umorismo di Saint Vincent è stata inaugurata con lo spettacolo *Millenovecentonovantadici* di e con Corrado Guzzanti.

TEATRO ALLA TRIENNALE - Alla Triennale di Milano la manifestazione AmbientAzioni ha ospitato Robert Wilson, Moni Ovadia, il compositore Hans Peter Kuhn, l'attore giapponese Koshouraku e altri artisti per dar vita a performances che hanno avuto come denominatore comune il tema *Identità e differenze*.

AVIGNONE A VIAREGGIO - A fine giugno Viareggio ha ospitato in anteprima promozionale alcuni degli spettacoli inseriti nel cartellone del festival di Avignone. A tracciare il trait d'union con la città dei papi, la cooperativa Theatralia.

I VINCITORI DELL'ICEBERG - Per il concorso Iceberg - *Giovani artisti a Bologna* la giuria ha designato vincitore della sezione teatro Laminarie con *Tu, misura assoluta di tutte le cose*. Segnalati: R.A.P. di Teatrino Clandestino, *Machbet(I)* di Amorevole Compagnia Pneumatica. *On nomme Marcelle* di Terzadecade e *Bagarie* di Anna Redi-Annalisa Ligato. Segnalati per la danza: *Autoritratto a dita divaricate* di Sofia Quagiotto, *Notte* di Roberta Zerbinì-Compagnia Danza Eko e *57° livello* di Amadossalto.

PREMIO BOLZANO TEATRO - Scade il 31 dicembre '96 il termine per partecipare al premio Bolzano Teatro indetto dal Teatro Stabile di Bolzano in collaborazione con il quotidiano *Alto Adige* e la Sede Rai di Bolzano, per un testo teatrale che tratti di una vicenda di storia o di cronaca altoatesina o di realtà in cui convivono culture e lingue diverse. Il testo premiato verrà messo in scena dal Teatro Stabile di Bolzano nella stagione 1997-98. Inviare, in sei copie dattiloscritte, a Stabile di Bolzano - Via Tre Santi, 1 - 39100 Bolzano - Tel.: 0471/270658-271254 - Fax: 0471/271335.



CANDONI NUOVA FORMULA A FRANCESCO RANDAZZO

Il premio Candoni Arta Terme ha visto svolgersi la sua XXVI edizione l'11 e il 12 maggio ad opera del Centro Servizi e Spettacoli di Udine e all'insegna di un nuovo ciclo. Quello che era un concorso per scrittura radiofonica viene ora dedicato ad atti unici teatrali. Il concorso è stato vinto da Francesco Randazzo, giovane autore di origine siciliana, con *Per il bene di tutti*, un preconcipato apologo sui tempi che verranno, tempi di giustizia sommaria e vuoto di riflessione. Parallelamente è stato presentato il vincitore del concorso inglese "gemellato": *Iona rain* di Peter Moffat ha ricevuto gli onori della giuria dell'International Playwriting Festival di Londra per la «fluidità con cui è stata sviluppata la complessità psicologica e narrativa dell'intreccio».

Ma vi è una novità tra tutte nella struttura del premio friulano: durante il breve soggiorno teatraltermale assistiamo a tre "mise en espace" di testi fuori concorso. Si tratta di una nuova sezione del Premio che ha avuto come protagonisti in questa edizione Alessandro Bergonzoni, Antonio Syxty e Massimo Bavastro. Ed è così che abbiamo riso con *Chi ha ucciso il maiale*, breve segmento di comicità condensata, di humour nero e nonsense cosmico nella migliore tradizione dei Fratelli Marx. Abbiamo poi vagato tra i vapori e le suggestioni shakespeariane/virtuali di *Syxty con Popol Vuh* per constatare infine, desolati, una piatezza nella concezione teatrale del più giovane dei tre, Massimo Bavastro, e del suo *La Crepa*, riduzione in chiave psicologica (e televisiva) di una recente vicenda di cronaca. *Cristina Ventrucci*

A MILANO IL PREMIO «SCENARIO» - *Bagarie*, spettacolo di Anna Redi vincitore del Premio Scenariò 1995, è stato proposto a Milano presso il Teatro Greco.

VIDEOGRAMMA PREMIA I CIAK - Torna Videogramma, premio e rassegna del video d'autore. 20 luglio: termine ultimo per la consegna delle opere. Informazioni a: Centro Magina, via Quieta, 22, 95128 Catania. Tel.: 095/444312-095/241060.

RICAMBI ORIGINALI AL FILODRAMMATICI

La ricerca di una nuova generazione di autori e attori e la curiosità nei loro confronti anima molte iniziative di fine stagione. Tra di esse trova un posto anche «Ricambi originali», la rassegna organizzata al Teatro Filodrammatici di Milano dal 23 aprile al 2 giugno. Il sottotitolo «la nuova generazione tra accademia e ricerca» definisce le caratteristiche delle quattro compagnie proposte, formate da ex-allievi dell'Accademia dei Filodrammatici e caratterizzate da una certa libertà stilistica abbinata a temi e impianti formali anche ambiziosi.

Tutti e quattro gli spettacoli si basano su testi nuovi. Il *facchino di Voltaire* della compagnia Malebranche, scritto e musicato da Davide Daolmi per Roberto Recchia, trae da un racconto di Voltaire un'operina musicale giocata sul trasformismo dell'attore e della macchina scenica. In *Virginia-Le onde* Claudia Emanuela Coppola affronta con la compagnia Ammam la figura di Virginia Woolf, attraverso uno studiato (forse un po' freddo, ma cosa c'è di meno teatrale de *Le onde?*) montaggio di brani delle sue opere. Comune ad entrambi gli spettacoli è un impianto scenografico barocco, che punta molto sull'aspetto visivo. Di diverso genere gli altri due spettacoli: *Mal di casa* de La Colonia Penale sceglie la via dell'impegno, rappresentando le dinamiche del potere attraverso la vicenda di Waterjan Wrobel, ghigliottinato dai Nazisti a sedici anni nel 1942; *Una cosa intima* del Teatro Libero Palermo mette in scena con la pièce di Philippe Blasband il mondo dei sentimenti.

Al di là degli spettacoli, l'unico limite di questa iniziativa (come di altre simili) è di essere a fine stagione. Forse varrebbe la pena di programmare le compagnie giovani nel corso di tutto l'anno, per offrire loro una reale opportunità di fare esperienza a contatto con un pubblico vero. *Pier Giorgio Nosari*

NUOVI ATTORI - Sono quindici i nuovi attori diplomati alla scuola di avviamento al teatro «Umberto Spadaro» dello Stabile di Catania.

PER UN FUTURO NEL TEATRO - Il 26 agosto è il termine ultimo per presentare domanda e sostenere l'esame di ammissione alla Scuola di Teatro diretta da Strehler. Requisiti: data di nascita compresa tra l'1/1/72 e il 31/12/78 e un diploma di scuola superiore. Indirizzare a: Scuola di teatro - V. degli Angoli, 3 - 20121 Milano.

STAGES DI MINO CON LEBRETON - Quest'estate a Montespertoli vicino a Firenze, presso il Teatro dell'Albero (T. 0571-608891), Yves Lebreton tiene stages di teatro corporeo e mimo. Da ottobre a maggio dell'anno prossimo sarà inoltre possibile frequentare a Parigi la sua scuola di formazione sul teatro corporeo.

ANTIGONE A VERONA - Nell'ambito della Rassegna Teatro d'oggi, riproposta quest'anno dall'Assessorato alla Cultura del Comune di Verona in collaborazione con l'Etè e Arteven, è stato presentato al Teatro/Laboratorio di Verona *Apostrofe/Antigone* di Ezio Maria Caserta.

IL GATTOPARDO IN TEATRO - In onore di Tomasi di Lampedusa, di cui ricorre il centenario della nascita, Ruggero Cappuccino ha scritto e diretto *Desideri mortali*, un adattamento teatrale de *Il Gattopardo*

UBU: UN TUFFO NELL'ACQUARIO - Si è concluso con una presentazione pubblica il laboratorio di Claudio Morganti *Ubu re o i polacchi*. A ottobre, sempre presso l'Acquario Romano, si vedrà il risultato del lavoro di Corsetti su *La nascita della tragedia* messo in scena al teatro Valle di Roma.



IL TEATRO DI EDUARDO AL COMUNE - Dopo mesi di incontri e di trattative Luca De Filippo e il sindaco di Napoli Bassolino hanno siglato l'intesa con la quale il teatro di Eduardo, il San Ferdinando, viene donato al Comune. Raso al suolo dai bombardamenti del '43, il teatro che era sorto nel 1790, fu rilevato da Eduardo nel '54 che lo riportò all'antico splendore, animandolo per lunghi anni con la rappresentazione delle sue opere. In seguito, la crisi generale del teatro, il degrado sempre crescente del rione popolare in cui si trova il teatro, accompagnati dall'indifferenza delle amministrazioni e quindi dai dissidi fra il grande drammaturgo e la sua città, portarono al declino del teatro e alla sua definitiva chiusura. La riapertura del San Ferdinando, la cui gestione sarà affidata a una Fondazione costituita dalla famiglia De Filippo e dal Comune, è un importante atto di riconciliazione che Napoli compie nei confronti di Eduardo. Il sindaco si è impegnato a restaurare il teatro e con una serie di iniziative culturali di ampio respiro a reinserirlo nel circuito teatrale nazionale.

