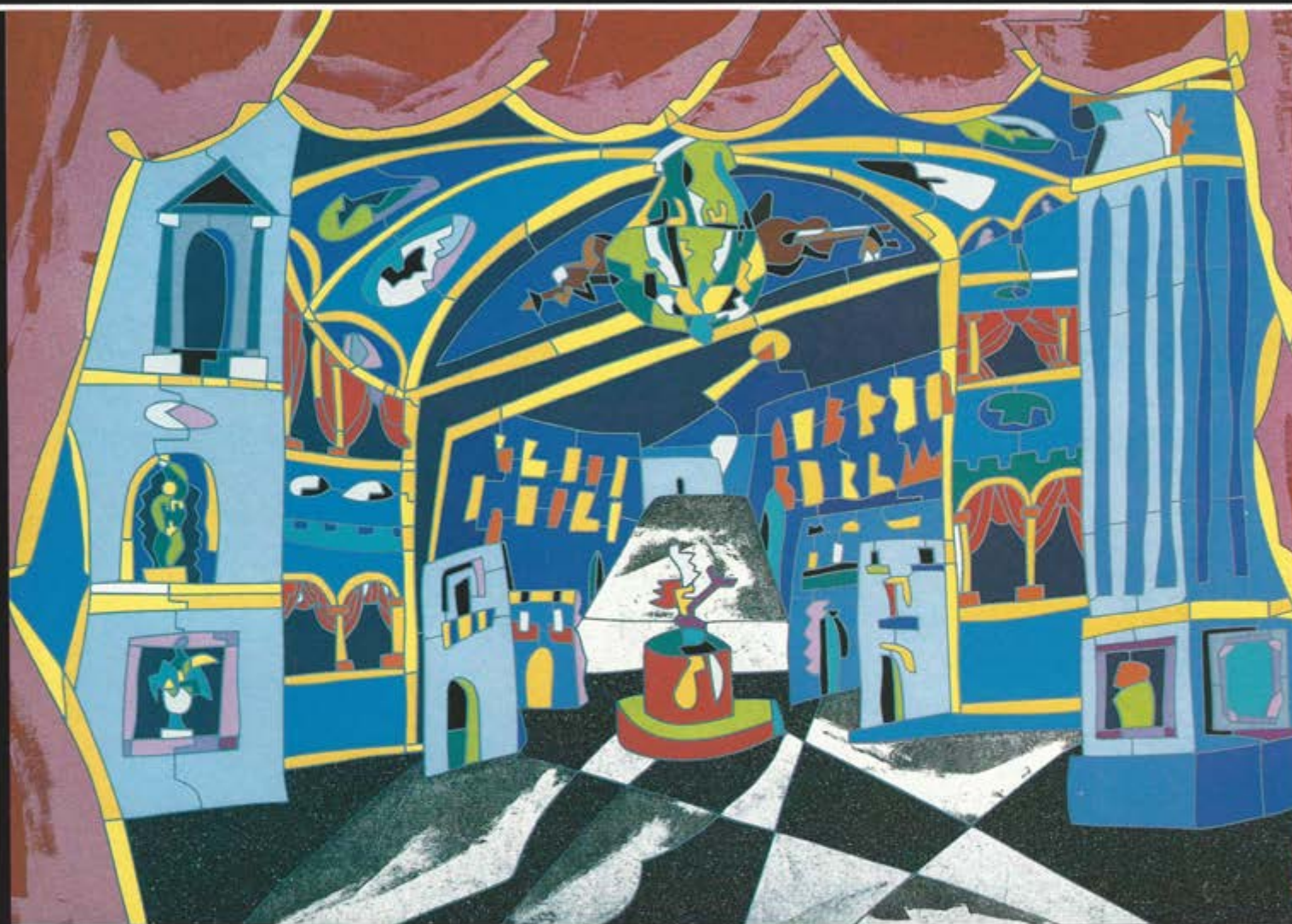


HY HYSTRIO

rivista trimestrale di teatro e spettacolo diretta da Ugo Ronfani



UTOPIE E REALTÀ:
lettera a Veltroni

LANG AL PICCOLO:
UN NUOVO STATUTO?

TEATRO AMATORIALE:
chiesta a Trento
una Carta dei diritti

DOSSIER: IL MUSICAL
in Italia e nel mondo

LA MEDEA DI RONCONI
E QUELLA DI BERNARDI

GLI ADDII:
Laura Adani, Maria Casares,
Volpi, Bartolucci, Calendoli

TESTI: IL CINGHIALE
di Gianfrancesco Turano
Premio E. M. Salerno
IO, SEMMELWEISS
di Salvo Bitonti
da L. F. Céline

RITRATTO:
Francesca Mazza
dopo il Teatro di Leo

Taormina Inverno di Albertazzi - Il teatro segreto di Titina De Filippo - Il ritorno di Maeterlinck - Cronache da Londra, Parigi, Berlino - Gli addii (provvisori) di Vittorio Gassman - Anouilh dieci anni dopo

RICORDI

Gruppo



Line_graphic s.r.l.

INTERNATIONAL PREPRESS SERVICE s.r.l.

AZIENDE DI SERVIZI INTEGRATI PER LA COMUNICAZIONE

- Sistemi di composizione e impaginazione Macintosh e Dos/Windows per la produzione di volumistica e modulistica
- Impaginati di riviste e dépliant per integrazione testo e immagine
- Composizione e inserimento codici a barre
- Lettura ottica testi
- Editing
- Correzione bozze e revisioni redazionali

- Studio di produzione per immagini coordinate
- Studio e realizzazione packaging
- Realizzazione menabò e impaginati

COORDINAMENTO

FOTOCOMPOSIZIONE GRAFICO PRODUTTIVO

&

FOTOLITO

SERVICE

- 2 scanner Crosfield
- 7 stazioni trattamento e gestione colore
- 2 fotoplotter Agfa SelectSet 5000 in linea con le sviluppatrici
- Reparto montaggio
- Prove colore

- Service di pellicolazione con fotoplotter in linea con le sviluppatrici
- NIGHT SERVICE - Servizio di pellicolazione notturna per grosse moli di lavoro
- Scansione immagini rese su supporto magnetico
- Prove colore

Fotocomposizione e impaginazione

(02) 55.21.34.94

fax-modem (02) 56.94.609

modem ISDN (02) 58.20.70.60

International Prepress Service s.r.l.

(02) 55.21.13.17 r.a.

fax (02) 55.21.10.94

VIA BRIZI, 5 - 20139 MILANO

EDITORIALE	Utopo, i faccendieri e i chierici	3
VETRINA	La tragicommedia del Piccolo Teatro: arriva Lang e promette un nuovo Statuto - Nuovi autori a Intercity London - Staino e Severi: strana coppia in palcoscenico - Il Festival d'autunno di Roma - La rassegna Etico-Estetico - Per Anouilh a dieci anni dalla morte - Il convegno dell'Anct Per De Monticelli, per il Teatro - <i>Furio Gunnella, Gigi Giacobbe, Lia Lapini, Ugo Ronfani, Fabio Norcini, Antonella Melilli, Paola Cinque, Roberta Arcelloni, Nicola Arrigoni, Claudia Cannella, Pier Giorgio Nosari</i>	4
TEATRO AMATORIALE	Dal convegno di Trento della Cofas la prima carta del Teatro di Base - <i>A cura di Pier Giorgio Nosari</i>	21
TECHNÉ	Nato a Roma il Centro per il Teatro Totale - <i>Paolo Guzzi</i>	39
MEMORIA	Il teatro segreto di Titina De Filippo - <i>Paola Cinque</i>	40
EXIT	Mastroianni: teatro primo amore - Giovanni Calendoli gentiluomo eclettico - Addio a Franco Volpi e a Maria Casares - Per ricordare Laura Adani - Bartolucci, critico passionale - <i>Ugo Ronfani, Giovanni Antonucci, Gastone Geron, Furio Gunnella, Carlo Infante</i>	42
RITRATTO	Francesca Mazza, conversazione a cuore aperto - <i>Anna Cerarolo</i>	48
MUSICAL	Che fatica sostenere in Italia la commedia musicale! - Pochissimo originali le musiche di scena - Masaniello a Napoli diventa soap-opera - Interviste a Pietro Garinei, Stefano Marcucci, Germano Mazzocchetti, Saverio Marconi - Sguardi sul musical a Londra e a Broadway - <i>Rita Charbonnier, Ugo Ronfani, Sabrina Faller, Giovanni Antonucci, Pierfrancesco Giannangeli</i>	50
DANZA	Stagione bassa: grandi Vestali ma piccole idee - <i>Domenico Rigotti</i>	60
TEATROPOESIA	Valeria Marini Megacallipigia - <i>Gilberto Finzi</i>	61
CRITICHE	La <i>Medea</i> di Bernardi con la Milani e quella di Ronconi con Branciaroli - Il ritorno di Maeterlinck - <i>La Moscheta</i> di De Bosio - Il <i>Lorenzaccio</i> di Scaparro - Il <i>Falstaff</i> di Salieri, regista Montresor - <i>Anima e corpo</i> di e con Gassman - Tutte le <i>prime</i> della stagione	62
TEATROMONDO	Cronache da Londra, da Parigi, da Berlino - <i>Gabriella Giannachi, Carlotta Clerici, Bianca M. Battaggion</i>	85
MEMORIA	Con Adriana Innocenti e Piero Nuti sulle orme della Duse - <i>Enrico Groppali</i>	90
TESTI	<i>Il Cinghiale</i> , di <i>Gianfrancesco Turano</i> , Premio E. M. Salerno 1996 (illustrazioni di Bruno Caruso) - <i>Io, Semmelweis</i> , di <i>Salvo Bitonti</i> , da L. F. Céline	91
HUMOUR	Foyer - <i>Fabrizio Caleffi</i>	110
LA SOCIETÀ TEATRALE	Tutta l'attualità nel mondo del Teatro	111
IN COPERTINA	<i>Il teatro</i> , litografia di <i>Ugo Nespolo</i> (1996), Courtesy Prospettive d'Arte	

HYSTRIO

Editore

CASA RICORDI - BMC RICORDI S.p.A.

Rappresentanza editoriale: Terezia Bovezza, Angela Calicchio, Mimma Giustoni.

Coordinamento redazionale

Claudia Cannella (responsabile del coordinamento), Roberta Arcelloni, Anna Geravola.

Segreteria: Natalina Fracasso, Rosa Izzo.

Art director: Ivan Grozjnj Cami.

Collaboratori

Paola Abenavoli, Carmelo Alberti, Guido Almansì, Costanza Andreucci Donizetti, Chiara Angelini, Giovanni Antonucci, Daniela Arlini, Cristina Arua, Nicola Arrigoni, Georges Bann, Angela Barbagallo, Raffaella Battaglini, Marco Bernardi, Magda Biglia, Andrea Biscicchia, Mariela Boggio, Furio Bordlon, Marco Brugi, Eugenio Bionaccorsi, Fabrizio Caleffi, Laura Caretti, Valeria Carraroli, Ezio Maria Caserta, Mirella Cavaggia, Carmelita Celi, Francesca Cersosimo, Rita Charbonnier, Giampaolo Chiarelli, Maura Chinazzi, Paola Cinque, Franco Cordelli, Anna Crenonini, Filippo Crispo, Domenico Danzoso, Rudy De Cadaval, Maura Del Serra, Renzia D'Inca, Alessandra Di Tommaso, Federico Doglio, Bevo D'Onglia, Valio Doplicher, Claudio Facchinelli, Vico Faggi, Sabrina Faller, Stefano Fava, Gilberto Finzi, Franco G. Forte, Eva Franchi, Franco Garnera, Sandro M. Gasparetti, Gastone Geron, Gigi Giacobbe, Pierfrancesco Giannangeli, Angela Gorini Santoli, Enrico Groppali, Livia Grossi, Cristina Gualandri, Furio Gunnella, Raffaella Ileri, Carlo Infante, Marco Landolfi, Lia Lapini, Marina Leonardini, Luciana Libero, Giuseppe Liotta, Barcia Lucari, Paolo Lucchesini, Mario Luzi, Giuseppe Manfredi, Silvio Manini, Laura Mansini, Anna Luisa Marrè, Silvia Mastagni, Laura Meini, Antonella Melilli, Rossella Minotti, Fanny Monti, Giuliana Morandini, Simona Morgantini, Piergiorgio Nosari, Valeria Ottolenghi,

Direttore

UGO RONFANI

Vincenzo Maria Oreggia, Ilana Orsini, Fabio Paelli, Francesca Paci, Walter Pagliaro, Claudia Panpinella, Valeria Pastore, Gabriella Patuzzo, Carlo Maria Pensa, Alfio Petrinì, Carmelo Pistillo, Angelo Pizzuto, Paolo Emilio Poesio, Gianni Poli, Mario Procopi, Giorgio Pullini, Paolo Puppa, Eluana Quattroni, Monica Randaccio, Giancarlo Ricci, Domenico Rigotti, Gianfranco Rionaldi, Maggie Rose, Aldo Sella, Giorgio Serafini, Mauro Sforzi, Ubaldo Sodda, Stefano Sole, Francesco Tei, Luigi Testaferrata, Francesca Trunfo, Cristina Venturoli, Valentina Venturini, Lucio Villari, Ettore Zocaro.

Dall'estero

Carlotta Clerici (Parigi), Gabriella Giannachi e Alessandro Nigro (Londra), Bianca M. Battaggion (Berlino), Grazia Pulvirenti (Vienna), Mariateresa Zoppello (Budapest), Giacomo Oreggia (Stoccolma), Giusi Danzi (Buenos Aires), Denise Agimann Orsiveto (Montreal).

Direzione, Redazione e Pubblicità

Viale Ranzani 17 - 20149 Milano
Tel. 02/40073250 e 40700557 (anche fax)

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

Fotocomposizione, Fotolito e Stampa

EPS, via Brizi, 5, tel. (02) 55211317 - Euro-stampa, Fizzonasco (MI)

Distribuzione

Jose - Via Filippo Angelini 35 - 20143 Milano - Tel. 02/8375671

Abbonamenti

Italia L. 40.000 - Estero L. 50.000 - Versamento in c/c postale n. 00316208 intestato a: BMC RICORDI s.p.a., Direzione Commerciale Editoriale - Via Salomone 77 - 20138 Milano - Tel. 02/88311

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.