MILANO DEI TEATRI - Privi di sede o che operano in sedi estremamente precarie: Buratto, Greco, Ciak. In attesa di spazi alternativi per poter effettuare ristrutturazioni: Porta Romana, Franco Parenti. Con difficoltà di gestione: Arsenale, Colla, Litta, Quattordicesima, Out Off.



UN MONUMENTO A FELICE MUSAZZI IL FONDATORE DEI LEGNANESI



Non era mai accaduto, negli ultimi vent'anni, che un'amministrazione pubblica dedicatesse un monumento a un attore: l'ha fatto notare Bramieri in un suo messaggio per l'inaugurazione - avvenuta un sabato di maggio - del monumento a Felice Musazzi, fondatore e animatore dei "Legnanesi", in una piazza della sua città antistante il nuovo Palazzo di Giustizia. Il monumento, di Antonio Luraghi, è una gigantesca maschera fusa nel bronzo, di 14 quintali, che effigia la famosa Teresa, protagonista di 28 lavori teatrali in dialetto del Musazzi. Hanno presieduto alla cerimonia il sindaco di Legnano Marco Turri e l'assessore alla Cultura Renato Besana; relatore Ugo Ronfani in qualità di presidente dell'Associazione nazionale Critici di Teatro. Giorgio Strehler ha inviato un messaggio. Un omaggio della Nuova Compagnia dei Legnanesi, di cui è presidente il fratello del compianto Tony Barlocco, l'interprete della rapinosa Mabilia, ha chiuso l'affollata cerimonia.

Qualcosa di più, l'inaugurazione del monumento, di una cerimonia municipale. Un avvenimento che interessa tutto il teatro italiano. Per quarant'anni, con le loro riviste fatte di kitsch, di parodie da teatro parrocchiale, ma anche di una robusta saggezza popolare a base di proverbi, malizie e irrispetto, hanno divertito sia le genti lombarde che gli spettatori di Milano e Roma. Non è stata, la loro, una comicità superficiale, fatua, vana, come quella surgelata, improbabile che ci propina il video, incapace di essere reale anche nel modo di far ridere la gente; era la comicità genuina e profonda, dell'uomo comune che ride per non piangere, che davanti ai guai della vita odotta gli esorcismi dei *poor crist* per non soccombere. Una comicità che si salva dal silenzio parlando il dialetto, ch'è la lingua per comunicare pensieri e sentimenti veri fra uomini veri.

Quando i Legnanesi, con il loro dialetto celto-ligure, andavano in trasferta nella Roma di Poscarella e di

Trilussa, mandavano in visibilibio il patron del musical all'italiana Garinei e deliziavano Visconti, Fellini, Zeffirelli. Ebbero addirittura - privilegio che risaliva agli zanni, di cui avevano beneficiato soltanto Petrolini e i De Filippo - l'onore di essere invitati a Parigi: la Francia aveva capito che quella compagnia popolare-brechtiana (così l'aveva definita Flaiano) era la vera rappresentante di un'Italia giusta e diversa, quella di dopo il '45, che mostrava gioiose affinità con il suo Midi provenzale di Pagnol e Giono.

Ed ecco che, per queste ragioni di resistenza all'esproprio televisivo della lingua, per queste solide radici fra la gente, Alberto Arbasino volle scrivere e pubblicare sull'Almanacco Letterario Bompiani quel suo memorabile saggio intitolato *Siamo tutti legnanesi*. Ecco Mario Soldati scrivere dei legnanesi come di "operai artisti" che immettevano sangue nuovo nelle vene esangui del nostro teatro; ecco Giancarlo Vigorelli definirli un sonante nuovo "coro dei lombardi" votato alla crociata di una nuova teatralità popolare; ecco Giovanni Testori scrivere entusiasta che, per la creta popolare con cui Teresa era impastata, Musazzi aveva dato vita ad una figura del teatro fra le più vive ed emblematiche del nostro tempo. Ecco, ancora Roberto De Monticelli scoprire grazie a loro la vitalità del teatro amatoriale a torto vituperato; ecco gli altri critici, noi tutti, abbandonare per una volta le formule stantie della *Kulturkritik* su cui aveva ironizzato Arbasino per arrendersi al piacere dei periodici appuntamenti coi legnanesi. Che, ci dicono, continueranno nel ricordo di Felice Musazzi. N.F.

GASSMAN IN CONVENTO - Quando Gassman è entrato al convento dei monaci di San Gregorio si è subito parlato di conversione. Trattavasi semplicemente di una lezione di arte oratoria.

A GASSMAN IL GLOBO D'ORO - Il 25 giugno Gassman ha ricevuto il Globo d'oro alla carriera, riconoscimento attribuito dall'Associazione della Stampa Estera in Italia.

SENZA FRANCA - Andato in scena senza Franca Rame lo spettacolo *Donna di piacere*, il primo ad aprire la manifestazione milanese *Convivio* per la raccolta di fondi a favore dell'Anlaids. L'attrice si è ritirata per riposarsi: troppa la stanchezza accumulata durante la stagione.

I COSTRUTTORI DI VIAN - L'Officina Artistica Alberto Savinio ha messo in scena al Teatro Matteotti di Moncalieri (Torino) l'opera *I costruttori di impari* di Boris Vian.

SHAKESPEARE: DI TUTTO, DI PIU' - Non passa anno senza che gli inglesi non avanzino nuove congetture sul Bardo di Stratford. Le ultime due riguardano la sua fede e una delle sue più celebri tragedie l'*Otello*. Margarita Stocker, studiosa di Oxford, ha cercato di dimostrare, rileggendo *Pene d'amor perdute*, che Shakespeare, da sempre ritenuto protestante, era in realtà cattolico, anzi un "papista". Un altro studioso, Ernst Honigmann, sostiene invece che parti dell'*Otello* sarebbero il rifacimento di una scriba.

LADY CHATTERLEY HARD - Attori nudi, linguaggio sconcio e orgasmi simulati per l'adattamento teatrale del celebre romanzo di D.H. Lawrence, *L'amante di Lady Chatterley*. Nello spettacolo andato in scena al Cockpit di Londra nella regia di Clare Davidson il realismo del testo è stato rispettato con precisione da filologi.

L'AMORE AMARO DI MUSIL - È andato in scena al Teatro Franco Parenti di Milano. Il compimento dell'amore da un racconto di Robert Musil. Gli interpreti erano Riccardo Barbera, Elisabetta De Paolo, Graziella Pezzani, Adolfo Adami e Laura Medi diretti da Giuliano Vasilicò.

IL RITORNO DI BENVENUTI - Nove anni fa debuttò *Benvenuti a casa Gori*, quest'inverno c'è stata la seconda parte di ciò che per Alessandro Benvenuti dovrebbe essere una trilogia. Scritto assieme ad Ugo Chiti *Ritorno a casa Gori*, che affronta con ironia il tema della morte, sta per diventare un film.

SPETTACOLO COME SCUOLA - È al quarto anno la rassegna che porta in scena i progetti teatrali e video delle scuole superiori della Lombardia. Si è tenuta al Centro San Fedele di Milano. Contemporaneamente, sempre dedicato agli studenti, un ciclo di incontri con giornalisti sul tema dell'informazione.

STUDENTI DI DIALETTO - Originale la rassegna teatrale studentesca *Dialetti a confronto* a Roma presso il Teatro Ghione. Gli allievi di scuole superiori romane hanno rappresentato commedie in romanesco e in altri dialetti regionali.

TEATRO-SCUOLA 95 - La rassegna *Teatro-Scuola 95* indetta dal provveditorato di Roma e dall'Agiscuola si è conclusa con la premiazione delle performances teatrali degli studenti di varie scuole di Roma e provincia. La manifestazione, alla sesta edizione e volta a sensibilizzare i giovani alla cultura teatrale trova sempre maggior consenso sia nell'ambiente scolastico che nel mondo dello spettacolo.

LA SCUOLA DOPO IL TEATRO

Il progetto *La scuola dopo il teatro (Roma-Mosca)* è organizzato dalla Protei (Progetti Teatrali Internazionali), associazione nata dall'iniziativa di un gruppo di attori e registi. Il direttore artistico di Protei, Jurij Alschitz, è russo e svolge attività registica sin dal 1973. Dal 1983 ha cominciato a collaborare col regista russo Anatolij Vasil'ev al teatro Scuola d'Arte Drammatica di Mosca, dove ha svolto anche un'intensa attività pedagogica. Dal '92 vive a Berlino ed è responsabile di progetti teatrali in diversi paesi europei. La scuola dopo il teatro (Roma-Mosca) è il primo dei progetti messi in cantiere da Protei, ma è anche il più importante. Si tratta di un corso di "ri-formazione" professionale dedicato esclusivamente ad attori e registi (e insegnanti di teatro) professionisti. Il corso si svolge in sei sessioni di lavoro intensive, della durata di un mese l'una, distribuite in tre anni. Questa strutturazione permette ai professionisti che vi partecipano 1) di seguire il corso senza che questo interferisca con i loro impegni lavorativi, 2) di sottoporre ad una continua verifica, sul lavoro, ciò che hanno imparato.

Il corso si ripropone di far acquisire all'artista un metodo forte col quale egli potrà affrontare con più autonomia e sicurezza il lavoro sul ruolo e/o sullo spettacolo. Il metodo che viene proposto è sconosciuto in Italia; si tratta di un metodo di derivazione stanislavskiana, definito "Metodo dell'analisi dell'azione" che negli ultimi cinquant'anni è stato oggetto di continue elaborazioni, l'ultima delle quali è quella a cui lo ha sottoposto il regista russo Anatolij Vasil'ev. La scuola dopo il teatro è un progetto teatrale internazionale; non solo perché oltre a Jurij Alschitz vi insegnano docenti dell'Accademia Russa di Arti Teatrali (già Gitis) e di altri istituti russi con una forte tradizione nei corsi di perfezionamento per professionisti; ma soprattutto perché un identico corso si è già avviato, e si svolgerà parallelamente, in Germania e un altro in Svezia. Questi corsi, che fanno parte di un unico progetto diretto da Jurij Alschitz e che si svolgeranno seguendo il medesimo programma, prevedono un'interazione tra i tre gruppi sotto diverse forme. Le esperienze fatte saranno materia di scambi e confronti artistici tra i gruppi, confronti che porteranno a raggiungere gradualmente l'obiettivo di creare un unico gruppo internazionale. La scuola dopo il teatro verrà avviata nella prossima stagione '96-'97; la selezione per i partecipanti si svolgerà il 28 e 29 settembre. Per informazioni rivolgersi allo 06/39.36.71.25, o allo 06/55.76.366.

TRAIETTORIE INCROCIATE DEL TEATRO RAGAZZI - 2

PIER GIORGIO NOSARI - RAFFAELLA ILARI

Il Teatro Ragazzi, si è detto, è nato dall'incontro tra la ricerca teatrale e le esperienze di animazione teatrale in campo pedagogico, ad opera per esempio di Franco Passatore, Remo Rostagno o Giuliano Scabia. Il rapporto tra queste due componenti è mutato nel tempo: la produzione corrente appare più vicina al teatro sperimentale di quanto non sia all'animazione, il che non implica che vi sia un rapporto automatico di derivazione. A ciò si aggiunge il fatto che l'età dello spettatore-modello degli spettacoli più significativi tende ad alzarsi, e la produzione a dividersi tra spettacoli per un pubblico più adulto e spettacoli per bambini (anche molto piccoli: ad esempio *Dinosauri* de La Baracca di Bologna, *Con la bambola in tasca* e *L'accapigliatopi* del Teatro delle Briciole di Parma o *Storie fuori dal guscio* del Teatro all'improvviso di Mantova sono pensati per le scuole materne).

A questo mutamento - formale in primis - concorrono motivi anagrafici (la crescente distanza generazionale tra autori, attori, registi e pubblico) o motivi legati al sistema produttivo e distributivo italiano.

Vi sono tuttavia anche motivi inerenti ai linguaggi e alla storia del Teatro Ragazzi, che, per quanto legato alla sperimentazione, raggiunge certi risultati anche autonomamente. All'idea che la relazione attore/spettatore sia la struttura costitutiva dell'esperienza teatrale - su cui poggia e deve poggiare l'intera costruzione scenica - si può arrivare anche attraverso la pratica dell'animazione teatrale e delle spettacolazioni. Lo stesso si può dire della ricerca di una forma di comunicazione teatrale spogliata del superfluo, essenziale, che accomuna molti percorsi artistici (tra cui quello di Baliani). Così in spettacoli destinati a pubblici diversi si può comunque trovare una matrice comune in *Cipi* di Accademia Perduta di Forlì, *Una piazza, due piazze, un castello* del Buratto di Milano (per i più piccoli) e *Un bacio... un bacio ancor... un altro bacio* (per i più adulti) delle Briciole, la dislocazione dello spettatore e il ruolo che gli viene fatto assumere sono elementi istitutivi della scena e del processo creativo stesso.

La conseguenza di ciò - il rispecchiarsi di ricerca e animazione, l'incrociarsi di traiettorie che pure muovono da premesse differenti - è che sempre più spettacoli prevedono già a monte la coesistenza di più livelli di fruizione o che sempre più spesso il repertorio di una stessa compagnia alterna produzioni per piccoli e per grandi. Il grande racconto delle

Briciole, *Koolhas* di Marco Baliani e il recente *Bertoldo* diretto da Angelo Savelli per il Teatro dell'Arca di Forlì sono esempi del primo caso; praticamente tutta la produzione delle Briciole rientra nel secondo.

In questo modo, il teatro-ragazzi mina la tradizionale divisione dei generi, in questo dimostrando affinità con una mentalità meno formalistica e accademica: si spiegano anche così le collaborazioni e tournée all'estero, più frequenti che nel circuito maggiore. È il caso, per esempio, del Teatro dell'Angolo di Torino, de *La Ribalta di Merate* (*Ali*, vincitore dello "Stregagatto 1995", ha debuttato a Lione) o delle onnipresenti Briciole, ospitati tanto nei festival di settore come in quelli di teatro sperimentale.

Se Gabriele Vacis e il Teatro Settimo di Torino, Marco Paolini, Baliani e il Ravennateatro dal Teatro Ragazzi sono passati al circuito "maggiore", non si può dunque dire che ciò sia accaduto perché sono "cresciuti" o perché il Teatro Ragazzi sia genericamente un vivaio per il teatro «per adulti». C'è chi compie il cammino inverso, anche se magari eccezionalmente: *Buchettino* della Raffaella Sanzio (un kolossal per dimensioni produttive ed allestimento) riporta gli adulti, più ancora che i bambini, al mondo notturno della paura e della magia. Quanto a Baliani, ha sperimentato la sua poetica - fondata sui temi dell'incanto, dello stupore, del differimento e rimozione della morte e del desiderio come radici del bisogno di narrare e di tutta la cultura occidentale - proprio nel teatro-ragazzi. La sua ricerca di una sintassi minima della scena (solo la voce e il corpo immobile dell'attore) ha contribuito ad aprire il genere della narrazione teatrale. Questo filone unisce tuttora, pur con differenze di stile, più compagnie e artisti, come Pandemonium Teatro di Bergamo, Gianni Solazzo o Mara Baronti. C'è chi da questo "grado zero" è ripartito per realizzare strutture più complesse: i Nautai (Miriam Bardini e Gigi Trapella) con *Nina e Yann* e *Lupusinfabulae* percorrono l'immaginario e i tipi narrativi della fiaba; *Le storie nel cassetto* del Giallo Minimal Teatro di Empoli mettono in scena con ironia la necessità stessa di ascoltare storie. Altri continuano a far ricorso alla fiaba tradizionale o al calco dei modelli propiani in opere nuove, tuttavia ponendosi (almeno nei casi più convincenti) in una relazione ludica nei confronti del codice - come *Cappuccetti Rassi* di Assondelli & Stocchtoni di Bergamo o *La strada*

dei ciottoli bianchi de La Piccionaia - Carrara di Creazzo - o inserendosi in un più generale discorso sul recupero e la trasmissione della memoria. (2 - continua)



«SEGNALI» A BERGAMO

Da sette anni «Segnali» organizzata da Agis Lombardia, Centro Teatrale Bresciano, Teatro del Buratto e Fontanateatro per conto della Regione Lombardia, è la vetrina del teatro-ragazzi lombardo.