LE CUGINE

di Italo Svevo

adattamento e regia Massimo De Francovich

scene e costumi Jacques Reynaud

musiche a cura di Paolo Terni

*con Roberto Baldassari, Giancarlo Judica Cordiglia,
Manuela Mandracchia, Monica Mignolli, Guido Morbello,
Franca Penone, Marta Richeldi, Nicola Scorza*

produzione Teatro di Roma

TEATRO CENTRALE

9 - 26 gennaio 1997

IL LUTTO SI ADDICE AD ELETTRA

di Eugene O'Neill

traduzione di Cesare Garboli e Giorgio Amitrano

regia Luca Ronconi

scene Margherita Palli

costumi Milena Canonero

con la collaborazione di Ambra Danon

musiche a cura di Paolo Terni

*con Mariangela Melato e Roberto Alpi, Riccardo Bini,
Marisa Fabbri, Valeria Milillo, Massimo Popolizio, Elisabetta Pozzi*

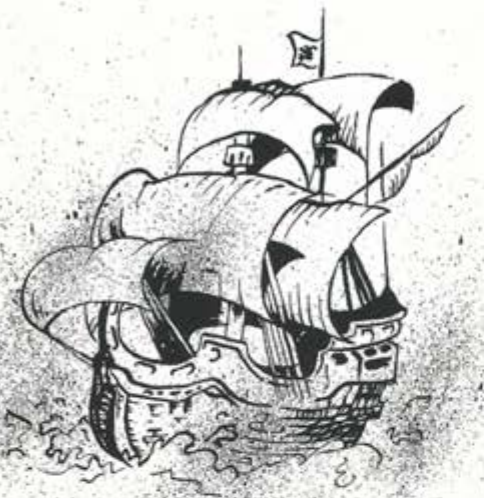
produzione Teatro di Roma - Teatro di Genova

in collaborazione con Teatro Stabile di Parma

TEATRO ARGENTINA

febbraio - marzo 1997

Utopo, i faccendieri e i chierici



Caro Veltroni, perché no, un'Italia simbolo della cultura "come le isole Mauritius lo sono delle vacanze nel mondo"? Giardino delle arti il nostro Paese rimane, anche se non proprio per merito degli italiani contemporanei: e dunque noi – che qui non abbiamo lesinato in lodi e speranze quando lei ha promesso una politica culturale alla Malraux o alla Lang – non associeremo la nostra all'ironia con cui anche testate non lontane dall'Ulivo hanno commentato la sua conferenza di inizio d'anno, con l'annuncio che, varato nel '97 un ministero per i beni e le attività culturali, su questo bel veliero alla Conrad noi tutti partiremo felici verso i tropici dell'intelligenza.

Noi crediamo che lei, come uomo di governo, stia facendo tutto il possibile per tentare di dare finalmente, contro venti e maree, una identità e una coscienza culturale al Paese. E l'assicurazione ch'è ben presente in lei la preoccupazione di non

risuscitare il vituperato Minculpop (il quale, badi, è gagliardamente sopravvissuto al crollo del fascismo, sotto specie di santa alleanza fra partitocrazia e burocrazia...), per puntare invece su una struttura di governo attiva ma discreta, destinata non ad imporre una politica culturale ma a fornire, in equilibrio fra pubblico e privato, mezzi e strumenti per liberare al meglio la creatività di questo nostro popolo "di santi, navigatori e poeti", questa assicurazione merita anch'essa fiducia. Come leggiamo nell'aureo libretto *Utopia*, stampato sul finire del 1516 dall'alma Università di Lovanio a firma di Tommaso Moro, quell'isola che non c'è, ma ch'è ben viva nella testa di tutti gli uomini della terra, divenne un paradiso dello spirito dopo che Utopo l'ebbe conquistata, piegando a nuove regole i primi rozzi e selvaggi abitanti.

Ora, un ministro Utopo ci sta bene, per carità: non si fa nulla di nuovo, in politica, senza immaginazione. Ma bisogna, nel dirigere il veliero verso i felici, futuri lidi, tenere conto delle condizioni della navigazione, ad evitare incagli o peggio naufragi, ed è qui che lei vorrà, on. Veltroni, prestare ascolto a qualche nostro preoccupato rilievo.

Lasciamo stare che il nuovo dicastero ci sarà soltanto se prima questo parlamento (che non è certo un modello di dinamismo) dirà sì alle riforme istituzionali: pregiudiziale basata sulla speranza che qualcosa, in questo Paese, finirà pur per muoversi. Ma c'è altro, on. Veltroni; c'è che secondo le sue stesse informazioni una commissione presieduta dal Prof. Cheli, già giudice costituzionale, è al lavoro per progettare il nuovo dicastero; dopo di che – ma soltanto dopo – si procederà ad un confronto – gradimento, supponiamo – con le parti interessate.

Il prof. Cheli gode della nostra stima. Ma ci sembra francamente un po' strano che si progetti la forma giuridico-amministrativa del futuro ministero prima di aver raccolto opinioni, suggerimenti e indirizzi generali "dalle parti interessate". È un po' come tagliare un vestito prima di avere preso le misure del corpo che lo indosserà.

In Francia, nel '69, quando si varò il VI Piano di governo, fu istituita una commissione per gli Affari culturali composta non di funzionari e politici ma di artisti e scrittori, alla cui presidenza fu chiamato un grande poeta, Pierre Emmanuel, dell'Académie. Ne sortì un rapporto, *Pour une politique de la culture*, sul quale – poi, non prima – fu modellata la politica di Piano nel settore.

Questione di metodo e di competenze. Da noi, invece – Paese di incompetenze impiccione e di democrazia formale – si comincia dal dopo, cioè dalla forma del ministero: dalla gabbia giuridico-amministrativa. Poi – ed è ciò che a ragion veduta temiamo – si organizzerà qualche consultazione "liberatoria", prima del varo del ministero: "per alzata di mano", come si dice. Nel frattempo, avanti con le vecchie abitudini, con le pratiche lottizzatrici del passato e con i "soliti noti", buoni per tutte le stagioni: come si evince dalle modalità che hanno portato alla nomina delle sei commissioni dello Spettacolo, e dai nomi scelti.

Per approdare alla sua isola felice Utopo, caro Veltroni, dovette battersi per debellare i suoi primitivi e cattivi abitanti. Che cosa si sta facendo in questa direzione? Dove sono i segnali del nuovo?

Non stupiamoci, altrimenti, se i "chierici" della cultura continuano a tradire, come diceva Benda: un tradimento che sta nel tenersi fuori, i più degni, dai pasticci della politica e della burocrazia. Come quel personaggio di *Elle est là* di Nathalie Sarraute che, esasperato per la caparbieta del suo interlocutore (in questo caso il Potere) decise di chiudersi in una sua amara, solitaria verità: quella dell'indifferenza.



LA LUNGA CRISI

JACK LANG DIRETTORE PRO TEMPORE DEL PICCOLO

«Sarò un mediatore, darò al Teatro un nuovo statuto e preparerò il ritorno di Strehler» – La nomina, contrastata, è venuta dopo la scelta di Camerana alla presidenza del Consiglio di Amministrazione – Mesi di polemiche e di manovre politico-elettorali – L'apertura "leghista" della nuova sede con una cerimonia-farsa orchestrata dall'assessore Daverio.



Nuovo direttore del Piccolo Teatro è dunque, pro tempore, Jack Lang ex ministro della Cultura francese. Dopo due fumate nere, il consiglio d'amministrazione dell'ente milanese ha trovato un accordo e, la sera del 9 gennaio, Carlo Camerana, neo presidente del Cda, ha annunciato che il nodo della successione di Giorgio Strehler era stato sciolto, almeno temporaneamente: «La delibera è giunta dopo una lunga e corretta discussione. Jack Lang, nominato secondo lo statuto per tre anni, ha dato però la sua disponibilità a termine, solo per pochi mesi».

Jack Lang, ministro francese della Cultura durante la presidenza di Mitterrand, ha sempre nutrito una forte passione per il teatro: è stato fondatore e direttore del mitico Festival del teatro universitario di Nancy (1963-'72), del teatro nazionale di Chaillot ('72-'74), e poi a Parigi, insieme a Strehler, del Théâtre de l'Europe e dell'Unione Teatri d'Europa. Da dieci anni sindaco di Blois, cittadina industriale della Francia centrale, è membro del comitato centrale del Partito Socialista francese e dal '94 parlamentare europeo: «La mia sarà una direzione per riportare Giorgio Strehler al Piccolo», ha dichiarato il neo direttore, precisando che il suo sarà un ruolo di mediatore fra le diverse istituzioni in «modo che si possa giungere alla nascita di un nuovo statuto nazionale che garantisca la continuità del Piccolo Teatro, che è un'istituzione importantissima a livello internazionale».

Arrivano le poltrone

Una soluzione temporanea, dunque, che – ci si augura – permetterà di affrontare con animo più sereno il futuro assetto della nuova sede. La ventennale vicenda del "grande Piccolo", che nel giugno scorso aveva riconquistato prepotentemente le prime pagine dei giornali con il "caso" delle poltrone mancanti e con le dimissioni di Strehler poi congelate fino al 31 dicembre del '96, era precipitata a fine novembre.

I dipendenti del teatro hanno denunciato «l'indifferenza, le false promesse di amministratori e ministri» di fronte al Progetto

Non ha la pozione magica di Asterix, ma...

FURIO GUNNELLA

«**P**overo Jack!», si è stati tentati di dire leggendo i primi commenti - tra il vago e il mirabolante, il confuso e lo scettico - sulla designazione di Lang al Piccolo Teatro. La matassa è così aggrovigliata, le condizioni della scelta così eterogenee, le attese suscitate dalla controversa nomina così spropositate che l'ex-ministro della Cultura di Mitterrand dovrebbe disporre come Asterix della pozione magica per disimpegnarsi con onore.

Così non è: ce lo ha detto lui stesso, con realismo apprezzabile, dalla cittadina di Blois (dipartimento Loir-et-Cher, 150.000 abitanti, industrie meccaniche e alimentari) di cui è il sindaco-Cincinnato. «Non ho né il tempo né la voglia né la competenza, - egli ha detto - per fare il direttore artistico». Ha poi precisato che la sua funzione, come sollecitata da Veltroni, sarà quella di un arbitro: «una sorta di magistratura morale per regolare un contenzioso e negoziare un nuovo statuto che garantisca la stabilità finanziaria del Piccolo», visto che le dimissioni di Strehler nel giugno scorso erano state determinate dalla mancanza di stabilità. Quel che si dice parlar chiaro dopo tante fumisterie, tante astuzie strategiche piccole o grandi e tante attese miracolistiche. Dev'essere chiaro insomma che Lang - solidale «per amicizia e ammirazione» nei confronti di Strehler da quando, ministro della Cultura, lo volle alla direzione dell'Odeon-Teatro d'Europa anche contro una parte dei suoi - non è venuto a Milano per dispiegare in via Rovello le sue doti di immaginazione e di organizzazione, per fare un "bocca a bocca" al Piccolo languente, tanto meno per partecipare alle manovre politico-elettorali in atto intorno allo Stabile milanese, ma per aiutare (e qui il modello francese potrebbe davvero tornare utile) nella messa a punto dei congegni giuridico-amministrativi per il futuro governo del Piccolo.

Val la pena, a questo punto, di ricordare che Lang non è stato soltanto, in gioventù, il dinamico organizzatore dell'ormai leggendario Festival Universitario di Nancy o il fautore delle avanguardie e delle etnie teatrali ch'erano state inghiottite dalla grandeur gaulliana, e negli anni Ottanta l'immaginifico ministro dell'intelligenza alla "corte rinascimentale" di Mitterrand, il programmatore della cultura come festa intuita da Vilar, l'inventore della Giornata nazionale della Musica, il rianimatore del Festival di Avignone, il sostenitore di un'identità culturale europea contro il presunto imperialismo U.S.A. alla conferenza dell'Unesco dell'82 a Città del Messico. Jack Lang è stato ed è uno specialista in diritto internazionale e a Nancy, prima di darsi alla carriera politica, è stato preside della facoltà di Scienze economiche.

È questo Lang, capace di fondere immaginazione e concretezza, che potrebbe dare un contributo positivo alla soluzione della crisi del Piccolo, sia pure nei limiti da lui stesso indicati. Egli ha capito meglio di altri, se non andiamo errati, che sotto la schiuma delle basse polemiche di questi mesi c'è il problema di un nuovo Statuto per un Teatro nuovo, quello da inaugurare il 14 Maggio per il cinquantenario. □

CRITICO GERON,
SEI LICENZIATO

FURIO GUNNELLA

2000 presentato da Strehler e hanno ricordato gli undici miliardi di crediti insoluti da parte del Governo e del Comune. La cerimonia natalizia d'apertura prevista dal Comune è stata considerata pretestuosa, strumentale, "elettorale" e Strehler, il 2 dicembre, con sette righe al sindaco Formentini ha reso immediate le sue dimissioni, lanciando precise accuse all'amministrazione: «Tutte le mie proposte non hanno avuto riscontro e sono cadute nel vuoto. Nessuno dei soci dell'Ente ha dichiarato il proprio interesse ad esclusione dell'Amministrazione provinciale, che ha raddoppiato il proprio contributo». Dura la replica del Sindaco: «Strehler ha fatto cadere la maschera. Mi auguro che confermi le dimissioni, che le renda efficaci da subito. Il Piccolo è del Comune, dei milanesi, non suo. Se vuol fare il canto del cigno si rivolga altrove».

Pierino e il lupo

Sono seguiti giorni di roventi polemiche sui giornali, di prese di posizione di critici, registi, attori e personalità della cultura. I lavoratori e gli attori del Piccolo hanno manifestato di fronte a Palazzo Marino, hanno incontrato il vicesindaco Malagoli, per chiedere garanzie, hanno invitato a una loro assemblea Cofferati (il quale ha rivolto un appello a Veltroni) e infine hanno organizzato in via Rovello una serata-spettacolo in sostegno di Strehler e della storia del teatro da lui fondato. Alla kermesse, presenti Moni Ovadia, Pamela Villoresi, Ottavia Piccolo e Nancy Brilli, ha partecipato in viva voce, con fax o messaggi, larghissima parte del teatro italiano. Nel frattempo l'inaugurazione è stata rinviata (ma ha sollevato una nuova polemica e il "no" deciso dell'Associazione Teatri Stabili Italiani la dichiarazione di Daverio di voler modificare lo statuto del Piccolo, per dare al consiglio comunale il potere di eleggere il direttore del teatro, come una azienda municipalizzata).

Infine, alla guida del consiglio d'amministrazione è arrivato Carlo Camerana, un manager del gruppo Fiat. A questo punto sono circolati alcuni nomi di possibili successori di Strehler alla direzione dell'ente, a cominciare da quelli di Luca Ronconi, che subito ha smentito (anche perché è stato riconfermato allo stabile romano) e del regista tedesco Peter Stein; ma è per l'appunto - come si è detto - Jack Lang ad apparire, non senza qualche voce contraria, il candidato più favorito e probabile.

E l'apertura del nuovo teatro ai cittadini, preconizzata dal sindaco Formentini e dall'assessore Daverio? Alla fin fine, pur accompagnata da polemiche, c'è stata. Il 10 gennaio, con le "camicie verdi" della Lega a presidiare l'ordine, Umberto Bossi e Giancarlo Pagliarini a rappresentare il Carroccio, la giunta milanese al completo, sindaco in testa, un festoso pubblico domenicale ha assistito all'esecuzione di *Pierino e il lupo* di Prokofiev, eseguita dall'Orchestra Milano Classica, voce recitante Fiorenza Mariotti al posto di Vittorio Sgarbi annunciato la vigilia. Passata la festa, finite le "burle" dell'assessore Daverio, con l'insediamento di Jack Lang è cominciata la fase della ricerca di una vera soluzione. Il seguito al prossimo numero. R. A.

Il critico teatrale Gastone Geron - conosciuto in tutto l'ambiente teatrale, esperto di Goldoni, cinquant'anni di militanza giornalistica alle spalle - è stato allontanato da *Il Giornale*, la testata milanese alla cui fondazione aveva contribuito insieme a Montanelli e nella quale lavorava da ventidue anni. Il critico ha dichiarato che nel corso di un colloquio da lui sollecitato in seguito alla disdetta del contratto di collaborazione, il direttore Vittorio Feltri ha spiegato di essere giunto a tale decisione ritenendo che i lettori non siano più interessati alle recensioni di teatro, cinema, musica classica e danza. Feltri ha risposto affermando di non avere «nessuna intenzione di abolire la critica teatrale dal giornale, infatti affidata a un altro esperto, Umberto Simonetta». Ha chiarito di voler rinnovare il modo tradizionale di recensire gli spettacoli e ha concluso che «sostituzioni e avvicendamenti sono normali nel mondo del giornalismo». In una replica su *La Repubblica* Geron ha ribadito le sue dichiarazioni: il presunto ringiovanimento della critica su *Il Giornale* si è risolto nella scelta di un collega che ha soltanto due anni e mezzo meno di lui, e al quale è stato chiesto di scrivere «non recensioni, ma raccontini»; inoltre Feltri ha disposto anche l'esonero del critico cinematografico.

L'Associazione Nazionale dei Critici di Teatro, alla quale Geron è iscritto e del cui direttivo fa parte, ha preso posizione a difesa del critico diramando un comunicato in cui si prende posizione contro una «concezione del giornalismo che, strumentalizzando l'opinione dell'ignaro lettore, vuole escludere l'analisi critica e la riflessione culturale dal mondo della carta stampata». L'Anct, dunque, insieme alla Consulta unitaria della critica «chiede all'Ordine Nazionale dei Giornalisti e alla Federazione della Stampa di esaminare con urgenza il caso, in dialettica con la Federazione Editori. Inoltre segnala l'accaduto al Dipartimento dello Spettacolo, alle istituzioni teatrali, al mondo del teatro». Un pubblico dibattito con editori e direttori dei giornali sarà promosso dall'Anct, dall'Ongi e dalla Fnsi, allo scopo di chiarire i termini della questione.

Sono stati in molti a manifestare la loro solidarietà a Geron e a inviare messaggi di adesione all'azione dell'Anct: Luca Ronconi a nome di tutti gli attori del Teatro di Roma, che esprime «tutta la sorpresa e l'amarrezza nell'apprendere l'incomprensibile allontanamento»; Gian Mario Maggi per il Piccolo Teatro («un altro pezzo di cultura che viene messo da parte»); Ivo Chiesa per il Teatro Stabile di Genova («molto grave la decisione della direzione de *Il Giornale*:

un quotidiano non deve rinunciare a funzioni di guida e di stimolo»); Paolo Cacchioli per l'Arena del Sole di Bologna («abbiamo sempre considerato Geron un maestro per la profonda conoscenza del teatro italiano e per la passione e l'onestà di giudizio che lo ha sempre contraddistinto»); Andrée Ruth Shammah per il Franco Parenti di Milano; Cesare Lievi per il Centro Teatrale Bresciano; Giulio Bosetti per il Teatro Stabile del Veneto («sono solidale con qualsiasi iniziativa l'Anct voglia promuovere in favore di Gastone Geron e affinché la critica teatrale non venga estromessa dal mondo dell'informazione»); Marco Bernardi per il Teatro Stabile di Bolzano; Guido Davico Bonino direttore dello Stabile di Torino («Geron è sempre stato persona di irrepreensibile rigore deontologico e avrebbe dovuto meritare il rispetto del suo cosiddetto datore di lavoro»); Pietro Garinei per il Sistina di Roma («che i giornali diano sempre meno spazio al teatro è cosa dolorosamente evidente»); Carlo Maria Pensa, presidente dell'Idi («alla stima per il collega si associa l'allarmante preoccupazione per il disinteresse che una parte della grande stampa italiana va mostrando per il teatro»). Inoltre i registi Maurizio Scaparro («Grazie caro Gastone Geron per quello che hai fatto per il teatro italiano»), Sandro Sequi, Guido De Monticelli, le attrici e gli attori Anna Proclemer («sono pronta a dare il mio appoggio a qualsiasi azione tesa a salvaguardare la funzione della critica»), Gabriele Lavia, Monica Guerritore («Siamo sgomenti e turbati da questa vicenda che, al di là del caso umano, testimonia anche una preoccupante tendenza a un generale declassamento della cultura»), Lucilla Morlacchi («provo una profonda amarezza quando il direttore di uno dei quotidiani della mia città aiuta, con l'estromissione di un critico che ha vissuto sempre la sua professionalità con impegno e amore, ad affondare ancora di più quel poco di cultura che ci è rimasta»), Franca Nuti, Giancarlo Dettori, Giulia Lazzarini e Carlo Battistoni, Eva Ricci Magni («la decisione del direttore de *Il Giornale* mortifica l'intera compagine degli operatori culturali della nostra città, del nostro Paese»), Rossella Falk («il comportamento del direttore de *Il Giornale* nei confronti dell'amico Geron e l'arroganza nei confronti della critica teatrale sono molto preoccupanti»). Fra i tanti altri gesti di solidarietà quello di Turi Vasile, drammaturgo e cineasta, che ha scritto a Feltri dicendo che la critica va sì rinnovata, ma non escludendo professionisti della competenza di Geron. □



INTERCITY LONDON

SCENE DI PROTESTA PER AUTORI ANNI '90

Humour noir visionario e crudo nella rassegna "inglese" di Sesto Fiorentino. In scena Kane, Crimp, Edmundson, Edgar, Grieg, Dowie, Johnson e Nabb. Presenza di Wesker.

LIA LAPINI

Da Londra con rabbia. Hanno tra i venticinque e i quarant'anni i giovani drammaturghi del nuovo teatro inglese cresciuti nell'era del Thatcherismo, in un'epoca dove la perdita di ogni pulsione idealistica e valore morale ha educato a vedere il mondo con occhio asciutto e disilluso, facendo sedimentare però nel cuore una carica di rabbia che ha innescato il detonatore di testi aspri e violenti. A quarant'anni dal John Osborne di *Look back in anger* il teatro britannico, che dell'attenzione sempre mostrata per gli scrittori viventi ha fatto uno dei suoi punti di forza, torna a scoprire la scena dell'impegno e della protesta morale. Rispetto infatti ai pochi talenti degli anni Ottanta, questo decennio sta rivelando una nuova generazione di autori forti che, pur per vie diseguali, al teatro tornano a rivolgersi come a uno strumento d'intervento diretto su una scomoda realtà sociale.

Tarantino style

A puntare l'attenzione sui protagonisti di questa drammaturgia attraversata da un humour nero visionario e crudo, con punte alla Tarantino, è stato Intercity London, il festival internazionale di Sesto Fiorentino (16 settembre-23 ottobre 1996), giunto alla sua nona edizione, ammirevo-



le esempio di messa a frutto dell'intelligenza e della tenacia a far da supporto alle esigue risorse finanziarie. La manifestazione dedicata di anno in anno a setacciare, da una capitale all'altra d'America e d'Europa, drammaturghi, registi, compagnie da portare in Italia, provocando spesso nuovi esperimenti produttivi, ha fatto la sua prima tappa londinese (ne è già stata programmata una seconda per l'autunno '97), privilegiando più di sempre la drammaturgia e presentando in un colpo solo, fra produzioni spettacolari e *mises en espace*, i testi di otto autori contemporanei, tradotti per l'occasione e pubblicati anche, in proprio, nel secondo quaderno di *Intercity plays* (il primo l'anno scorso era dedicato al teatro portoghese e del Canada francofono). Sono le opere più significative di drammaturghi per lo più sconosciuti all'estero, ma già famosi in patria magari per spettacoli che hanno destato scalpore e polemiche per la loro crudezza come *Blasted* (*Dannati*) di Sarah Kane, opera prima messa in scena l'anno scorso al Royal Court Theatre e a Intercity letta alla presenza dell'autrice, chiamata ad autopresentarsi recitando brani di un altro suo lavoro, *Phaedra's love*. O come *Il trattamento* di Martin Crimp, allestito nel '93 sullo

stesso storico palcoscenico del Royal Court, che era stato di Osborne, Bond, Wesker, Arden, Caryl, Churchill. Ambientato in una New York, scelta a simbolo delle metropoli disumanizzanti contemporanee, il lavoro di Crimp si è imposto per originalità e abilità di costruzione nella efficace messinscena della regista inglese Roxana Silbert, attiva al Royal Court e qui chiamata a dirigere la compagine di attori italiani, in cui spiccava Silvia Guidi, giovane vittima scampata alle percosse quotidiane di un marito violento per divenire preda di due creativi senza scrupoli (la bravissima Renata Palmiello e Silvano Panichi) alla caccia di storie reali a cui ispirarsi per "trattamenti" cinematografici o televisivi.

Guerre e diversi

Meno riuscita spettacolarmente, ma di notevole interesse come esperimento di vero e proprio dramma storico era stata anche la prima opera tradotta da Intercity, per la regia di Dominic Dromgoole (direttore artistico di un'altra delle sale del nuovo teatro londinese, il Bush Theatre): *La purificazione* di Helen Edmundson, autrice fattasi le ossa sulla riscrittura di classici, che in *The clearing* riprende uno dei momenti più cupi della repressione di Cromwell in Irlanda alla metà del '600 con evidenti riferimenti agli sconvolgenti episodi di pulizia etnica dei nostri giorni. E la tragedia jugoslava è quella che sta sullo sfondo anche di altri testi, *Pentecoste* di David Edgar ed *Europa* di David Grieg, mentre *Bambino grande, bambino morto* di Claire Dowie affronta con feroce ironia il tema dei "diversi" per patologie fisiche. Oggetto di altre due messinscena erano *Immagina di annegare*, di Terry Johnson, e la creazione per bambini *Strani stranieri* di Magda Nabb, entrambi per la regia di Barbara Nattivi. Da ricordare infine, nella serie di conferenze-spettacolo, la presenza di un *outsider* d'eccezione come Arnold Wesker, che ha affascinato la platea leggendo brani della sua autobiografia *As much I dare*, e la conferenza *The Dna of a play*. □

In questa pagina, al centro, la scrittrice Claire Dowie, e in basso, Renata Palmiello in «Il trattamento» di Martin Crimp, regia di Roxana Silbert. Nella pagina seguente, sempre nella messinscena del testo di Crimp, Silvia Guidi e Silvano Panichi.

INTERCITY LONDON

La locanda dove s'incontrano le ultime speranze del secolo



IMMAGINA DI ANNEGARE (1991), di Terry Johnson. Traduzione di Barbara Nativi, anche eccellente regista. Scene e costumi (espressionismo post-modern) di Caterina Livi Bacci. Musiche (suggestive ed inquietanti) di Marco Baraldi. Con (cast giovane, molto impegnato) Monica Bauco, Luca Camilletti, Leonardo Capuano, Chiara Di Stefano, Silvana Gasparini, Riccardo Naldini. Al Teatro della Limonaia per Intercity London '96.

Barbara Nativi è la giovane Madre Coraggio del Teatro della Limonaia di Sesto Fiorentino, gruppo teatrale dedicato alla ricerca multidisciplinare intorno al cosiddetto Laboratorio Nove (dal numero dei suoi componenti) che dall'87 anima il Festival Intercity, a vocazione internazionale. Apprezzata dalla critica, conosciuta all'estero ma trascurata dall'establishment teatrale, la Nativi ha saputo portare avanti a furia di entusiasmi e sacrifici, con qualche magra sovvenzione piovuta dal dipartimento dello Spettacolo e dagli enti locali, una rassegna che contribuisce non poco a sprovvincializzare la scena italiana.

Quest'anno, con Intercity London la Nativi, coadiuvata da Silvano Panichi, si è proposta di far conoscere la nuovissima drammaturgia inglese: che non s'è fermata - come taluni pensano - agli "angry men" degli anni Sessanta e Settanta o a Pinter e seguaci, ma ha prodotto - il grigiore dell'era Thatcher aiutando - giovani autori più ironici che arrabbiati, più problematici che rivoluzionari.

La purificazione di Helen Edmundson, Il trattamento di Martin Crimp, Immagina di annegare di Terry Johnson, Strani Stranieri di Magda Nabb, Bambino grande, bambino morto di Claire Dowie e inoltre letture d'autore, anche con Wesker, sono nel programma della rassegna, che promette di continuare e concludersi l'anno prossimo.

Ho visto *Imagine drowning* del quarantenne Terry Johnson, che nei suoi testi ha seguito le vie della sperimentazione di Stoppard, e ha dato voce a una Marilyn Monroe dialogante con Einstein e a un Dalí alle prese con Freud. Il suo - dice bene la Nativi - è un testo ciclotimico, influenzato dai cambiamenti del tempo e delle maree, ma anche dai fattori ambientali e sociali; e ripercorre i non mitici anni Ottanta dell'Inghilterra della Thatcher, figura assente ma incombente sullo sfondo di un fallimento collettivo, di un "annegamento" generale delle speranze e delle attese. La Nativi ha tradotto con intelligente aderenza, e dirige con mano ferma questo allestimento che è da un lato teatro di idee, e di risentimenti esistenziali e politici, ma che usa anche i meccanismi di una consumata teatralità secondo i modelli anglosassoni del "giallo", da Hitchcock ad Agatha Christie.

Siamo in una pensione decrepita di Gosforth, in Cumbria. Intorno un litorale deserto, conteso dalle maree, dove s'aggira un ex astronauta diventato clochard. Nella zona una centrale nucleare, simbolo di un allarmante cambiamento epocale contro cui si accanisce la contestazione dell'ecologista Tom, condannato alla sedia a rotelle ma persuaso di poter cambiare il mondo. La padrona della pensione, Brenda, ha trasformato le squallide stanze in una sorta di domestico zoo, che comprende un pappagallo parlante. Ha un figlio che vive immerso fino al collo nella realtà virtuale del video, gioca con maschere mostruose di sua fabbricazione e sogna di girare un film dell'orrore: *Psycho*, ma retrocesso a Grand Guignol.