L'edizione di quest'anno, svoltasi a Bergamo dal 9 al 12 maggio, non ha smentito la formula ormai consolidata. Una rassegna di spettacoli scelti nel corso dell'anno da una commissione - formata da Alessandra Ghiglione, Renata Molinari e Giampaolo Spinato - e una sezione "antologica", con "assaggi" delle produzioni non selezionate, hanno permesso un'ampia panoramica della situazione del Teatro Ragazzi in Lombardia. Il programma è stato integrato come sempre da manifestazioni collaterali: due spettacoli (davvero belli) del gruppo catalano di figura Els Aquilinos, una mostra di burattini e marionette provenienti dalla «Paolo Grassi» e dalla Fondazione Ravasio di Bergamo, una conferenza sul Teatro Ragazzi nelle regioni dei "quattro motori" d'Europa (Lombardia, Baden Württemberg, Catalogna e Rhone Alpes) e una sui rapporti tra teatro e scuola. Quest'ultima aveva suscitato curiosità e attesa, sia per la firma - avvenuta l'anno passato - dell'intesa tra Ministero della Pubblica Istruzione, Eti e Dipartimento dello Spettacolo, sia per la presenza, fra gli altri, di Cristina Loglio, segretaria del ministro Lombardi, e di Onofrio Cutaia, del

l'Eti. In realtà, i loro interventi non hanno fugato i dubbi sull'applicazione del protocollo. Con una punta di malizia, va detto anche che la rassegna, malgrado un buon successo di pubblico, non ha mantenuto completamente le promesse. Gli spettacoli migliori, *Arbol* di Gherzi-Corona-Mattoli e *E vissero felici e contenti* di Daniele Cortesi, uno dei più bravi burattinai italiani, non sono infatti recenti per quanto molto riusciti. Gli altri sono parsi ripiegati su moduli consolidati con l'eccezione del fresco *Animali* (Erbamil-Coltelleria Einstein), di *Barbablu* (Pandemonium Teatro) e di *Art* (Teatro all'improvviso), *Per un dito di polvere* (Teatro del Buratto) resta un po' insipido; *La strana storia del tempo trafugato*, di Instabile Quick, è appesantito da una sovrastruttura didascalica. Sono sembrati irrilevanti *La foresta incantata* del Teatro d'Oltre Confine, *Aiuto, aiuto... C'è Cappuccetto Rosso* del Teatro Laboratorio delle Fiabe e *Ci vuole un posto della Ditta Bonaldi-Filippazzi*. La nota più originale è venuta dalla sezione antologica, con la *Sonata per il gatto con gli stivali - op. 1* del Teatro Invito, che usa la musica come elemento portante della struttura drammaturgica. Pier Giorgio Nosari



IL TEATRO DEL SUONO - Un regista, Cesare Lievi, e uno scenografo, Maurizio Balò hanno allestito, con la consulenza musicale del Maestro Piero Rattalino, una mostra in ricordo del grande pianista bresciano Arturo Benedetti Michelangeli, scomparso un anno fa. La mostra, dal titolo *Il grembo del suono*, è articolata in un percorso scenico dove il discorso storico-critico-biografico si accompagna all'aspetto teatrale-poetico. Ben realizzata l'idea di teatralizzare il suono, grazie anche all'esperto disegno luci di Gigi Saccomandi. Il visitatore compie così un viaggio tra teatro e musica alla scoperta della geniale personalità artistica di Benedetti Michelangeli. La mostra, al Palazzo Martinengo di Brescia, resta aperta fino a settembre.

GIOVANNA D'ARCO IN MUSICA - È andato in scena al Politeama Rossetti di Trieste *Giovanna D'Arco al rogo*. Musiche di Honegger, testo di Claudel per la traduzione di Elio Bartolini, regia di Antonio Calenda, direttore Julian Kovatchev, orchestra, coro e corpo di ballo del Teatro Verdi.

ANDIRIVIERI A LUGANO - La compagnia Luganoteatro ha messo in scena *Andirivieri* di Bernard Comment. Interpretazione e regia di Antonio Ballerò.



CONVEGNO A TRIESTE

LE LINGUE REGIONALI
FANNO BENE AL TEATRO

A Trieste, ai primi di maggio si è tenuto il convegno *Drammaturgia nazionale e lingue regionali nell'Italia che cambia*, nell'ambito del TS-Primo Festival della Drammaturgia Contemporanea, realizzato in collaborazione con il Teatro Stabile del Friuli-Venezia Giulia e l'IDI (Istituto del Dramma Italiano).

La prima giornata ha visto gli interventi, presieduti da Carlo Maria Pensa, di Elio Bartolini, che ha aperto i lavori precisando come alla letteratura dialettale, spesso definita "sommersa", si accompagni molto spesso l'espressione teatrale, per recuperare quel realismo che si oppone al fenomeno «di globalizzazione della cultura, dei sentimenti e delle mode». Giulio Baffi ha posto l'accento sulla grande vivacità del teatro napoletano contemporaneo, che ha recuperato la tradizione superandola in un «rimando continuo di contaminazioni capaci di rappresentare il teatro del mondo». Gastone Geron, ha invece tracciato un quadro preoccupato della situazione in cui versa il teatro veneziano, poiché al "dolce linguazo" si è sostituita una lingua imbastardita, che ha concorso a creare un teatro "veneto" di scarso valore artistico. Ugo Ronfani ha avanzato, a nome dell'Associazione Critici, proposte concrete quali l'affermazione istituzionale delle etnie teatrali, anche nel nuovo statuto dell'IDI, e il riconoscimento di un loro teatro, la formazione di attori capaci di recitare in dialetto e infine l'attribuzione di pari dignità a gruppi amatoriali e alle forme teatrali minori.

Nelle due giornate successive si sono alternati molti interventi, fra cui quello di Maurizio Grande sulla specifica contrapposizione dialettalingua. Grande sostiene che la lingua materna, la lingua degli affetti, grazie alla quale «l'interno viene esteriorizzato e l'esterno interiorizzato» è appannaggio del dialetto, mentre la lingua paterna è la lingua italiana che, oltre a perdere d'immediatezza, serve a esprimere «astrazione e genericità». Su un teatro dialettale che diventi "partitura musicale" ha insistito Germano Mazzocchetti, cui ha fatto eco Piero Maccarinelli sottolineando come la comunicazione deve avvenire a livello di suono. Posizione, questa, che ha trovato d'accordo Claudio Magris per quanto riguarda la sua esperienza di traduttore e drammaturgo, e Elio De Capitani, per il quale senso ed emozione sono intimamente legati nel suono. Ha inoltre aggiunto che la città moderna ha prodotto un "grado zero del rito e della musica" e che il teatro è l'elemento che può recuperare questa ri-

tualità radicata nell'animo umano. Il necessario potenziamento delle strutture, la conservazione di un teatro dialettale con una sua precisa identità storica, sociale e culturale da opporre all'appiattimento verso il basso del dialetto, il ripristino del "repertorio teatrale", il controverso rapporto tra regista e attore in un'Italia che per tradizione è il "paese del grande attore" sono stati altri temi toccati da Lamberto Puggelli, Benedetto Marzullo, Renzo Tian, Dacia Maraini, Annabella Ceriani, Odoardo Bertani, Luigi Lunari, Luigi Squarzina, Aggeo Savioli, Roberto Allonge e Franco Cordelli. L'intervento di Luciana Libero ha avuto per tema la memoria e il tempo: attualmente la perdita di diacronia fra passato e futuro ci ha relegato in un eterno presente con la conseguente cancellazione della memoria storica collettiva. La funzione del teatro è dunque di recuperare questa memoria. Mario Moretti ha preso in considerazione il problema dell'idioletto, il gergo di un determinato gruppo di parlanti in un dato momento, come terza componente - oltre al dialetto e all'italiano - che concorre a creare il linguaggio teatrale. Luca Archibugi ha sostenuto che bisogna uscire dalla dicotomia troppo rigida fra lingua e dialetto, poiché molti dialetti sono diventati dei veri e propri "sistemi linguistici" che si oppongono ad una lingua sempre più alienata. Sono anche intervenuti Andrea Bisicchia, Manlio Santanelli, Claudio Grisancich, Annamaria Vietri, Silvio Fiore, Duccio Camerini, Paolo Petroni, Ubaldo Soddu, Maurizio Panici, Letizia Catarraso, Pierpaolo Pallalino e Alberto Bassetti. Ha concluso i lavori Antonio Calenda, direttore dello Stabile del Friuli-Venezia Giulia, che ha sottolineato come la nuova scrittura drammaturgica sarà uno dei punti di riflessione dei prossimi anni, in modo da aprire i confini della drammaturgia italiana in un paese che non ha avuto una lingua unificante, ma varie "lingue". Alcuni giorni dopo, sul tema *La solitudine del regista?* sono intervenuti molti registi italiani in un dibattito organizzato da Franco Quadri sempre nell'ambito del TS-Primo Festival della Drammaturgia Contemporanea. L'incontro si collocava in un momento di ridefinizione del lavoro di regista dopo il tramonto della grande stagione del teatro di regia. Attualmente il teatro si trova in una posizione di emarginazione che non fa che amplificare la solitudine del regista, e l'unico rimedio possibile è la solidarietà fra coloro che concorrono a creare l'evento teatrale. E quindi di necessario rinnovare le strutture e permettere alla nuova drammaturgia di affermarsi tenendo conto an-

che del lavoro del "teatro sommerso", di quei gruppi spontanei e non sovvenzionati che, nonostante la loro vivacità artistica, sono tagliati fuori dalle sedi istituzionali. *Monica Randaccio*



IL MONACO E L'ICONA - Una poetessa sconosciuta e da poco scomparso, un dramma sacro e un messaggio potente: come conciliare cultura e potere? *L'icona*, spettacolo di fine stagione allestito dal regista Andrea Mancini tramite una coproduzione Teatro di Pisa e Teatrino dei Fondi di San Domenico, è a conti fatti un'opera prima, frutto dell'intensa passione di scrittrice di Anna Maria Piancastelli, una laurea in lettere con Giuseppe Ungaretti, la scuola come professione e la scrittura come vocazione segreta.