Capitano alla pensione, fra tuoni e pioggia, una giovane donna, Jane, alla ricerca di un marito perduto, e un giornalista di sinistra in crisi, David, che vuole scrivere della solitaria sovversione di Tom e che di Jane è il marito, però irrinconoscibile per la distanza siderale che li separa. La metafora del naufragio, anzi dell'annegamento, matura in un clima teso, fatto di minacciosi colpi di scena, di investigazioni fallite e di riconoscimenti impossibili. Lo spettatore si trova immerso in un assurdo metafisico di cui l'ex astronauta è il deus-ex-machina: si deve a lui un dissacrato battesimo sotto la luna di Jane, e una fuga incontro all'alta marea di David.

Pessimista e ironico, ma segnato da amarezza autentica, *Imagine drowning* s'avvale del clima stregato della regia della Nativi, che procede per ritmi serrati e calibratissime tensioni, nonché delle musiche avvolgenti di Baraldi. I giovani attori, alcuni del Laboratorio Nove, si muovono con coerenza all'interno del disegno registico della Nativi; particolarmente apprezzabili mi sono parse le prove di Monica Bauco (Brenda) e Luca Camilletti (Tom). Ugo Ronfani

Lugano: il Festival ha scoperto Cuba

Si è svolta a Lugano, in Svizzera, dal 18 al 26 ottobre l'XI edizione del Festival Internazionale del Teatro, biennale organizzata dalla compagnia ticinese Teatro Pan. Quindici spettacoli provenienti da mezzo mondo, tre laboratori (uno per ballerini, due per attori) e due tavole rotonde sul teatro multietnico e sul teatro latinoamericano hanno tenuto impegnato il folto e fedele pubblico, che il festival negli anni è riuscito a costruirsi grazie alla novità e all'impegno delle sue proposte. Quest'anno la manifestazione era incentrata su alcuni temi: il teatro come luogo di scambio di culture diverse e talora contrastanti (non a caso la maggior parte delle compagnie invitate era costituita da attori provenienti da diversi paesi); il viaggio inteso in tutte le sue accezioni, come viaggio fisico, viaggio iniziatico ed estremo viaggio, morte. Hanno incuriosito e interessato alcune coproduzioni, fra cui Koron Tlè/Teatro del Sole (Africa-Italia), che ha presentato un lavoro a carattere quasi didattico *Il sogno della farfalla*, o lo spettacolo di danza butoh e musica jazz *Here &...*, proposto da Tadashi Endo e Gianni Gebbia (Giappone-Sicilia), o ancora il grandioso progetto di Marco Baliani (Italia e altre nazioni) *Migranti*, che si avvale di ventiquattro attori provenienti da vari paesi del Mediterraneo. Ha deluso il mega-progetto russo sulla Babele delle lingue del Laboratorio Interstudio di S. Pietroburgo (già presente a Lugano un paio d'anni fa con grande successo), *Bobo è morto. Perdonami, mia Babilonia!* confuso e prolisso a cominciare dal titolo. Molto apprezzato da pubblico e critica l'assolo senza parole della tedesca Ilka Schönbein, *Metamorfosi*, nato come spettacolo di strada. L'attrice, diplomata in storia dell'arte ed arti sceniche, euritmia e marionette, si muove con l'accompagnamento di musica yiddish e con l'ausilio di maschere e marionette. Dalle sue braccia e dal suo corpo nascono nuovi personaggi, esseri umani o animali, quasi sempre disturbanti o disgustosi, ma non di rado carichi d'ironia. Il lavoro attinge al cinema espressionista e all'iconografia pre-raffaellita, in un'atmosfera di ansie e fobie tipicamente femminili, con chiari riferimenti freudiani. Ilka riesce con un gesto e uno straccio a toccare i momenti cruciali dell'esistenza umana: nascita, matrimonio, conflitto fra i due sessi, vecchiaia, morte. A una giuria di giovani, compresi fra i 15 e i 26 anni, il compito di assegnare il premio simbolico di cinquecento franchi svizzeri del concorso abbinato al festival. Il duello è stato fra la magica tedesca di Darmstadt e il giovane attore cubano Joel Angelino, vivace interprete del monologo in spagnolo *La Catedral del Helado* (ovvero *Fragola e cioccolato*, film cui il cubano ha preso parte nel ruolo di Germàn) di Senel Paz. Uno spettacolo quasi interamente affidato alle capacità dell'attore, che si esibisce in tre diversi ruoli, in una scena ridotta al minimo. E ha vinto proprio lui, Joel Angelino, esponente di Teatro Oscenibò con sede a La Havana. Tra i lavori fuori concorso, *Il valzer del caso di Victor Haim*, bel testo a due personaggi della compagnia italiana Casa degli Alfieri, il numero obbligato di spettatori (25) e le repliche a tarda notte hanno creato un'atmosfera di mistero in linea con il tema trattato, che è quello dell'aldilà. Tra le produzioni elvetiche, la più convincente è risultata *Che ne è stato di Sancho Pancia dopo la morte di Don Chisciotte?*, diretta da Ferruccio Calnero e interpretata dal bravo Giuseppe Valenti, gustoso monologo sull'eterno dilemma della vita intesa come sogno. Sabrina Falter



UNA STRANA COPPIA

IL GIRO DI VALZER DI SEVERI E STAINO

L'autore e il regista raccontano
(il padre di Bobo a modo suo)
com'è nato un singolare
spettacolo nel quale si parla
di cannibalismo al femminile.

FABIO NORCINI

Incontriamo Alberto Severi autore di *Valzer*, pièce particolarissima messa in scena da uno dei protagonisti della satira italiana, Sergio Staino, al suo debutto in veste di regista teatrale. L'operazione, prodotta dal festival Amiata Teatro in collaborazione con Elba 8 e Boboteater, ha avuto consensi di critica ma soprattutto di pubblico, che ha apprezzato questa modernissima "danza macabra" condita di erotismo e dissacrante ironia, interpretata da Silvia Guidi, Francesca Gamba e Andrea Buscemi.

HYSTRIO - *Giornalista Rai, mezzobusto per dirla alla Saviane, ma anche drammaturgo di un Valzer di sentimenti che scivola nel grottesco e nel "noir". Da quali istanze nasce il suo testo?*

SEVERI - Direi dal cannibalismo. Mi rendo conto che sentir parlare di cannibalismo, oggi, in presenza si può dire di un movimento estetico-letterario identificabile con questo termine, può provocare crisi di rigetto. Ma il cannibalismo che sta all'origine del mio *Valzer*, e che sta dentro *Valzer*, non ha niente a che fare con la pulp-generation, per la quale oltretutto, coi miei 36 anni, sarei pateticamente fuori tempo massimo. La prima stesura del testo risale ai primi mesi del '91: tempi dunque non sospetti, anteriori non solo a Quentin Tarantino (ormai la letteratura e il teatro arrancano dietro il cinema o il video clip) ma anche all'uscita di film "antropofagi" come *La Carne* di Ferreri o *Il Silenzio degli Innocenti*.

H. - *Comunque sia, in Valzer qualcuno mangia e qualcuno viene mangiato...*

Sergio Staino e il teatro: non è un accoppiamento inedito. Già da diversi anni il papà di Bobo è Direttore Artistico del "Puccini", uno dei più vivaci spazi teatrali fiorentini, ma è la prima volta che si cimenta con una vera regia. Proviamo a fargli qualche domanda.

Permette, Maestro, vorrei chiederle...



S. - Sì e no. In *Valzer* un uomo sogna di risolvere l'antico rovello del dilemma amoroso facendo mangiare una delle due donne all'altra (nella realtà o nel suo immaginario? la questione non è irrilevante... o forse sì), cosicché la mangiatrice assume al suo interno il corpo e lo spirito della mangiata, e diventa due donne in una.

H. - *C'è una vena di criptomascilismo, o sbaglio? Sì, insomma: la nostalgia di harem...*

S. - Non saprei. A me pare che il *Valzer* potrebbe funzionare ugualmente con una donna alle prese con due uomini. Il punto è un altro. Mi aveva sempre colpito il senso profondo del cannibalismo, la credenza animista di poter assumere il coraggio e le altre virtù del nemico ucciso, mangiandolo. Una credenza evidentemente trasmigrata in tanto misticismo e, sublimata, nella stessa religione cristiana. Me ne sono ricordato come di una utopistica, impercorribile via d'uscita, al momento del mio incorriace autobiografico nel dilemma di cui sopra.

H. - *L'autobiografia è sempre un'insidia...*

S. - L'autobiografismo. L'autobiografia è una necessità imprescindibile. *Madame Bovary, c'est moi*. Ma qui, appunto, nel meccanismo della scrittura autobiografica sta un altro genere di cannibalismo: adombrato del resto nelle prime battute della commedia, quando Marcello il protagonista, rimprovera alla moglie scrittrice di essere «la solita cannibale» perché scrive i suoi libri «attingendo alla realtà», «facendola a pezzi». È quello che ho fatto anch'io, che facciamo tutti scrivendo, forse semplicemente riorganizzando razionalmente il flusso di realtà (o di irrealtà) nel quale siamo inseriti, dando i nomi alle cose.

H. - *Vexata quaestio: il passaggio dalla scrittura alla messinscena. Sergio Staino, spiritosamente, ha dichiarato che il maggior difetto di Severi è quello di essere un autore vivente.*

S. - È vero. Ogni "autore vivente" ha litigato col regista. Questa commedia è concepita anche come una "trappola" per lo

spettatore; comincia come una commedia brillante, a poco a poco però si vira sul grottesco, intercettando i nodi esistenziali e filosofici di cui si parlava sfociando nel tragico-onirico... Lo spettatore, ridendo e scherzando, dev'essere condotto quasi suo malgrado dentro un bosco scuro e pauroso. Ecco, io credo che Sergio Staino, da lettore, sia inizialmente caduto in questa trappola. Ha deciso di mettere in scena *Valzer* perché gli è piaciuto il gioco di battute presente soprattutto nella prima parte. Poi si è reso conto che il resto gli apparteneva meno, ed è cominciata la tensione dialettica fra l'autore, che voleva conservare il senso profondo del proprio lavoro, e il regista, che intendeva privilegiare l'aspetto comico-satirico.

H. - Chi ha vinto?

S. - Credo entrambi. Non è diplomazia, davvero. Sergio, soprattutto nel lavoro sul testo, è stato bravissimo. Sicuramente ero incappato nel difetto tipico delle opere prime, avevo messo (è il caso di dirlo) troppa carne al fuoco: il testo originale era lunghissimo e farraginoso. Oggi, a posteriori, posso sottoscrivere se non tutti, certo la maggior parte dei tagli operati da Staino. Il quale, da parte sua, è riuscito alla fine a sentire meno estraneo il versante "nero" del mio *Valzer*.

H. - L'accoglienza positiva di Valzer, l'ha stimolato a continuare?

S. - Gli stimoli per nuove creazioni sono arrivati soprattutto dal bel rapporto instaurato con i tre interpreti di *Valzer*, Francesca Gamba, Silvia Guidi e Andrea Buscemi. Ho scritto e sto scrivendo per loro dei monologhi. Ma un'altra commedia, non so ancora. Non mi sento un drammaturgo di mestiere, e con *Valzer* mi sembra di aver detto già quello che di essenziale avevo da dire.

H. - In conclusione: quali sono state le maggiori soddisfazioni e quali i rammarichi che ha ricavato da questa "avventura"?

S. - Comincio dai rammarichi. Anzitutto, la scarsa circuitazione dello spettacolo. Nonostante il nome di Staino, il fattore curiosità legato al suo, piuttosto che al mio, esordio, *Valzer* ha girato e girerà pochissimo. È stata la prima produzione del teatro Puccini di Firenze, e forse si è dovuta scontare una certa inesperienza. Ma le soddisfazioni ovviamente ci sono state: anzitutto il constatare l'apprezzamento, il rispetto e l'intelligenza con cui Staino ha lavorato sul mio testo, e poi l'emozione nel vedere le parole scritte farsi carne viva grazie all'interpretazione di tre attori da me ammirati e amati. E infine il verificare la risposta positiva del pubblico, le sue risate al momento giusto, l'attenzione palpabile dov'era richiesto. □

ROMA

FESTIVAL D'AUTUNNO: PARIGI, COM'È DIFFICILE IMITARTI!



Una rassegna di teatro internazionale è destinata a Roma a una vita difficile. Già in passato infatti questa strana capitale, che tra sedi culturali e diplomatiche, industria cinematografica, studiosi e artisti, vanta peraltro un pubblico potenziale d'ogni lingua e paese, ha mostrato infatti una sorta di provinciale immobilismo e una sostanziale inadeguatezza ad avviare, oltre rumorose estati romane e demagogici convegni sui barboni, processi educativi e continuità di interessi, capaci di proiettarsi verso i fermenti vivi di una cultura internazionale. Tali da sbloccare per esempio il già esiguo pubblico nostrano di fronte alla barriera di una lingua diversa dalla propria. Qualche germe di mutamento sembra tuttavia farsi strada, almeno a giudicare dalla seconda edizione, svoltasi tra settembre e ottobre, del Festival d'Autunno, nato sulla scia del francese Festival d'Automne. Da cui sembra affiorare, al di là di ogni possibile appunto, un più mirato sforzo organizzativo, teso a innestarsi nel tessuto urbano con una programmazione realisticamente attenta alla scelta degli spettacoli e alla durata delle repliche. Mentre una maggiore articolazione territoriale, estesa dai rituali Teatri Argentina e Valle e dall'Eliseo, assai caro ai romani, a spazi più decentrati come il bellissimo Teatro del Vascello, voluto da Franco Molè, al Vittoria, cuore virtuale dell'attuale Village capitolino, e all'Acquario Romano, gestito all'Esquilino dalla Compagnia di Barberio Corsetti, lascia intravedere la possibile promozione di un pubblico più costante e diversificato. Più discontinuo in compenso, rispetto all'anno passato, il livello della manifestazione, saldamente ancorata del resto alle carte vincenti di Carmelo Bene e del suo *Macbeth Horror Suite*, del Berliner Ensemble, intervenuto con uno stilizzatissimo quanto sconvolgente allestimento di *Quartett* dello scomparso Heiner Müller, e dell'attentissimo Teatro Tabakov di Mosca, che, con *Gli ultimi* di Gorkij, ha dato un autentico saggio di solida tradizione teatrale, interpretato dallo stesso Tabakov e diretto da Adolf Shapiro. Un tragico rilievo, al di là del suo indubbio interesse, ha invece purtroppo assunto, dopo l'assassinio di Dante Cappelletti, che l'aveva fortemente voluto, il debutto di *Les amoureux du café Désert*, del tunisino Falhed Jaibi, mutatosi in un estremo omaggio reso alla passione del critico e dello studioso all'interno della rassegna: che si è comunque conclusa, col *Faustus in Africa* della Handspring Puppet Company di Johannesburg, nel suggello finale di un autentico evento, rigoroso e di straordinaria inventiva, tessuto sui versi di Goethe e sulla poesia rap di Lesego Rampolokeng. Dove la concretezza dell'attore e l'astrattezza delle marionette, la solidità della tradizione recitativa e l'arditezza dell'animazione filmica elaborata negli anni da William Kendridge, si fondono tra leggerezza d'ironia e inflessibilità d'analisi, ripercorrendo sul mito di Faust la continuità di un potere colonialistico che si spinge fino ai nostri giorni e che tutti ci riguarda. Antonella Melilli

A pag. 8, una vignetta di Staino. In questa pagina, un'immagine dello spettacolo «Faustus in Africa!» dell'Handspring Puppet Company, regia di William Kendridge.



ETICO/ESTETICO

GIOVANI AUTORI CRESCONO E S'INCONTRANO A NOCERA

PAOLA CINQUE

La seconda edizione della rassegna di poesia e drammaturgia "Etico/Estetico" si è svolta a Nocera Inferiore, a cura di Franco G. Forte per conto dell'Assessorato alle Politiche Sociali e alla Cultura del Comune, dal 22 settembre al 12 ottobre. Nutrito e composito il cartellone delle iniziative: un incontro con Maria Luisa Spaziani intitolato alla memoria dell'attrice Rosa Di Lucia, ed un ricordo di Amelia Rosselli curato da Letizia Tartaglino; un recital di Lucia Vasini dedicato alle donne; una scrittura scenica di Giovanni Carluccio tratta dall'*Orlando* di Virginia Woolf, un progetto relativo a Beckett con la rappresentazione di *Catastrofi* e la proiezione del video *Not I-Quoad*; una lettura scenica di alcune elegie giovanili di Ionesco; un seminario teorico-pratico diretto da Corrado Ruggiero su *L'arte della scrittura*/La scrittura dell'arte; un intervento di Aldo Trionfo sul tema *Leggere filosoficamente i poeti*, seguito da un dibattito sulla nuova poesia europea. Tra le varie proposte, si segnalano soprattutto il lavoro teatrale *De revolutionibus* di Salvino Raco, costruito su frammenti tratti da *Le confessioni* di Sant'Agostino, una sorta di rito collettivo celebrato all'interno dell'ex Ospedale Psichiatrico; la ripresa di *Tango americano* di Rocco D'Onghia, una produzione di "Etico/Estetico" presentata con successo al XVII Festival Internazionale di Montalcino, la prima assoluta di *Altri tempi* di Raffaella Battaglini; un incontro-dibattito sulla nuovissima drammaturgia italiana, organizzato in collaborazione con Casa Ricordi e la Fondazione Teatro Metastasio di Prato. Stimolante l'idea dei curatori dell'incontro sul tema "Giovani autori crescono: la nuovissima drammaturgia italiana" di chiamata a confronto giovani autori, attori e critici i quali, alla presenza di Angela Calicchio, responsabile editoriale della Ricordi Teatro, hanno dato vita ad un dibattito sulla "nuovissima" drammaturgia. I temi delle prove di scrittura drammatica presentate dagli autori Alessia Innocenti (*Assolo per voce e cornetta*), Francesco Scotto (*La resa*), Pier Paolo Paladino (*La banda*), Domenico Sabino (*Nouvelle vague*), e Lorella Paola Betti (*Circondato*), la cui lettura è stata affidata a tre giovani attori (Monica Cicaiese, Gianluca Cesale e Davide D'Antonio, affiancati da Margareta von Kraus), spaziano dall'atmosfera surreale di una conversazione telefonica "a senso unico" al ritmo di un dialogo a due voci ispirato alla cronaca e



alla vita politica odierna; dall'espedito di una recluta insofferente alla naia, al tema del doppio esemplificato su due "diversi", al rapporto conflittuale fra un romanziere - Flaubert - ed il suo personaggio - Emma Bovary - che ritorna in forma di incubo a turbarne il riposo. Gli autori, tutti giovanissimi, hanno denunciato la difficoltà, che li accomuna ai drammaturghi quarantenni, a sottoporre alla prova della messinscena i propri testi. Tra loro, alcuni si riconoscono nella figura del drammaturgo-letterato, impegnato in un lavoro di scrittura "artigianale", che nasce a tavolino, sganciato dalla pratica del teatro; altri dichiarano di essere approdati alla scrittura dopo aver vissuto un'esperienza attorica che non considerano affatto esaurita; altri ancora hanno sentito l'esigenza di sperimentare con gli attori la propria drammaturgia, prima di scegliere la strada della scrittura in solitario.

Da parte dei giovani critici è stata sollevata la questione del teatro in lingua regionale: a loro avviso, quel genere dovrebbe rappresentare un approdo per il dramma-

turgo, piuttosto che un punto di partenza, che spesso si rivela angusto e limitante, perché gravato dal peso dei modelli della tradizione.

Alla scrittura di due drammaturghi "adulti", Rocco D'Onghia (*Tango americano*), e Raffaella Battaglini (*Altri tempi*), che plasmano una lingua visionaria ed immaginifica, si è reso omaggio con un progetto di *mise en espace* e di lettura scenica. Nel primo caso, la regia di Franco G. Forte ha puntato su un montaggio di stampo cinematografico, per raccontare in sei quadri la complessa storia psicologica di Nina, macellaia, di Enrica, sua figlia adolescente in preda a delirio onirico, e di un marito-padre musicista sbandato e perduto, assente ma sempre evocato. Con lampi di riflettori puntati a tagliare la scena, ad affilare i profili degli attori come lame di coltelli, a dare corporeità alla visione dei protagonisti, si sussegue il ritmo sonoro/visivo della pièce, chiamato a cadenzare l'alternanza giorno/notte, esterno/interno, razionale/fantastico, con un sottofondo di pioggia battente, treni in corsa su rotaie, pulsazioni del cuore e respiri affannosi. Dorotea Aslanidis ha incarnato con essenzialità una moglie e madre dolente, capace, in nome dell'amore, di imbalsamare l'oggetto del proprio desiderio; Daniela Margherita si è lasciata trascinare dall'ossessione della mente nei meandri di una parola che sa rendere ingombrante un'assenza; Marcello Romolo ha dato a Vittorino, giovane salariato che dal retrobottega assiste alle visioni notturne di Enrica, la voce lieve d'un turbamento d'amore segreto e innocente; al macellaio Fernando Maraghini è stato affidato il compito di rendere fisica la calura, e corporea la materialità sanguigna del luogo.

La lettura scenica di *Altri tempi*, tre monologhi che rivisitano il mito di Medea, di Cassandra e di Ecuba, capovolgendone i postulati acquisiti, si è svolta nel cortile dell'ex Ospedale Psichiatrico di Nocera Inferiore, mentre si libravano nell'aria, a tratti, non concertate né organizzate, grida e sussurri di ospiti senza volto, che sembravano provenire da un al di là remoto ed immobile. Nel cono di luce proiettato su tre pedane si sono materializzate le ombre delle eroine greche: la Cassandra di Alvia Reale, spaesata e smarrita; la Medea di Paola Mannoni, commossa e svagata, sospettosa ed aggressiva; l'Ecuba di Anita Laurenzi, che ha affidato ad un'ampia gamma di registri vocali la sua intensa e partecipe interpretazione. In sottofondo, il ritmo crescente di una risacca marina, popolata di gabbiani, dava voce al flusso inarrestabile della coscienza e all'onda dei ricordi, levigandoli come rocce abrase, fino a confonderne del tutto la memoria. □

In questa pagina, l'attrice Anita Laurenzi. Nella pagina seguente, un ritratto di Jean Anouilh realizzato da Ivan Canu.

Drammaturgia al femminile: un centro di documentazione

«**S**e potessimo mettere insieme tutta la creatività e l'energia che le donne hanno impiegato in cucina per utilizzarla, ad esempio, nella conquista dello spazio - scrive Angeles Mastretta - da un pezzo passeremmo i fine settimana su Marte. Ma quanto triste sarebbe la vita se le togliessimo il tempo che le donne hanno passato in cucina». Alla completa riconquista dei propri spazi di creatività, proprio ispirandosi ai racconti della Mastretta, tre attrici del Laboratorio Teatro Settimo (Lilli Valcepina, Roberta Biagiarelli e Benedetta Francardo) hanno realizzato lo spettacolo-cena - in cui non sai se apprezzare più il talento delle attrici narranti o delle cuoche - *Zie d'America. Storie da mangiare*, che ha aperto a Sesto Fiorentino il V Convegno sulla drammaturgia delle donne *Autrici a confronto*, organizzato dall'associazione culturale fiorentina "Il teatro delle donne" nell'ottobre scorso.

Come nelle passate edizioni si è dato ampio spazio alla voce di autrici e attrici, da Lucia Poli chiamata a riproporre un monologo di Lidia Ravera (da *Sorelle d'Italia*), a Ornella Marini, bravissima nel suo *Dolce e Forte*, a Silvia Guidi che ha recitato un testo di Francesca Serra, a Marion D'Amburgo che ha ripresentato *Medea Material* di Müller, ma ha anche offerto la propria voce a un lavoro di Donatella Diamanti, mentre Barbara Nativi con le attrici della sua Compagnia Laboratorio Nove ha proposto la riflessione-spettacolo *Una e le altre*. Ma particolarmente importante è stata la discussione dei problemi relativi alla gestione e alla progettazione di teatri da parte delle donne, conclusasi con la stesura di un articolato documento inviato al Vicepresidente del Consiglio Walter Veltroni perché, nel momento in cui si sta lavorando all'approvazione di una legge per il teatro, venga tenuta nella dovuta considerazione la numerosa e incisiva presenza delle donne nel mondo teatrale italiano, proponendo che sia resa operativa una trasversalità fra i vari dipartimenti Spettacolo, Beni Culturali, Politiche Sociali e Pari Opportunità. Per rendere "visibile" il teatro femminile è stata annunciata inoltre la nascita di un Centro di Documentazione per la Drammaturgia delle Donne, che si aprirà, con la collaborazione della Regione Toscana e dell'Eti, nella primavera del '97 al Teatro degli Animosi di Carrara (diretto appunto da una donna, Marina Babboni). Non sarà soltanto archivio di raccolta di testi a livello nazionale, ma anche luogo di scambio con altri centri di drammaturgia, guardando come modello allo Women's Theatre Collection dell'Università di Bristol, creato da Linda Fitzimmons, presente al convegno. Lia Lapini



UN CONVEGNO A ROMA

Jean Anouilh: mani rosa che graffiano con unghie nere

A dieci anni dalla morte Jean Anouilh esce dal "purgatorio" al quale i capricci del mondo del teatro condannano anche gli autori di successo. Viene riproposto con uno spettacolo, un convegno e delle letture di suoi testi non nella sua Parigi, dove "tenne banco" per mezzo secolo con una cinquantina di commedie di successo, ma qui da noi, a Roma, con un progetto-souvenir di Gianfranco Calligaris, drammaturgo in proprio, premio Idi '96 nonché regista, che la passione per il teatro ha indotto ad animare un delizioso teatrino nella splendida zona del Fontanone del Gianicolo. In questo suo Teatro Ventesimo Secolo - così si chiama - Calligaris ha offerto un allestimento (quasi una prima europea, visto ch'era stata rappresentata una sola volta in Francia) di una delle pièces noires per cui andava celebre Anouilh, *Monsieur Barnett*; poi ha chiesto ad attori come Gianni Musy e Gloria Sapia di leggere estratti di *Beckett* e di *Invitation au Chateau*, ha ritrovato negli archivi della Rai allestimenti televisivi come *Leocadie* e *L'alouette* e ha promosso un convegno cui hanno partecipato i francesi Jean Baisnee, Jacques Boncompain, l'autore di queste note, Daniele Pieroni, e Maurizio Panici, regista l'estate scorsa dell'*Antigone* con Pamela Villoresi a Taormina. Il convegno ha permesso di correggere giudizi poco generosi che su Anouilh erano circolati e ch'erano frutto di distorsioni e di invidie (l'autore intrattabile, il nostalgico di una vieille France conservatrice); di puntualizzare che non era stato un collaborazionista (*Antigone*, rappresentata nel '44 nella Parigi occupata, era stata un grido di libertà contro la tirannide), e che la sua querelle con de Gaulle, il quale aveva posto il veto al suo ingresso all'Académie Française, era dipesa unicamente dalla sua avversione - espressa con il grottesco teatrale *Bitos, ou le diner des têtes* - per gli eccessi di un'epurazione. Non solo: il convegno ha ricordato che Anouilh aveva sostenuto generosamente gli esordi di Ionesco e Beckett, inoltre anticipando in alcuni suoi testi quello che sarebbe stato il teatro dell'assurdo. Anticipando con le sue pièces rosa, nere e grincants gli umori, i risentimenti, le inquietudini dell'uomo d'oggi. Il testo rappresentato, *Il signor Barnett*, è una di quelle pièces noires nelle quali Anouilh sfogava i suoi umori atrabiliari ma, nel contempo, andava alla ricerca dei segreti dell'essere umano, anche il più spregevole. Siamo in un salon de coiffure dei quartieri alti, il cui proprietario, e una manicure di facili costumi, si occupano anche troppo di un nuovo ricco, Monsieur Barnett, che fra una lozione per capelli e una maschera di bellezza rievoca, rabbiosamente nostalgico, un suo primo ed unico amore, ai tempi in cui era povero e l'amata lo respingeva perché "aveva le unghie sporche". Quella ferita amorosa l'aveva spinto a diventare un cinico affarista, abituato a comperare anche l'amore, ma incapace di dimenticare. Termina male, con una sincope fatale - eccesso erotico, forse implacato dolore - l'amplesso mercenario con una ragazza squillo nella quale Barnett si è ostinato a riconoscere il suo amore di gioventù.