Situazione lontana nel tempo, quella scelta dall'autrice: una comunità di monaci dell'impero romano d'oriente. C'è un monaco pittore nelle cui vene scorre sangue zingaro, un'icona che nelle sue intenzioni dovrebbe raffigurare tra angeli e santi il volto di sua madre, l'archimandrita Basilio, saggio e energico come un padre, e un imperatore iconoclasta che semina fuoco e fiamme in giro per l'impero. Molti momenti di pura poesia, alcuni indugi di troppo su dissertazioni teologiche, personaggi comunque che rimangono scanditi nella memoria grazie anche a un Tonino Pierfederici (l'archimandrita) appassionato e ad Antonio Piovanello monaco antidogmatico e fortemente umano.

SCENA PRIMA - La scuola d'arte drammatica "Paolo Grassi", Teatrini Italia, Crt e Verdi hanno progettato *Scena Prima*, una rassegna dei gruppi lombardi più giovani e in gran misura sconosciuti. Tra ben 102 gruppi che si sono fatti avanti sono stati selezionati: Anima nera, Apriti cielo, Colonia penale, Egumteatro, Extramondo, Gruppo teatrale delle ali, Teatro aperto e Teatro magro.

ITINERARI '96 - Si è tenuta a Bellusco (Milano) la quinta edizione del festival *Itinerari* organizzata dal Teatro dell'Alph. Laboratori e spettacoli di danza e teatro e inoltre proiezioni video e conferenze sull'opera di Artaud.

VETRINE '96
A MILANO

Pregevole l'iniziativa dell'Etì che quest'anno ha riaperto la *Vetrina di nuove proposte*. Sei produzioni teatrali, selezionate su ottantanove gruppi da una giuria composta da Nico Garrone, Andrea Porcheddu e Francesco Tei, sono state ospitate a Parma, Milano e Roma per incontrare quel pubblico più interessato alle nuove proposte, più pronto a cogliere i messaggi del mondo giovanile. A Milano a mettere a disposizione il suo palcoscenico è stato il Teatro Verdi, un teatro che nei suoi vent'anni di storia ha delineato un'evidente vocazione a sostenere gruppi o artisti estranei ai circuiti tradizionali e che spesso sono poi riusciti ad affermarsi pienamente nel teatro italiano. Accadrà lo stesso alle sei formazioni in vetrina? Glielo auguriamo certamente, per il consistente impegno e la fatica che chi, come me, è seduto in platea, sicuro minimizza rispetto alla realtà.

Ma non con lo stesso slancio lo auguriamo al pubblico. Colori Proibiti ha aperto la manifestazione con *Amara* dove il movimento sorpassa la parola e la logica cede il passo alle associazioni mentali. Rosso Tiziano con *Sidà e l'uomo del fiore* prendendo le mosse dal testo di Pirandello ha messo in scena ciò che del personaggio l'attore si figura: il passato, le abitudini, i desideri. *Amleto e la statale 16* di Japigia Teatro lancia uno sguardo amaro sulla sorte e sui comportamenti che qualche volta si illumina di un'ironia forzata. *Piccolo Parallelo con Caravaggio*... *I furori* si mette sulle tracce del geniale pittore per ricostruirne l'ultimo, misterioso periodo di vita.

Teatrino Clandestino ha presentato il claustrofobico *Mondo (Mondo)* che dovrebbe avere a che fare con Giovanni Pascoli: una performance il cui ritmo ristagna, le iterazioni stucano, dove c'è poco da vedere e meno da sentire. Soporifera, insomma. Infine Stabilimento Teatrale con *Greco cerca greca* da Dürrenmatt parte bene ma svela via via vistose incoerenze registiche e una recitazione dilettantesca. Questi gruppi sono giovani: "lasciamoli lavorare". Non c'è fretta. Resta una curiosità: gli altri ottantatré che cosa avranno fatto vedere? *Anna Ceravolo*

ATTORI AL MACELLO - Gli allievi del laboratorio teatrale diretto da Claudio Tanasi hanno presentato a Milano *Tutti al mattatoio* liberamente ispirato all'omonimo testo di Boris Vian.

MARILYN FA SEMPRE SPETTACOLO - Il mito non muore. Furono i capricci di Marilyn sul set de *Gli spietati* a portare alla morte Clark Gable, partner della diva nella celebre pellicola? A Manchester è stato allestito un dramma su queste vicende, e la notizia ha fatto il giro del mondo.

VENETOTEATRO: «CARROZZONE MANGIASOLDI»

È ripreso in giugno e si concluderà in luglio con la sentenza il processo per le presunte irregolarità nell'assegnazione di fondi pubblici e nella gestione di Venetoteatro, l'associazione teatrale fallita nel '94 con un passivo di circa 9 miliardi. Il 13 giugno, nell'aula bunker di Mestre, il PM Rita Ugolini ha pronunciato per quasi due ore la sua requisitoria conclusasi con la richiesta della condanna di tutti i quindici imputati, accusati di irregolarità nel finanziamento e nella gestione dell'ente. Il PM ha definito Venetoteatro - di cui era direttore artistico e, di fatto, anche amministrativo Nuccio Messina - un carrozzone lottizzato, gestito senza garanzie di controlli, con una contabilità inattendibile e senza verifiche sulle destinazioni dei consistenti contributi regionali, utilizzati per ripianare perdite di bilancio anziché finanziare attività di produzione.

Dopo avere tracciato questo quadro impietoso il Pubblico Ministero ha avanzato le seguenti richieste di condanna per abuso d'ufficio e falso: un anno e 8 mesi per l'ex ministro ed ex presidente della Regione Veneto Carlo Bernini (già condannato a 3 anni e 7 mesi per Tangentopoli) e il suo successore al vertice della Regione Gianfranco Cremonese (4 anni nello stesso processo), per l'ex assessore alla Cultura Mirko Mazzaro e per due componenti la commissione consiliare Cultura, Giuseppina Dal Santo e Giampietro Favaro; un anno e sei mesi per Camillo Cimenti e Gabriele Cappato, ex presidenti dell'Atav, di cui Venetoteatro era lo strumento operativo; un anno e 6 mesi per Nuccio Messina e il consigliere delegato Silvano Guarda; un anno e 2 mesi per gli assessori dell'epoca Jacopo Panozzo e Carlo Alberto Tesserin, per gli altri componenti la commissione Cultura, Mariella Andreatta, Bruno Marchetti, Alberto Curti e per il dirigente regionale Giovanni Ceci.

Le arringhe dei difensori - già cominciate, e che continueranno - hanno inteso dimostrare che gli imputati avevano agito secondo legge, e che i risultati artistici di Venetoteatro sarebbero stati tali da giustificare il disavanzo. Il PM Ugolini ha però anticipato nella requisitoria che non di valutare i risultati artistici si tratta, bensì di verificare se le leggi sono state o no rispettate: il che, a suo avviso, non è avvenuto: sicché il crack di Venetoteatro rischia di gettare discredito sul teatro pubblico nel suo insieme.

QUINN PER EDUARDO - A 81 anni Anthony Quinn è tornato sul set, a Roma e negli Usa, per coronare un sogno della sua vita: interpretare sullo schermo *Il sindaco del rione Sanità* di Eduardo De Filippo. Nel cast, diretto da Ugo Fabrizio Giordani, figurano anche Anna Bonaiuto, Maria Grazia Cucinotta, Raoul Bova, Franco Citti, Romina Mondello e Lino Troisi.

PER PRIMAFILA RICORSO AL GARANTE

I direttori delle riviste *Hystrio* e *Sipario*, Ugo Ronfani e Mario Mattia Giorgetti, sono stati ricevuti all'Ufficio del Garante per la radiodiffusione e l'editoria in data 11 giugno, in sede di istruttoria per il ricorso da essi presentato in merito ai criteri editoriali, di finanziamento e diffusionali della rivista *Primafila*, pubblicazione dell'Editalia, di cui il Poligrafico è socio di maggioranza, e diretta dall'ex direttore di Venetoteatro Nuccio Messina. Dopo aver sospeso le pubblicazioni in una situazione finanziaria da chiarire, *Primafila* è tornata in edicola con una ragione editoriale facente capo agli ex Editori Riuniti, diventati una società di nome *Sisifo*, e con una partecipazione del Poligrafico che non risulta ben definita, anche perché l'Editalia ed altre società emanazioni del Poligrafico risultano inquisite dalla magistratura. Presso il settore Studi e Affari Giuridici del Garante è stato anche posto il problema dei rapporti instauratisi, con modi e per ragioni da esaminare, fra l'Editalia e l'Etì: il tutto all'insegna della trasparenza e della par condicio chieste dai ricorrenti per l'editoria teatrale nel suo insieme.



LA MARINI COME MARILYN? - La prossima stagione la bella Valeria interpreterà in teatro, a fianco di Albertazzi, *Dopo la caduta*, scritto da Arthur Miller dopo la morte della moglie Marilyn. «Fisicamente perfetta» ha detto della Marini il sempreverde Albertazzi, che aveva interpretato il dramma già trent'anni fa con la Vitti. Riuscirà la Marini a reggere il confronto con la Monroe? Questo è il problema.