Calligaris, coadiuvato da Riccardo Cavallo, ha allestito il testo con il colore di un espressionismo nero. Ne ha fatto una "tranche de vie" della Francia esistenzialista, e perché l'ambientazione risultasse più evidente ha intercalato fra le scene dei siparietti musicali con canzoni della Piaf, della Greco, di Mouloudij, di Montand eseguite con impegno evocativo da Ottavia Fusco e Corrado Russo, accompagnati al piano da Susanna Suriano. Roberto Della Casa, mimo della scuola di Cobelli, assiduo caratterista del cinema nostrano, ha vigorosamente evidenziato l'umanità ferita del suo antipatico personaggio; Claudia Balboni era la disinibita manicure; Federica Paulillo la giovane, smarrita prostituta e Luciano Biffi l'untuoso coiffeur. Traduzione, esperta, di Aldo Nicolaj. Ugo Ronfani



IL CONVEGNO DI MILANO

DE MONTICELLI, IL TEATRO

L'incontro del 2 e 3 dicembre promosso dall'Associazione Critici al Piccolo Teatro, con il sostegno della Regione Lombardia, ha riflettuto sulla lezione di un grande critico per favorire la ricerca, urgente, di nuove regole per la rifondazione della società teatrale - Una decina di relazioni e una quarantina di interventi qualificati hanno animato un dibattito che ha espresso la volontà di cambiamento di drammaturghi, registi, attori, critici e studiosi - Concrete indicazioni affinché, dopo il predominio di confusi ideologi, mediocri politici e opachi burocrati, la creazione teatrale, la cultura teatrale, la festa teatrale aprano nuovi spazi alla fantasia, alla libertà, alla comunicazione fraterna, alla passione per i sentimenti e le idee.

UGO RONFANI

Ricordare un maestro della critica, riflettere sulla sua opera e ragionare sulle nuove regole per il teatro. Sono stati questi gli obiettivi del convegno nazionale tenutosi il 2 e 3 dicembre al Piccolo Teatro di Milano, promosso dall'Associazione Nazionale Critici di Teatro con il sostegno dell'assessorato per la Trasparenza e la Cultura della Regione Lombardia.

Nonostante che il convegno si sia svolto mentre la Milano del Teatro era turbata dal riacutizzarsi della crisi dei rapporti fra il Comune e il Piccolo Teatro (crisi alla cui soluzione un documento elaborato all'interno del convegno stesso si è sforzato di dare un contributo in positivo); e nonostante l'ormai endemica indifferenza di quella parte dell'informazione che ha bandito i problemi della cultura dalla sfera dei suoi interessi. L'incontro si è rivelato di alto livello e di grande interesse.

Una decina di relazioni di base, una quarantina di interventi, l'adesione e la presenza di figure di spicco della scena italiana e di operatori della cultura e del

teatro, un pubblico partecipe avvicinandosi nella sala di via Rovello. L'apprezzamento della direzione del Dipartimento dello Spettacolo, i consensi manifestati da cittadini che si sono complimentati con i promotori per il tono nuovo, e propositivo, di questi due giorni dedicati alla memoria ma anche al futuro del teatro: il bilancio è senza alcun dubbio positivo.

Ciò risulterà dalla lettura degli atti del convegno, ai quali sta lavorando un gruppo di giovani critici associati all'Anct. Nel frattempo, con le pagine che seguono, *Hystrio* propone una cronaca essenziale sull'incontro che si è chiuso esprimendo la speranza che per il teatro italiano finisca finalmente il tempo delle chiacchiere e cominci quello delle regole. Che la questione teatrale sia affrontata, come molte altre nel nostro Paese, anche come questione morale. Che alla creazione teatrale, alla cultura teatrale, alla festa teatrale si aprano gli spazi che per anni sono stati occupati da confusi ideologi, da mediocri politici o da opachi burocrati affinché il nuovo - vale a dire la fanta-

sia, la libertà, la comunicazione fraterna, la passione per i sentimenti e le idee - finalmente avanzi sulla scena italiana.

È stato un Convegno aperto alla speranza, dunque, della rigenerazione di una scena oggi stremata, smarrita e divisa: si è contato sul rigore e sull'onestà (strana, ambigua parola oggi in Italia) di tutti per esprimere, nei due giorni del dibattito, momenti di una riflessione comune da consegnare a chi, nel Paese, ha il potere di decidere sul buongoverno del teatro, e così aiutarlo nel suo difficile compito.

L'educazione teatrale

Per fare questo, occasione migliore non poteva esserci di quella di ricordare Roberto De Monticelli a dieci anni dalla scomparsa, e di rileggere insieme la sua opera fresca di stampa, per poi intrecciare i pensieri, le proposte, gli ammonimenti e le inquietudini di colui che è stato maestro di critica con i pensieri, le proposte, gli ammonimenti e le inquietudini di quanti al teatro pensano con quel rigore e quell'onestà che, appunto, lo sorressero fino all'ultimo nella sua ricerca critica. Questo è l'arco che il convegno ha teso fra la memoria teatrale, ricca della lezione lasciataci da De Monticelli, e quell'oggetto del desiderio che era il nostro teatro di domani. Gli atti - che saranno curati dai giovani critici associati all'Anct - consegneranno fra non molto i risultati di questo incontro, affinché del futuro del teatro non si occupino soltanto, per una volta, i soliti competenti "in", come si dice, o incompetenti, usi magari a frequentare i meandri della burocrazia dello spettacolo.

L'educazione teatrale aveva intitolato De Monticelli il suo romanzo, sottilmente autobiografico, pubblicato nell'86, poco prima di lasciarci: dove simbolicamente - riproponendo il "sogno ad occhi aperti" del Gran Teatro del Mondo di Calde-



ron e il senso leggero dell'esilio dei personaggi di Kafka – raffigurava se stesso, attraverso il protagonista, serenamente smarrito in un teatro vecchio e solenne come una cattedrale, prigioniero consenziente e felice nell'arco di una giornata interminabile.

Percorrendo per tutta una vita le tappe della sua "educazione teatrale" – ch'era stata del resto per lui, figlio di attore, la condizione di una naturale conoscenza – De Monticelli s'era trovato alla fine, e per sempre, chiuso nel teatro metaforico di quel romanzo-testamento: e da quella volontaria ed amata prigionia aveva continuato a mandarci giorno dopo giorno, come un messaggero di Kafka per l'appunto, i ragguagli e le comunicazioni sull'arte e sulla società teatrali.

Lo faceva con un'attenzione, uno scrupolo e uno spirito di servizio di cui testimonia il primo volume del corpus delle sue recensioni; e scopriremo leggendole quanto avesse ragione di scrivere Odoardo Bertani, nella prefazione a un libro antologico di De Monticelli, *L'attore*, che quel teatro dove s'era compiuta la sua e la nostra "educazione teatrale", quella magica prigionia di una vita era come il suo laboratorio dov'egli vi applicava – era il suo metodo critico, inconfondibile – il "provando e riprovando" galileiano, cioè la selezione del vero separato dal falso.

Una ricerca in cui c'era, prima, una fase di dubbi e di perplessità, ossia interiormente dialettica, finché da una macerazione lunga si distillava la recensione: ferma, compatta e argomentata, leggendo la quale traeva giovamento chiunque il teatro lo facesse, o ne fruisse come spettatore.

Volontà riformatrice

Oggi che «hanno alzato i volumi» – per usare un'espressione di De Monticelli in un articolo dell'85 – oggi che una parte non piccola del teatro sembra guardare all'edonismo multimediale evasivo e frastornante, e la ricerca del consenso ad ogni costo comporta – egli diceva – «un ammiccamento complice ad altri linguaggi e una rozza determinazione a semplificare i segni e a devalutare le parole», oggi che l'arte della scena – citiamo ancora da lui – «rischia di essere soltanto un gioco di ammicchi e rimandi, un mettersi tutti sulla stessa barca spinta dai venti fragorosi della popolarità»; oggi che la riflessione è chiacchiera noi sentiamo il bisogno di riudire ancora «la voce rauca del teatro», com'egli l'aveva definita in un suo non dimenticato monologo che aveva interpretato magistralmente Renzo Giovanpietro: di quella raucedine di un teatro che magari scherisce se stesso mentre implacabilmente si analizza, spingendosi magari fino al grottesco e alla derisione, per ritrovare al di là degli artifici il senso dell'autentico e dell'umano.

La linea critica di De Monticelli, sia nella fase delle certezze ideologiche che al tempo di più dubbiose investigazioni, era questa continua, appassionata ricerca dell'autentico attraverso la liturgia laica



del teatro; ed oggi che sull'autentico si stende la nebulosa – le nuvolaglie? – delle simulazioni che abbiamo convenuto di chiamare "realtà virtuali", sentiamo il bisogno di tornare alle sue pagine, in fraterna complicità, per cercare di ricostruire, contro lo scadimento del gusto e della ragione, una grande famiglia della critica, in grado, non diciamo di fare luce nel confuso panorama della cultura di questo fine secolo, perché la coscienza del nostro ruolo non arriva a tanta presunzione, ma per contrastare l'irresponsabilità, la superficialità e l'avventatezza con cui oggi si propongono le manifestazioni della cultura e dell'arte, quella teatrale compresa.

Ma il ricordo di Roberto di Monticelli, il richiamo alla sua lezione di impegno critico non sarebbero state altro al convegno, che nostalgia e rimpianto se non si fossero accompagnate – dicevamo – alla speranza che siamo ancora in tempo, che esistono ancora le condizioni per affrontare – facendo leva su residue idealità, antepoendo le ragioni della cultura e dell'arte a quelle dello spettacolo come "business", cambiando il quadro delle regole – la questione teatrale nel suo complesso, allo snodo di una svolta epocale e – perché non dirlo? – con una volontà riformatrice di cui alla Convention di Parma del settembre scorso le forze di governo hanno dichiarato di volersi fare garanti.

Ecco perché le due giornate del convegno sono risultate essere come un intreccio del ricordo e dell'insegnamento di De

Monticelli con la volontà, direi l'impazienza di dare corso concreto alla rifondazione della società teatrale.

Così configurato, all'incrocio fra una memoria attiva della critica teatrale (senza la quale non può esserci buon teatro) e la ricerca di nuovi fondamenti per l'arte e la pratica teatrali, il convegno del 2 e 3 dicembre a Milano ha rappresentato una verifica e una sfida.

La verifica ch'è ancora possibile, dopo la diaspora di questi anni delle competenze e delle energie, ricostituire nel rispetto del pluralismo culturale s'intende, ma anche in uno spirito di solidale intesa, la grande famiglia della critica teatrale che un giornalismo deculturizzato ha cercato di indebolire negandole spazi di espressione, fino a metterne in forse la funzione e l'esistenza stessa, e che invece si è trovata rafforzata, in questi tre anni, dall'apporto di non meno di sessanta giovani determinati a continuare il mestiere di De Monticelli.

E la sfida di puntare sul rinnovamento del teatro partendo non o non soltanto da alchimie legislative, da bardature burocratiche, da forme di inerte protezionismo, ma da una rigenerazione della cultura del teatro, da una ridefinizione della sua non effimera funzione nella società e del suo rapporto con la gente. Con il che la lezione di Roberto De Monticelli – che si è voluto non commemorare, ma portare in prima linea nella battaglia per la rifondazione della società teatrale – sarà portatrice di speranze future. □





IL RICORDO DI DE MONTICELLI

DALLE CARTE PARLANTI DI UN CRITICO
LE STRADE PER RIGENERARE LA SCENA

“Per Roberto De Monticelli. Per il teatro”, non era solo il titolo del convegno, promosso dall’Associazione Nazionale Critici di Teatro e dalla Regione Lombardia e svoltosi al Piccolo Teatro di Milano il 2 e 3 dicembre, ma una linea che esprimeva la volontà di promuovere e incoraggiare la riflessione nei confronti dell’esercizio della critica e, ampliando il punto di vista e di indagine, la necessità di definire un impegno riformatore nelle multiformi realtà della scena per ridefinirne le regole per un buon governo del Teatro da tutti i punti di vista, anche quello morale. Il ricordo di Roberto De Monticelli, a dieci anni dalla morte, si è inserito dunque, fin dalla prima mattinata di lavori, in un contesto più ampio di riflessione scalzando ogni concessione alla nostalgia, alla memorialistica fine a se stessa. Questa doppia valenza del convegno – realizzato in collaborazione con il Piccolo Teatro e col patrocinio della Presidenza del Consiglio, del Dipartimento dello Spettacolo, della Provincia e del Comune di Milano, del *Corriere della sera* e de *Il Giorno* – ha preso subito corpo nella seduta di apertura, inaugurata dal presidente dell’Anct Ugo Ronfani. Nel definire le ragioni delle due giornate dell’incontro, egli ha sintetizzato i punti tematici trasversali di un calendario fitto di contributi, centrato sì sulla lezione critica di De Monticelli ma coraggiosamente “sbilanciato” sull’analisi della realtà teatrale contemporanea e sulle problematiche ad essa connesse: la drammaturgia, la figura dell’attore, la regia, il ruolo dell’informazione teatrale, eccetera.

Indicati i punti tematici e chiarita la natura propositiva e non esclusivamente celebrativa del convegno, a Guido De Monticelli, figlio del critico teatrale, è toccato il compito di tracciare un ritratto del maestro della critica e del suo impegno di spettatore professionista. A coronare e a rendere più significativo, e concreto, il ricordo di De Monticelli è stata la presentazione del primo volume, pubblicato da Bulzoni, che raccoglie le recen-



sioni dal 1953 al 1963. Il volume, prima parte di un impegno editoriale in quattro tomi, significativamente intitolato: *Le mille notti del critico*, è stato curato dallo stesso Guido De Monticelli in collaborazione con Roberta Arcelloni e Lyde Galli Martinelli.

Crisi della scrittura

Con la sua relazione dal titolo “Le carte parlanti di un critico”, Guido De Monticelli ha tracciato un appassionante ritratto del padre, ha analizzato il senso di una riflessione teatrale condotta sera per sera con un’attenzione meticolosa ai fatti della scena ed un interrogativo inquietante, mai tranquillizzante: «A che punto siamo?» In questo interrogativo Guido De Monticelli ha individuato la passione e la vocazione al teatro del padre, figlio d’arte e acuto osservatore degli eventi della lunga stagione della scena del secondo dopoguerra. La lettura delle recensioni di un critico militante puro ricostruisce la continua tensione di De Monticelli rivolta alla lezione della tradizione da un lato e proiettata verso un teatro futuro, verso l’idea di un teatro tutto da costruire. Il passo corto della cronaca, nel senso più alto del termine, e al tempo stesso la meticolosa costruzione di una idea di teatro necessario, pazientemente edificata: questi i tasselli di un’avventura della scena durata una vita e conclusasi nel romanzo-bilancio *L’educazione teatrale*, come un testamento letterario del critico. L’attenzione alla

drammaturgia come parola agita, sulla scorta delle lezioni di Mario Apollonio, il fascino per la natura multiforme dell’attore, ma anche l’uso scrupoloso della parola-critica nelle recensioni mai improvvisate e sempre argomentate con passione, animate qua e là da guizzi di entusiasmo, sono altri punti toccati da Guido De Monticelli nella sua appassionata lettura dell’avventura del critico-scrittore, narratore della scena, testimone del teatro. In questa scia della scrittura come testimonianza e racconto si è posta la relazione di Giovanni Raboni: *La consegna della scrittura*. Riflettendo sulla raccolta delle recensioni di De Monticelli, Raboni ha messo in evidenza come la critica sia una sorta di adempimento necessario allo spettacolo: «il teatro nasce dalla parola ed ha bisogno della parola per finire il proprio ciclo vitale, ha bisogno di depositarsi nella parola del critico, meglio del testimone e del narratore». È nel racconto del critico De Monticelli, ravvisato nelle pagine del volume di Bulzoni, che Raboni individua il senso e la necessità di un esercizio di scrittura, messo oggi in crisi dal sistema dell’informazione e che pur tuttavia resiste caparbio. In questa prospettiva di senso della critica Raboni rivendica il ruolo di una riflessione costruita con la parola del critico-narratore, utile non solo allo spettatore ma anche ai teatranti, punto di riferimento per una riflessione necessaria dopo la chiusura del sipario. E proprio il legame con gli attori, la gente del teatro sono stati messi in evidenza da Giorgio Strehler, presente al convegno con la lettura, offerta da Giulia Lazzarini, della sua prefazione a *Le mille notti del critico*: dove rimane impressa l’immagine della poltrona vuota di De Monticelli nella sala di via Rovello, non assenza ma presenza viva dello spettatore professionale. □

A pag. 12, da sinistra a destra, Paolo Cacchioli, Walter Le Moli, Gastone Geron, Ugo Ronfani e Massimo Pedroni. A pag. 13, in alto, Sisto Dalla Palma e Walter Le Moli; in basso, a sinistra, Odoardo Bertani, e, a destra, Enrico Groppali e Le Moli. In questa pagina in alto, Gianni Salvo (a sinistra) e Alberto Bassetti; in basso a sinistra, Giancarlo Dettori. Nella pagina seguente, da sinistra a destra, Giorgio Albertazzi, Paolo Puppa, Ugo Ronfani e Vittorio Gassman.



L'AUTORE, IL REGISTA E L'ATTORE: UNA RIDEFINIZIONE DEI RUOLI

La drammaturgia, l'attore e la regia: questi i tre punti cardine attorno ai quali si sono articolati gli interventi del pomeriggio di lunedì. Paolo Puppa, nel doppio ruolo di moderatore e relatore, ha affrontato per primo questo "triangolo delle Bermude" sul versante, della drammaturgia: «La regia è la grande imputata. E' vero che in un certo senso ha "pulito" il palcoscenico, ma così facendo ha spazzato via anche la variabile della drammaturgia: lo strapotere della regia ha messo da parte e sostituito la drammaturgia». E il raffronto con l'Europa del passato e del presente non è confortante: siamo sempre in ritardo. «In Europa -continua Puppa- i testi dei giovani autori vengono inseriti, dopo il debutto, nel repertorio del teatro in modo tale che i periodici riallestimenti provochino nel pubblico il sedimentarsi della memoria di quell'esperienza spettacolare. In Italia no: i registi preferiscono mettere in scena i "testi antichi". Oggi si sente qualche scricchiolio che fa pensare a un riaggancio fra giovani autori e palcoscenico, fermo restando che bisogna far fronte ad alcune malattie croniche del teatro: gli abbonati, la televisione, il cinema, la mancanza di spazio sui giornali». L'intervento di Puppa si conclude con uno stimolante, anche se un po' schematico riepilogo dei filoni in cui si può tentare di dividere la drammaturgia italiana contemporanea: 1) autori-attori: Marco Paolini, Moni Ovadia, Mario Proserpi; 2) minimalismo cinematografico: Umberto Marino; 3) spettacoli che "catturino" realtà indifferenti al teatro attraverso temi-escamotage come lo sport, la naja, le hot line: Edoardo Erba, Giuseppe Manfredi, Angelo Longoni; 4) litote, scrittura laconica e seriale per descrivere incroci interpersonali: Antonia Brancati, Raffaella Battaglini; 5) dialetto espressionista ma di tradizione colta, più vicino al barocco che al verismo: Franco Scaldati, Annibale Ruccello, Ruggero Cappuccio, Spiro Scimone; 6) utilizzo dei media (televisione, telefono) per costruire testidialoghi: Longoni, Marino; 7) teatro di poesia: D'Onghia, Manfredi, Lievi.

esprimono lo smarrimento intellettuale del drammaturgo che non sa più a quale pubblico rivolgersi e che si rifugia in un'iperletterarietà sempre più intensa per contrastare la dilagante barbarie delle forme e dei contenuti. Pessimismo cosmico, pessimismo siciliano. Combattivo l'intervento di Enrico Groppali che, dopo una breve cronistoria a ritroso dei suoi contatti con la drammaturgia italiana contemporanea iniziati con Pasolini, Moravia e la Ginzburg, ha realisticamente rilevato l'assenza di una koinè drammaturgica comune: «noi ci meritiamo la lingua in cui questi testi sono scritti. La nostra lingua ha subito un tale degrado etico e civile che non è possibile presupporre l'esistenza di un giovane autore che non testimoni attraverso una drammaturgia ambientata nella società moderna questo tipo di koinè. Il teatro che si sta affermando non può essere altro che lo specchio del degrado della civiltà urbana e della lingua che gli fa da supporto. Diversamente ci si chiude in consorzierie snobistiche di intellettuali».

Vittorio Gassman, elegante e maestoso, almeno apparentemente lontano dall'ultima depressione, è il primo a prendere la parola fra gli attori. Dopo aver affettuosamente ricordato l'appartenenza "carnale" di Roberto De Monticelli al teatro e la sua grande capacità di cogliere il momento di sintesi fra gli opposti, ha analizzato il passato e il presente del rapporto attore-regista: «Prima l'attore era schiavo del regista: Rina Morelli arrivava a chiedere a Visconti se doveva entrare in scena con il piede sinistro o con il destro... Oggi l'attore si sta riaffacciando "vivente" sulla scena». E il testo, la

UN'ASSENZA DOLOROSA

Al convegno c'è stata un'assenza dolorosa: quella di Maurizio Grande, che avrebbe dovuto svolgere una relazione sulle condizioni del teatro nel Mezzogiorno d'Italia.

Maurizio Grande non è venuto all'appuntamento di Milano. Alla vigilia, dopo una notte di agonia in un ospedale, è morto per le ferite riportate in un grave incidente automobilistico mentre da Siena, nella cui università insegnava, faceva ritorno a Roma.

Con tristezza, la presidenza del convegno ha ricordato il critico di *Rinascita* severo verso il vecchio teatro e fautore della ricerca; l'autore di saggi sull'attore che stimava sopra ogni altro, Carmelo Bene; lo studioso e il docente diviso fra il teatro (*Carmelo Bene e il circuito barocco*; *Ideologia e prassi del teatro di sperimentazione in Italia*) e il cinema (con i suoi saggi su Ferreri, Wilder, Vigo).

La sua relazione sarà pubblicata negli atti del convegno.

Sono stati ricordati, prima dell'inizio dei lavori altri critici amici recentemente scomparsi: Giuseppe Bartolucci, Giovanni Calendoli, Dante Cappelletti.

Lo specchio teatrale

Smessi i panni del relatore e indossati quelli del moderatore Puppa ha passato la parola a Vincenzo Consolo, narratore con qualche incursione nel teatro con *Lunaria*, sul tema della caduta della luna ripreso da Lucio Piccolo ma frequente nella tradizione classica da Luciano a Leopardi, e *Catarsi*, storia con ascendenze pasoliniane di un Empedocle moderno. I testi dell'autore siciliano e la sua diretta testimonianza come relatore





drammaturgia? «La parola -continua Gassman- ha avuto un periodo di crisi a vantaggio della gestualità. Ora va meglio, ma non posso che augurarmi che i miei successori se ne prendano cura e la difendano dalla chiacchiera». Applausi e saluti, Vittorio deve tornare in teatro a provare.

Alle provocazioni, come di consueto, ci ha pensato Giorgio Albertazzi: «In Italia la cultura dominante se l'è sempre presa con l'attore, fin dai tempi del cardinale Borromeo. Il cinema neorealista poi, con la sua smania di reclutare non professionisti, ha eliminato due generazioni di attori. La televisione ha fatto anche di peggio: lo ha soppresso completamente. Oggi l'attore di teatro è un emarginato, i mass media fanno solo pettegolezzi culturali». È ancora: «L'autore di teatro deve scrivere dei work in progress, dei frammenti le cui lacune siano integrate dal lavoro creativo dell'attore. E' stato il regista a provocare l'allontanamento tra attore e autore, ma oggi le cose stanno cambiando».

Il regista artigiano

Più pacato l'intervento di Elisabetta Pozzi che ha raccontato il suo esordio "fortunato" con il Teatro Stabile di Genova accanto a grandi attori e registi: la Volonghi, De Ceresa, Albertazzi, Squarzina. Dopo questa solida educazione teatrale, il bisogno di cambiare e di rischiare: «prima con Max Gericke, in cui dovevo affrontare la doppia metamorfosi donna-uomo e giovane-vecchio, poi con Zio Vanja e le sue lunghissime prove in cui era compreso anche un "viaggio di studio" in Russia. Bisognerebbe riuscire a lavorare sempre di più con teatri che "regalino" agli attori la possibilità di rischiare. Per quanto riguarda la drammaturgia italiana contemporanea, quello che manca oggi è che le compagnie si mettano a disposizione degli autori, dando loro la possibilità di capire per chi scrivono. Sarebbe bene che i Teatri

Stabili, come in Germania, avessero un dramaturgo».

Alla fine tocca ai grandi accusati: i registi. Il primo è Luigi Squarzina, pieno di malinconia per il passato nel ricordare alcuni suoi debutti storici, anche quelli stroncati dalla critica come il *Tieste* di Seneca, nel 1952, con Gassman, Annibale Ninchi ed Elena Zareschi: «Tutti dicevano che era impossibile mettere in scena il *Tieste*, ma noi ci provammo lo stesso. Mi auguro che si riesca ancora ad avere il coraggio di fare cose "che non si possono fare". Evviva la "sregolatezza teatrale" per recuperare certi stati d'animo perduti e superare la malinconia di oggi».

Barbara Nativi, del Teatro della Limonaia di Sesto Fiorentino, ha difeso la figura del regista come grande artigiano e ha offerto qualche spunto di ottimismo nell'analizzare la nostra realtà teatrale: «nei primi anni della mia attività provavo dei complessi di inferiorità rispetto a quanto accadeva all'estero. Col passare degli anni ho modificato questa opinione: il caos, l'incertezza, il rischio di questa nostra artigianalità hanno creato un patrimonio culturale anomalo e pieno di contraddizioni, ma da non sottovalutare. Gli scricchiolii nel rapporto autore-regista-attore, di cui si è parlato prima, per me non sono rumori sinistri ma, forse ottimisticamente, umori nuovi».

Coup de théâtre: Giancarlo Dettori, uno degli attori storici del Piccolo, dà trepidante lettura del comunicato Ansa sulla rottura dei rapporti fra Strehler e il sindaco Formentini. Subito le prime reazioni. Antonio Calenda, direttore dello Stabile del Friuli Venezia Giulia: «Bisogna difendere la dignità del nostro lavoro attraverso la difesa della sacralità di questo luogo». Vincenzo Consolo: «Sono arrivati i Giganti della Montagna». Il convegno riprende, la parola a Gabriele Vacis del Teatro Settimo di Torino. Il suo intervento è incentrato sul rapporto fra teatro, città e scuola: «È assurdo progettare il teatro secondo logiche refigurative. È dall'ambiente che scaturisce lo spettacolo: ruolo del regista è stare all'erta, riconoscere i desideri degli attori e di tutte le persone che concorrono alla realizzazione dello spettacolo, comprendere il tempo, non annullarlo. Nel teatro che vorrei gli attori devono essere autori consapevoli della loro presenza in scena. L'autore, invece, è il sistema complesso di relazioni che si forma tra tutte le persone che concorrono alla realizzazione del lavoro, è l'ambiente. Il lavoro del regista è diretto alla formazione di questo ambiente. Il teatro è formato da diverse componenti, come la città. E la scuola è parente stretto del teatro e della città in quanto ambiente e mezzo di comunicazione che ha bisogno della realtà. Il teatro, come la città e la scuola, è strumento per la produzione di realtà in un mondo sempre più occupato da simulacri».

In coda alla giornata altri due interventi. Giovanni Antonucci ha ricordato



Roberto De Monticelli come «sostenitore, all'inizio della carriera, di un teatro fortemente ideologizzato, apologeta di Brecht, incapace di opporsi alle mode e alla degradazione della scena quanto Nicola Chiaromonte, ma anche affascinato dal mito dell'attore e dalla sua mirabile capacità di dar corpo alla parola teatrale». Successivamente, dalla fine degli anni '70, «il suo rendersi conto dei guasti prodotti dall'ideologismo a senso unico, dall'egemonia di registi sempre più prevaricatori e culturalmente inconsapevoli». Ha invitato poi l'Anct, dopo aver rammentato che proprio De Monticelli colse per primo già nel 1969 i segnali di una crisi della critica che si è aggravata negli anni, a prendere posizione e ad affrontare i problemi della categoria: l'incapacità di conquistarsi credibilità agli occhi dei lettori, il dilettantismo professionale, l'arrogante ignoranza di alcuni, il clientelismo e l'abuso fuorviante del concetto di "sporcarsi le mani". Eugenio Buonaccorsi, docente all'Università di Genova, ha invece sottolineato che «compito della critica è raccontare lo spettacolo, e veri e propri racconti erano le recensioni di De Monticelli. Questo esercizio ha una valenza enorme per quanto riguarda la possibilità, a distanza di tempo, di poter rileggere una messinscena. Il fascino del teatro è la sua caducità: per gli storici dello spettacolo diventa quindi essenziale poter disporre di quei documenti che sono le recensioni. Lo studio di teatro si muove un po' come un cacciatore o un detective: partendo da tracce o indizi deve riuscire a catturare la preda o a ricostruire una situazione». Ha poi aggiunto che «le parole del teatro appartengono anche agli uomini di libro, gli scrittori e gli editori»; e ha ricordato come De Monticelli sia stato «uno dei pochi a seguire la nascita della Costa & Nolan di Genova, che pubblicava testi teatrali: sintomo della sua attenzione per le parole del teatro in una globalità di orizzonti». Franca Nuti e Giancarlo Dettori hanno chiuso la prima giornata dando lettura di una poesia inedita di Roberto De Monticelli e di due lettere a lui inviate dal suo editore, Livio Garzanti, e da Giovanni Testori. □