ORGIA DI PAROLE - Al Teatro Libero di Palermo è stata ospite la Nigel Charnock Company con lo spettacolo *Watch my lips: un'orgia di parole scritta con i corpi*. Charnock, originale talento della scena contemporanea britannica, è cofondatore della Dv8 Physical Theatre, ha diretto la compagnia Volcano in L.O.V.E e in *How to live*, presentato al festival di Edimburgo.

IN CARRO NEL SALERNITANO - Il corrotto di Tespi ha percorso il salernitano per presentare uno spettacolo sul mondo rinascimentale campano scritto e allestito da Cosimo D'Ambrosio.

RICORDI A PRATO - A luglio presso il teatro S. Caterina, la fondazione Teatro Metastasio e l'assessorato alla cultura di Prato in collaborazione con Casa Ricordi hanno organizzato delle giornate di approfondimento sullo studio del testo, la parola teatrale e l'immagine, la nuova drammaturgia italiana. All'iniziativa curata da Franco G. Forte sono intervenuti Rocco D'Onghia, Angela Calicchio e Gianni Carluccio.

DONNA DI PIACERE: UN FLOP - Ma che importa? È nato come spettacolo di beneficenza ed è diventato un'occasione mondana per raccogliere un po' di soldini a favore dell'Associazione nazionale per la lotta all'Aids. Tra le interpreti anche Carmen Russo ed Heather Parisi, ma da soubrette ad attrice il passo è lungo.

CHARLOT IN MUSICAL - Al Teatro comunale di Firenze, la seconda settimana di maggio è andato in scena lo spettacolo musicale *Charlot* dedicato alla celebre creatura di Charlie Chaplin. In scena, tra orchestra, corpo di ballo, coro di voci bianche, attori-mimi, un organico di 130 ragazzi.

SOGNO DI ITACA - Dedicandolo idealmente a Phlebas, il marinaio fenicio di T.S. Eliot, Roberto Bacci ha ideato e messo in scena con Pontedera Teatro lo spettacolo *Nostos, sogno di Itaca*, che, dal 20 al 22 maggio, è stato ospite del Teatro Storchi di Modena.

PER LA DURAS E LA MERINI - Nell'ambito della rassegna Contro Corrente di San Martino Siccomario in provincia di Pavia è andato in scena *Lenti di amore (Una stanza senza cielo per un incontro di boxe)*, spettacolo del gruppo Teatro Aperto, su progetto e regia di Renzo Martignelli, liberamente ispirato a Marguerite Duras e ad Alda Merini.

MONTEVIDEO IN FESTIVAL

A Montevideo si è svolta in aprile la settima edizione del Festival Internazionale di Teatro che ha visto in scena gruppi provenienti da Cuba, Brasile, Argentina, Uruguay, Messico, Cile, Paraguay e Stati Uniti oltre che da Spagna, Portogallo, Slovenia e Francia. È importante segnalare che questo Festival ha carattere totalmente privato ed è il risultato di uno sforzo collettivo dell'Associazione di Critici Teatrali dell'Uruguay che dal 1984 realizza, in forma biennale, questo importante appuntamento. È stato il prestigioso gruppo uruguayano El Galpón ad aprire il Festival con lo spettacolo *Gotán* di Julio Tahir, uno sguardo critico e sentimentale sull'uomo della regione del Rio della Plata e sulla sua musica, il tango. Tra le diverse proposte vale la pena di segnalare il gruppo argentino Errare Humanum Est con lo spettacolo *Los Lobos* scritto e diretto da Luis Agustoni. Tema dell'opera è la corruzione di alcuni funzionari dello Stato; l'azione scenica è intensa, emotiva, a tratti violenta e gli attori coinvolgenti e bravi. Da Cuba il gruppo Teatromio ha presentato *Delirio Habanero* di Alberto Pedro Torriente, evocazione di una La Habana notturna, diretto da Miriam Lezcano con forza e precisione e recitato da attori dotati di grande presenza scenica. Infine dal Brasile il famoso Grupo Galpao ha presentato *A Rua de Amargura* di Arildo de Barros, un tributo al circo-teatro e a ciò che può avere di più autentico, ingenuo e popolare. Giusi Danzi

EVA FRANCHI IN SCENA AD ANKARA

Incredibile ma vero: il teatro italiano contemporaneo va in scena in Turchia. Lo scorso aprile, ad Ankara, è stato rappresentato all'Oda Tiyatrosu - uno spazio prestigioso dove spesso vengono messi in scena i testi di Dario Fo - *In fondo alla strada* di Eva Franchi, per la regia di Ege Aydan e l'interpretazione di Melek Baykal, Abdullah Ceran e Atsiz Karaduman.

Disperata e divertente al tempo stesso, la pièce, che senza risentire dell'influsso di Beckett e Pinter, racconta la vita scombuscolata di due clochard-filosofi rinchiusi per scelta in una fatiscente baracca. Attraverso le loro ingenuità - ma non troppo - meditazioni, l'ordinato mondo di fuori, che si appresta a demolire con una ruspa la baracca, svela tutta la sua violenza ammantata di progresso.

Per l'occasione il testo, presentato da Giovanni Antonucci, è stato anche pubblicato con traduzione a fronte di Muhittin Ylmaz (*Yolun Solunda* il titolo turco) e illustrazioni tratte dai bozzetti scenografici di Flavio De Ambroggi. Lo spettacolo - che è stato bene accolto e resterà in cartellone per tutto il 1997 e oltre - rientrava nelle manifestazioni per il semestre di Presidenza italiana all'U.E. ed è risultato da una proficua collaborazione fra la Direzione generale dei Teatri in Turchia e la nostra ambasciata, tramite l'Istituto italiano di Cultura. Per tutto il mese si sono alternati incontri, concerti e conferenze tra cui, presso il Dipartimento di Filologia italiana dell'Università di Ankara, «Teatro italiano contemporaneo al femminile», su progetto del Comune di Roma, che ha visto Eva Franchi in veste di relatrice.



TEATRO AMATORIALE

ASSEMBLEA UILT: PIÙ FORTI I GRUPPI TEATRALI DI BASE

sarebbero stati prevedibili, direi fisiologici in una Compagnia di non professionisti con una storia relativamente recente, anche se già segnata da riconoscimenti e tappe importanti. La Compagnia «Al Castello» è nata infatti nel 1990 come emanazione dell'Associazione culturale omonima, attiva nella produzione e

Si è tenuta ad Umbertide (PG) nei giorni 4 e 5 maggio di quest'anno l'Assemblea nazionale della Uilt (Unione Italiana Libero Teatro). Ai lavori hanno partecipato i rappresentanti di 70 delle 160 Compagnie iscritte nel 1996. Il susseguirsi degli interventi, la vivacità del dibattito, la concretezza delle proposte e l'attenzione dei nuovi iscritti, presenti in numero consistente, per la storia passata e recente dell'Associazione, hanno confermato la vitalità di un'unione che continua, tra difficoltà a volte rilevanti e successi conquistati con fatica, a proporsi, negli anni come strumento di crescita organizzativa, sociale ed artistica per quanti fanno parte del teatro non professionistico.

Uno strumento del quale fruire, ma anche un impegno di partecipazione, di dedizione, di collaborazione reciproca, come ha ben sottolineato Silvio Manini, presidente nazionale uscente e poi all'unanimità riconfermato, nell'intervento programmatico di cui riportiamo uno stralcio:

«...il direttivo Uilt intende confermare e potenziare quei servizi (notiziari, supporti organizzativi, censimento compagnie, ecc.) resi alle compagnie iscritte e che già oggi costituiscono uno degli aspetti più qualificanti dell'associazione. Saranno impegni primari, inoltre, il coordinamento e gli scambi fra le differenti aree geografiche e la promozione in quelle zone ancora isolate. La partecipazione a rassegne nazionali ma soprattutto la circuitazione attraverso rassegne gestite dalla stessa Uilt dovrà essere ampliata a un sempre maggior numero di compagnie affiliate; tale circuitazione potrà trovare più compiuta attuazione se si riuscirà (è forse un sogno ma sarà bene incominciare a sognarlo!) a creare uno "spazio" nostro in ogni zona».

«...il peso della Uilt, attestati da un numero di iscritti in costante incremento, dovrà essere valorizzato da una più marcata attenzione nei confronti della propria immagine, costruita e proposta attraverso ogni mezzo (riviste, mass media, veicoli pubblicitari) in un'ottica di consapevolezza del proprio ruolo e del diritto/dovere di diffonderlo.

Non sarà sottovalutata la possibilità di trovare un'intesa con altre realtà organizzate che operano nel campo dello spettacolo (la danza, il teatro per bambini, ecc.): la "spontaneità", che costituisce il denominatore comune di queste realtà, potrebbe giustificare la loro aggregazione pur nel rispetto delle specifiche scelte».

«...Obiettivi ardui ma pur sempre perseguibili restano il rendere operativa, attraverso un'adeguata circuitazione, la presenza all'interno delle organizzazioni del teatro amatoriale mondiale e un più strutturato interscambio con i Centri universitari...». L'organizzazione dell'Assemblea, curata con dedizione da Giuseppe Cavedon, ha offerto ai convenuti, a conclusione della prima giornata dei lavori e al Teatro dei Riuniti di Umbertide, *La casa di Bernarda Alba* di Federico Garcia Lorca messo in scena dalla Compagnia «Al Castello» di Foligno per la regia di Claudio Pesaresi.

NELLA CASA DI BERNARDA ALBA

Nessun compiacimento celebrativo nell'allestimento di questo dramma di morte del più rappresentativo uomo di teatro della Spagna contemporanea. Nessun cedimento alla tentazione (che poteva essere legittima) di "riscattare", con una rilettura innovativa o dissacrante, il peso di un testo che nulla concede al di là di quel senso immanente di morte, di quel cupo scorrere del tempo e dei destini umani.

Rigoroso e coraggiosamente fedele

lo spettacolo ha saputo restituire il testo con uno stile classico-popolare, quello di Lorca stesso, che sembra calare la tragedia rusticana nella compostezza maestosa e apollinea di un tempio greco. Le giovani (e giovanissime) interpreti hanno saputo frenare gli slanci, la vitalità, la freschezza che sicuramente, per legge anagrafica, appartengono loro, per servire un disegno registico che le voleva rigide sacerdotesse di un rito di morte. Pure, a tratti, uno scalt-



to, un guizzo nello sguardo, un sorriso fugace, un'imperanza nella monodia corale, rivelavano un'insospettata vita interiore, un essere fra tanto non essere, una giovinezza non del tutto prostrata. Un istante e poi tutto ritorna nel ritmo/non ritmo che scandisce l'immobilità di un'esistenza in cui la passione, il canto, il battito degli zoccoli sul selciato rovente, il sudore, la sete, il dolore sono rumori fuori scena, echi, profumi portati dal vento; si insinuano fra le fessure delle porte, irrompono da una finestra subito richiusa, inebriano, accecano, risvegliano i sensi intorpiditi.

Ma devono restare "fuori", percezioni uditive e olfattive di un mondo "diverso", impalpabili; il cuore, il corpo, la "casa" non si devono aprire ad accoglierle perché la vita genera la morte e solo negando la vita si può vincere la morte.

Al rigore della chiave interpretativa, la Compagnia tutta ha saputo affiancare il nitore di un allestimento efficace nella sua essenzialità.

I muri bianchi della casa, alleggeriti dai numerosi archi che lasciavano immaginare meandri segreti, fughe di portici e corridoi, o suggerivano una tensione di apertura verso l'esterno, gli scarni e indovinati arredi, di rustico decoro, costituivano un ambiente scenografico di francescana suggestione, che ben si accordava con il nero totale dei costumi, sobri, di dignitosa semplicità. Di notevole impatto visivo l'ingresso di Bernarda in mezzo al coro dolente che apre il dramma, figura segaligna che svetta e s'incunea con la stessa acuminata violenza del suo inseparabile bastone.

Uno spettacolo pulito, senza sbavature, senza quei pressapochismi che

organizzazione di rassegne teatrali e musicali nonché nella promozione di corsi di formazione teatrale; il gruppo ha prodotto sino ad oggi nove spettacoli tra i quali *Niente da dichiarare* di Hennequin e Veber con cui ha partecipato come finalista al 48° Festival di Pesaro.

Al termine dello spettacolo, ripetuti applausi. Onore al merito quindi a chi ha saputo convincere il pubblico con un prodotto di non facile consumo. Chiara Angelini

BERGMAN: CHE VERGOGNA IL MIO MISANTROPOI

A quanti registi è capitato di vedere, dopo mesi di repliche, la propria creatura imbruttita, involgarita se non addirittura irrecognoscibile e, facendosi il fegato amaro, far finta di nulla. Solo Ingmar Bergman poteva permettersi, dopo avere assistito all'ultima replica del *Misantropo* di Molière, spettacolo da lui allestito la scorsa stagione, di dichiarare pubblicamente la sua totale insoddisfazione per lo spettacolo e di bloccare all'ultimo minuto la partenza per la tournée a New York.

SCANDALOSO CERVANTES

Ha fatto discutere la nuova biografia del padre del Don Chisciotte scritta da Fernando Arrabal, uscita di recente in Francia. Nel libro, *Un esclave nommé Cervantès* (ed. Plon), lo scrittore spagnolo viene definito sodomita, amante di un cardinale. Malgrado la dovizia di documenti, la storia risente della vena fantastica di Arrabal che, del resto, ben si sposa con la vita rocambolesca di Cervantes spesa fra corti e prigioni, guerre e galere di pirati.

SIPARIO D'ORO A ROVERETO UNA RASSEGNA IN CRESCITA



Nove tra le migliori Compagnie amatoriali di prosa del Trentino e di altre regioni si sono confrontate al Teatro Zandonai di Rovereto e al Teatro di Lizzana in occasione della 19ª edizione del Sipario d'Oro, organizzata dalla Compagnia di Lizzana e dall'instancabile suo animatore Paolo Manfrini.

La giuria del Festival, composta da Ugo Ronfani, presidente, e dai critici Giuseppe Liotta e Gianfranco Rimondi, ha rilevato la vitalità del Sipario d'Oro, che si iscrive ormai tra le rassegne del Teatro Amatoriale di portata nazionale, ed ha invitato ad allargare ulteriormente la partecipazione delle Compagnie teatrali che si avvicendano sulle scene dello Zandonai e su quelle del Comprensorio della Vallagarina.

Due le sezioni del Festival: quella regionale e quella relativa alle compagnie nazionali. Ed ecco i vincitori: tra i gruppi del Trentino è stata segnalata una "promessa": Silvia Moser per la sua interpretazione nell'originale *Dove sei stata zia Dina?* della Compagnia *Ma perché no?*. Migliore attore caratterista è stato Roberto Claudiani, un comico ed ironico Pick nello spettacolo *Ma per fortuna è una notte di luna* delle Filodrammatiche di Fornace e Civezano, le quali hanno conquistato anche il premio della migliore regia (Camillo Caresia e Roberto Claudiani) ed il Sipario d'Oro per le felici e brillanti invenzioni drammaturgiche e sceniche adottate. Il migliore attore è stato Gino Coseri della Filodrammatica di Laives in *Niente da dichiarare* (al voto della giuria si è aggiunto anche il premio del pubblico); ed il primo per la migliore attrice è stato consegnato ad Adriana Zardini, protagonista ed autrice dello spettacolo *Dove sei stata, zia Dina?*. Un premio anche per la migliore scenografia a Carlo Leveghi per *I colori della luna* della Compagnia Filodrammatica *La Nossa Trent*. Per la sezione nazionale il pieno è stato fatto dalle due compagnie: l'*Estravagario Teatro con Non per caso a Pinocchio cresce il naso* di Paolo Panizza, da Collodi, e il gruppo de *La Baruccia* che ha presentato un' apprezzabile edizione de *I Rusteghi* di Goldoni. L'*Estravagario Teatro*, con il suo originale *Pinocchio* si è assicurato il Sipario d'Oro 1996

ed una segnalazione per le interpretazioni di Alberto Bronzato, Enzo Forleo e Tiziano Gelmetti. La migliore regia è stata attribuita a Roberto Puliero per la messa in scena de *I Rusteghi*, spettacolo che, oltre al premio del pubblico, si è assicurato anche il premio per la migliore attrice, assegnato a Martina Olosi, e quello per il migliore attore, destinato collettivamente ai quattro interpreti principali della commedia: Roberto Puliero, Guido Ruzzenenti, Davide Valieri e Giuseppe Vit. All'attrice Beatrice Massetti, per la sua interpretazione del ruolo della Signora Frola in *Così è se vi pare* di Pirandello, è andata una menzione speciale della Giuria.

L'auspicio della Giuria, nel corso della festosa premiazione, è stato quello di invitare le forze di Governo, che dovrebbero tra breve affrontare la ormai indilazionabile questione della riforma del sistema teatrale italiano, a garantire in futuro un sostegno più diretto e concreto al Teatro Amatoriale, in riconoscimento della sua funzione formativa ed educativa sul pubblico, della sua reale incidenza nel panorama dell'arte scenica nazionale e della sua non secondaria presenza culturale ed economica nel settore dello Spettacolo. Gi. Ri.



ROMA - All'interno della SIAE è sorto un nuovo Gruppo Amatoriale che, con spirito autocritico, si è battezzato Compagnia "Delitti d'autore". Il debutto è avvenuto nel nome di Cechov; opera prescelta *Il giardino dei ciliegi*.

VERCELLI - "Stranomiscuglio" è la curiosa denominazione di un giovane complesso che si segnala per la particolarità del repertorio incentrato sempre sull'interesse per la propria terra, la conservazione della memoria storica e l'analisi di situazioni tipicamente piemontesi. Ha debuttato due anni fa con *Le strade di polvere* liberamente tratto dal romanzo di Rosetta Loy e nel 1995 ha presentato... *A casa per il camino* ispirato a *Se questo è un uomo* di Primo Levi. Attualmente sta proget-

tando uno spettacolo dedicato al mondo della risaia e delle mondine.

BEVAGNA - L'Amministrazione Comunale ha patrocinato la bella iniziativa di *Umbriateatrotfestival* con l'intento di offrire una opportunità di verifica e incontro alle compagnie di tutto il territorio umbro. I sette spettacoli ammessi sono stati presentati nel locale teatro F. Forti registrando una confortante affluenza di pubblico.

CURIOSITÀ - Chi sono gli autori preferiti dai nostri Filodrammatici? A chiusura della stagione teatrale i drammaturghi più gettonati risultano, senza possibilità di dubbio, Michael Ende (romanzieri tedesco specializzato in letteratura per ragazzi) e l'intramontabile signora del giallo Agatha Christie.

IL TEATRO AMATORIALE LA FORMICA E LA CENSURA

"**C**ensura" è una parola inquietante, sgradevole anche nel suono ed evocatrice di fantasmi ostili alla democrazia e alla libertà. In Italia non se ne parla mai, eppure esiste, ma è difficile individuarla, capire che faccia abbia, quali sentieri percorra e da quali criteri sia ispirata. Una domanda emerge comunque immediata e senza risposta: dove comincia e dove finisce la nostra libertà d'espressione? Quali sono i confini oltre i quali diventiamo tanto pericolosi da mettere a rischio la salute psichica e morale del nostro prossimo? E in cosa consiste questa salute? Il Gruppo teatrale "La Formica" di Verona mette in scena Rottami di Angelo Lamberti, lo spettacolo ottiene consensi, provoca discussioni, affronta un buon numero di repliche finché, all'improvviso, il Dipartimento dello Spettacolo sentenza «l'immoralità dell'opera, la scurrilità delle scene e dei dialoghi» tanto provocatori da rendere inevitabili il "Vietato ai minori di anni 18". Il cartello che proibisce l'ingresso a chi "non ha l'età", in alcuni casi soprattutto cinematografici,



diventa un provvidenziale sostegno che incrementa l'afflusso degli spettatori "in età" con relativi (e graditissimi) maggiori incassi. Ma per una Compagnia Filodrammatica il divieto è un disastro, una ferita mortale; significa il blocco delle repliche, l'impossibilità di partecipare a rassegne e festivals, una perdita secca del capitale investito. E proibito anche il ricorso al Tar e non per impedimenti di legge, ma per l'elevatezza di costo.

Non intendo elaborare un discorso critico pro o contro la specifica commedia incriminata, ma mi permetto di proporre una riflessione più ampia e generale. Anzitutto l'opera non è "una novità": perché la censura non l'ha bloccata quando è comparsa in altra sede? Chi o cosa è cambiato? Nessuno mette in dubbio la necessità di un limite all'indecenza e tutti sentiamo il dovere di tutelare i minori, ma se "la censura" è proprio indispensabile è lecito esigere che sia anche "illuminata", ovvero in grado di correggere e ammonire prima di azionare uno sbrigativo capestro. E sia intransigente ad ogni livello, non faccia regali a nessuno, colpisca severamente, con rigore, "tutti, ma proprio tutti" gli spettacoli nocivi. A cominciare dalle oscenità che ci vengono quotidianamente inflitte dalle televisioni pubbliche e private nel disinteresse più totale e all'insegna del lasciar correre. Non si abbatta senza misericordia, tanto per far qualcosa, sull'impegno a volte imperfetto, ma sempre in buona fede, di un'inerme compagnia filodrammatica. Eva Franchi

ubulibri

le edizioni dello spettacolo

Heiner Müller

Tutti gli errori

Interviste e conversazioni 1974-1989

I libri bianchi, pp. 240, L. 42.000

Teatro I

Filottete, L'Orazio, Mauser,

La missione, Quartetto

Introduzione di Saverio Vertone

I testi, pp. 134, L. 28.000

Seconda edizione

Germania morte a Berlino e altri testi

Vita di Gundling, Germania morte a Berlino,

Hamletmaschine, Riva abbandonata

Materiale per Medea Paesaggio con Argonauti,

La strada dei panzer

Postfazione di Elisabetta Niccolini

I testi, pp. 148, L. 30.000

Mel Gussow

Conversazioni con Pinter

La collanina 15, pp. 136, L. 22.000

Tony Kushner

Angels in America

Si avvicina il Millennio - Perestroika

I testi, pp. 184, L. 33.000

Lars Norén

Tre quartetti

La notte è madre del giorno,

Nostre ombre quotidiane, Autunno e inverno

I testi, pp. 248, L. 40.000

Il teatro del Québec

Le cognate di Michel Tremblay,

In casa, con Claude di René-Daniel Dubois,

Frammenti di una lettera d'addio letti dai geologi di Normand Chaurette,

Le muse orfane di Michel Marc Bouchard

I testi, pp. 224, L. 35.000

Peter Brook

Il punto in movimento (1946-1987)

I libri bianchi, pp. 240, L. 34.000

Terza edizione

Lise-Lone Marker e Frederick J. Marker

Ingmar Bergman. Tutto il teatro

I libri bianchi, pp. 240 circa, 90 ill. b/n, L. 40.000

Thomas Bernhard

Teatro I

La brigata dei cacciatori,

La forza dell'abitudine, Il riformatore del mondo

I testi, pp. 228, L. 30.000

Quarta edizione

Lee Strasberg

Il sogno di una passione

Lo sviluppo del metodo

I libri bianchi, pp. 152, L. 30.000

Seconda edizione

Claudia Castellucci e Romeo Castellucci

Il teatro della Societas Raffaello Sanzio

Dal teatro iconoclasta alla super-icona

I Cahiers di teatro 5, pp. 192, 19 illustrazioni, L. 29.000

Raffaello Baldini

Zitti tutti!

La collanina 14, pp. 78, L. 18.000

Enzo Moscato

L'angelico bestiario

Festa al celeste e nubile santuario, Pièce noire,

Ragazze sole con qualche esperienza, Bordello

di mare con città, Partitura

I testi, pp. 296, L. 40.000

Leonetta Bentivoglio

Il teatro di Pina Bausch

I libri quadrati, pp. 248, 146 illustrazioni b/n, L. 60.000

Nuova edizione aggiornata

Eugenio Barba

Vascelli di pietra e isole galleggianti

I libri bianchi, pp. 320 circa, illustrazioni, L. 30.000

Il Patalogo Diciotto

Annuario dello spettacolo 1995 - Teatro

pp. 264, illustrazioni, L. 70.000

RICORDI TEATRO

UN CATALOGO DI OLTRE 145 AUTORI PER
CASA RICORDI IMPEGNATA A PROMUOVERE
NUOVI TESTI PRESSO I TEATRI ITALIANI.

Volami pubblicati

Manlio Santanelli

L'ABERRAZIONE DELLE STELLE FISSE

Edvard Radzinskij

UNA VECCHIA ATTRICE NEL RUOLO
DELLA MOGLIE DI DOSTOEVSKIJ

Pavel Kohout

POSIZIONE DI STALLO ovvero IL GIOCO DEI RE

Giuseppe Manfridi

STRINGITI A ME STRINGIMI A TE

Alberto Bassetti

LA TANA

Josè Saramago

LA SECONDA VITA DI FRANCESCO D'ASSISI

Ijudmila Petrussevskaia

TRE RAGAZZE VESTITE D'AZZURRO

Julien Green

NON C'È DOMANI

Rocco D'Onghia

LEZIONI DI CUCINA DI UN FREQUENTATORE
DI CESSI PUBBLICI

Giuseppe Manfridi

CORPO D'ALTRI

Paolo Pupa

LE PAROLE AL BUIO

Edoardo Erba

CURVA CIECA

Jorge Goldenberg

KNEPP

Angelo Longoni

BRUCIATI

Edoardo Erba

MARATONA DI NEW YORK

Rocco D'Onghia

TANGO AMERICANO

Giuseppe Manfridi

ELETTRA, L. CENCI, LA SPOSA DI PARIGI

Cesare Lievi

FRATELLI, D'ESTATE

Raffaella Battaglini

L'OSPITE D'ONORE

Rocco D'Onghia

LA CAMERA BIANCA SOPRA IL MERCATO DEI FIORI

Antonio Syxty

UNA DANZA DEL CUORE

Edoardo Erba

VIZIO DI FAMIGLIA

Cesare Lievi

TRA GLI INFINITI PUNTI DI UN SEGMENTO
VARIÉTÉ - UN MONOLOGO

RICORDI TEATRO

Vincenzo Gianni

Ulisse è tornato

RICORDI

Raffaella Battaglini

CONVERSAZIONE PER PASSARE LA NOTTE

Julien Green

IL NEMICO

José Sanchis Sinisterra

VALERIA E GLI UCCELLI

Ugo Ronfani

L'ISOLA DELLA DOTTORESSA MOREAU, UNA VALIGIA
DI SABBIA, L'AUTOMA DI SALISBURGO

Giuseppe Manfridi

TEPPISTI!

ULTRA

*Remedium
et Beatitudo*



LE TERME DI
MONTEGROTTO

Sede del Premio

MONTEGROTTO EUROPA



PREMIO
PER IL
TEATRO