LA SOLITUDINE: CONDIZIONE DELL'AUTONOMIA DEL CRITICO



La seconda giornata del convegno si è aperta con la lettura da parte dell'attrice Milvia Marigliano di testimonianze-ricordo su Roberto De Monticelli scritte fra gli altri da Ivo Chiesa e da Luca Ronconi: una scelta fra le molte inviate da critici, studiosi e uomini di teatro che verranno pubblicate nel volume degli atti del convegno. Ha poi preso la parola Odoardo Bertani, critico e saggista, che di De Monticelli aveva curato anni fa l'introduzione al libro *L'attore*, una raccolta di articoli di terza pagina e di ritratti dedicati ai protagonisti della scena dal dopoguerra in poi. Partendo da questi ritratti Bertani ha tracciato il profilo morale e professionale del critico e dello scrittore, che pur non distaccandosi mai dal dovere primo del giornalista, che è quello di fornire informazione, riusciva a restituirci con la sua scrittura letteraria ma priva di erudizione, ricca di immagini, di metafore e al contempo lucida e ragionata, il racconto pulsante di vita degli eventi consumati sotto la luce dei riflettori. «Gli erano tutti cari»; e grazie a quest'amore di uomo libero, sempre fedele a se stesso, scervo da facili entusiasmi per l'arte del teatro, le sue recensioni degli spettacoli - dal più piccolo al più grande - erano sempre rigorose, scandagliavano a fondo ogni aspetto della rappresentazione e i suoi, più che giudizi, erano "proposte di un parere", spunti meditativi offerti al lettore. Figlio d'attori, nato e cresciuto in una compagnia privata, aveva saputo come pochi altri fissare sulla pagina gli ultimi bagliori di un teatro che finiva a incoraggiare il nuovo che nasceva: gli stabili, le compagnie non capocomicali, la regia». «Questo è un chiarimento dei miei rapporti con Roberto De Monticelli, che avrei voluto fare prima della sua morte»: sono le parole con cui Franco Quadri ha iniziato il suo intervento, intitolato *La solitudine del critico*: una sorta di lettera autobiografica nella quale, ripercorrendo dagli anni

giovani ad oggi la propria storia di militanza nel teatro, ha ricostruito con sincerità e lucidità critica anche la storia tormentata del suo rapporto con De Monticelli, "un fratello maggiore immaginario" dal quale Quadri ha dichiarato di avere succhiato, ai tempi in cui, giovane, frequentava i teatri con "maniacale passione", i principi della propria educazione teatrale. Ma «io cominciai a scrivere e si aprirono le divergenze»: sono gli anni in cui nascono le avanguardie, il teatro del gesto si contrappone a quello di parola, il conflitto generazionale crea barriere fra la critica. Ed ecco, forse, la rottura più grave e dolorosa, la decisione di non entrare nell'Associazione critici, seguita dalla scelta di



GLI ATTI DEL CONVEGNO - Chiunque sia interessato a ricevere gli atti del convegno Per Roberto De Monticelli - Per il Teatro, di imminente pubblicazione, potrà farne richiesta all'Associazione Nazionale Critici di Teatro, ad uno dei seguenti indirizzi: presso Ordine Nazionale Giornalisti, Lungotevere de' Cenci, 8 - 00186 Roma (sede legale); via Raffaele De Grada, 12 - 20125 Milano (Presidenza) o viale Ranzoni, 17 - 20149 Milano (segreteria del convegno). Saranno addebitate le sole spese postali.



«sporcarsi le mani», di dedicarsi alla promozione del teatro, di seguire più da vicino i processi creativi. Una scelta - ha confessato il critico di Repubblica - che forse nascondeva il desiderio di spezzare la propria solitudine varcando "la porta proibita": un tabù che per De Monticelli, figlio d'arte, non esisteva e che si è rivelata un'illusione, perché «tu sei sempre il critico e sei solo». Come forse è un'illusione oggi che il teatro è in degrado e la critica viene mandata in pensione - ha continuato Quadri - il piacere scoperto tardi e che De Monticelli ha sempre posseduto. Per questo le sue critiche sono in quest'ora di resistenza "la nostra bandiera": raccontare lo spettacolo, restituire quel "brivido" presente anche nella messinscena meno riuscita.

La seconda mattinata si è conclusa con la lettura, da parte dell'attrice Giovanna Bozzoli, del documento unitario della Consulta dei critici dello spettacolo. □

A pag. 16, in basso, Giovanni Raboni, Franco Quadri e Ivo Chiesa; in alto, Massimo Pedroni. In questa pagina, dall'alto in basso in senso orario, Gabriele Vacis e Barbara Nativi; Franca Nuti; Fabio Poggiali; Giovanni Antonucci.



FONDAMENTI E REGOLE

UNA ANALISI DELLO STATO DI CRISI PROPOSTE PER RIGENERARE LA SCENA

La consapevolezza di vivere una fase cruciale per il teatro italiano, il bisogno di un ricambio generazionale e la necessità di nuove regole del gioco: sono i *leit-motiv* di quasi tutti i partecipanti al dibattito del secondo giorno di convegno. La discussione si è protratta fino a sera, con una sola interruzione. Prima della pausa di mezzogiorno, il convegno ha ospitato la conferenza-stampa dei lavoratori del Piccolo, in agitazione dopo le dimissioni di Strehler. Sull'argomento è stato approvato un documento in cui si chiede la ripresa del dialogo e una soddisfacente soluzione della vertenza.

Il dibattito è stato introdotto da una relazione del presidente dell'Anct, Ugo Ronfani, che ha richiamato punto per punto le posizioni elaborate dall'Associazione nelle ultime assemblee di Firenze, di Bologna e di Cattolica, ed espone nel volume a più voci *Buongoverno del Teatro*. Fra i punti toccati, valori, competenze e funzioni contro l'assistenzialismo inerte, il burocratismo e il consociativismo: la Legge quadro e la rifondazione degli istituti per il teatro; il ruolo del Teatro pubblico; memoria teatrale e sperimentazione; la questione del decentramento; il Teatro e la Scuola; il Teatro e la Tv, le rassegne d'estate; la drammaturgia italiana contemporanea.

Moderatori della discussione il critico Gastone Geron del direttivo dell'Anct, e il regista Walter Le Moli, presidente della commissione Prosa dell'Agis. Il dibattito si è principalmente orientato su tre argomenti: la riforma del sistema teatrale, il ruolo della critica oggi e la situazione della drammaturgia italiana. A proposito di quest'ultima Mario Prosperi, attore, regista e scrittore, lamenta una scarsa coscienza del suo valore e del suo ruolo. I sintomi sono molti: è arduo anche solo



rintracciare linee di tendenza (la mappa ipotizzata da Puppa il giorno prima gli sembra insoddisfacente); gli autori già poco considerati, tendono a isolarsi; i modi di produzione e le scelte poetiche prevalenti tendono ad escluderli. Un rimedio, scartata la via di affidare al solo interprete la soluzione poetico-artistica di un testo, può risiedere nella costituzione di Centri in cui i drammaturghi siano liberi di sperimentare. Con qualche variante, è il quadro entro cui si muove anche l'autore Rocco D'Onghia, quando sottolinea la necessità di "professionalizzare" la figura dello scrittore di teatro e di favorirne la cooperazione con gli altri teatranti. Agli sforzi di questi anni per promuovere la drammaturgia italiana, dovrebbero succedere la ricerca della qualità e la creazione di un mercato: teatri e compagnie dovrebbero programmare le novità italiane e mettere sotto contratto gli autori. Diverso l'approccio di Alfio Petri, direttore del Centro Nazionale di Drammaturgia per il Teatro Multicodice. Questi affronta il problema dal punto di vista del senso, dei caratteri e delle possibilità della scrittura per il teatro, nell'odierno contesto culturale e nell'ambito di una convinta opzione per un teatro "totale": scrivere significa prevenire l'atto dell'attore e la-

vorare sulla parola per restituirle presa poetica sulla realtà, «attraverso una dialettica che manifesta le differenze senza risolverle». Sinestesia, intertestualità, multimedialità e multilinguismo ne sono gli strumenti.

Sporcarsi le mani?

Per quanto riguarda la questione della critica, Geron rileva la scomparsa del giornalista-critico a vantaggio di collaboratori esterni, di scarso peso contrattuale; Etta Cascini, autrice, opera un raffronto con la critica statunitense, diffusa, autorevole, molto professionale e dichiaratamente al servizio del pubblico Enrico Groppali e Pizzuto riflettono sullo statuto del critico. Il primo, drammaturgo e critico, nota come la perdita di potere sia bilanciata dalla molteplicità dei ruoli (molti sono, ad esempio, anche drammaturghi o romanzieri). Ciò, se ripropone la *vexata quaestio* sulla liceità, per un critico, di "sporcarsi le mani", conferma la convinzione che recensire uno spettacolo sia a tutti gli effetti un'attività creativa. Sul punto concorda anche il secondo, critico teatrale: il recensore «non può che essere lettore di una propria poetica descrittiva e critica». Pizzuto continua riaffermando la natura giornalistica del lavoro del critico e la sua "solitudine" nei confronti del corpo redazionale e della comunità teatrale. La consapevolezza di costituire un "mondo a parte" dovrebbe tuttavia tradursi in ricerca di strumenti politici per ritrovare forza, magari attraverso le leggi sull'editoria. Diversa è l'opinione del critico Carlo Infante, che inserisce il disagio della critica nel quadro della crisi del medium-teatro di fronte alla contemporaneità, e tutte e due nel contesto della crisi del progetto culturale umanista. Più che con leggi, la critica ritrova senso se si considera "avamposto dello spettatore", se opera con strumenti nuovi alla ricerca di forme nuove e trasmette la memoria del passato. Infine, se è "nomade" e pronta a ridefinire le proprie "disponibilità cognitive e percettive". Era la lezione di Grande e Bartolucci; può essere - dice Infante - da linea-guida di una nuova generazione di critici.

L'ipotesi di un'imminente svolta culturale, con conseguente trasformazione dei paradigmi che hanno fin qui regolato la comunicazione teatrale e la riflessione critica su di essa, è alla base anche del ragionamento di Sisto Dalla Palma, docente



universario e operatore teatrale, sul futuro assetto della scena italiana. Alcuni fatti – il successo di forme non convenzionali come il teatro di Eugenio Barba e Cesar Brie, il boom delle scuole di teatro e della pratica giovanile di base – dimostrano la necessità e la possibilità di rimettersi in discussione secondo moduli e dentro percorsi spettacolari nuovi. Tramonta un modello istituzionale e produttivo, si presenta in termini nuovi la questione del teatro pubblico; oggi il problema è inventare luoghi autonomi, in cui attrezzarsi per la nuova realtà e interagire con le dinamiche sociali e culturali in atto. A questi processi bisogna dare una risposta progettuale, attraverso leggi che facilitino l'aggregarsi delle nuove generazioni e il confronto con le vecchie.

Un Wwf del teatro

Seguono altri tre interventi sul tema. Fabio Poggiali, attore e saggista, addita l'esperienza della Compagnia dei Giovani a modello d'azione per gli Stabili, per favorire il ricambio generazionale tra il pubblico e sulla scena. Gianni Salvo, che dirige il Teatro Piccolo di Catania, chiede "un WWF del teatro", a tutela di un bene di interesse pubblico minacciato dagli inganni del potere politico, dal conformismo, dagli sprechi di certo teatro assistito e anche da una certa pigrizia della critica. Alberto Bassetti, autore, invita a prendere esempio dalle arti figurative, che hanno saputo conquistarsi pubblico e fare autocritica. Tra gli errori dei teatranti, l'aver

creato divisioni rigide tra generi e poetiche, l'aver o demonizzato o blandito il pubblico, l'aver decretato a priori la condanna della televisione e dei nuovi linguaggi.

Diverse voci hanno rinnovato con forza la richiesta di una legge per il teatro. Paolo Cacchioli, direttore a Bologna dell'Arena del Sole, chiede che sia "seria e lungimirante", dia peso agli enti del territorio, promuova la stabilità ed elimini la conflittualità del settore.

La condizione è l'effettiva solidarietà dei teatranti, l'obiettivo è integrare i teatri nel sistema culturale e socioeconomico delle città, il che implica un progetto politico-culturale e artistico di cui non c'è ancora traccia.

Massimo Pedroni dichiara che non si può più eludere la domanda di regole certe: in un regime politico dell'alternanza occorre preservare l'attività teatrale dagli avvicendamenti al governo. Nell'espore i contorni del disegno di legge di Alleanza Nazionale, Pedroni concorda con Dalla Palma e Cacchioli in tema di autonomie, decentramento, necessità di evitare conflittualità e frammentazione; rilancia la proposta di istituire un Consiglio Superiore del Teatro, come garanzia di pluralismo e di autonomia; teorizza un riassetto del sistema di finanziamento pubblico.

L'ultimo punto è ripreso con vigore da Walter Le Moli, che definisce quello attuale un "meccanismo da cravattari" che produce debito e strangola gli operatori. Inoltre, nel teatro pubblico non c'è vera stabilità, le strutture sono rigide, impediscono il più ovvio e necessario dialogo interdisciplinare e tendono, con l'omologazione del processo produttivo, ad omologare anche il prodotto. A ciò si aggiunge che in Italia manca un vero ricambio generazionale, si sconta un ritardo culturale di decenni e la normativa attuale è iniqua, perché consente rendite di posizione e perpetua inefficienze e abusi. In questo panorama prossimo al collasso, la legge dovrà aprire spazi e rimettere in moto i processi produttivi, senza predefinire modelli e strutture. Queste devono poter mutare con il mutare delle finalità, del progetto artistico e delle persone coinvolte, in un'ottica di sostegno alla ricerca che preveda ambiti deregolamentati. Importante la riflessione sul decentramento: essenziale se moltiplica soltanto i centri di potere, vitale se è in grado di stimolare e responsabilizzare gli enti locali e la cittadinanza. □

A pag. 18, in alto, Guido De Monticelli, e in basso, il pubblico del convegno nel foyer del Piccolo Teatro. In questa pagina, dall'alto in basso, Enrico Groppali (a sinistra) e Vincenzo Consolo; da sinistra, Gianni Salvo, Alberto Bassetti e Gastone Geron; Elisabetta Pozzi e Giorgio Albertazzi.

Hanno curato la cronaca del convegno Per Roberto De Monticelli. Per il Teatro Roberta Arcelloni, Nicola Arrigoni, Claudia Cannella, Pier Giorgio Nosari.

Impressioni di un autore

Credo che il valore di questo convegno va da individuato nella ferma, pacata passione civile che lo ha animato. È stato come se sopra tutta l'assemblea si proiettasse l'ombra della lucida passionalità e del rigore morale del critico a cui il convegno era intitolato. È stato così che una volta tanto critici e autori si sono trovati a praticare un terreno comune, in un impegno senza distinzioni per la salvezza del Teatro. È stato questo a renderlo importante, la comune passione di autori e di critici visti, una volta tanto da parte degli autori non come cigni tenebrosi e solitari ma anche lucidi, partecipi, solidali, indispensabili compagni di sopravvivenza. È da un'assemblea simile che potrebbe nascere uno statuto di rifondazione del Teatro italiano, una carta il cui primo articolo dovrebbe suonare pressappoco così: «Lo Stato Italiano riconosce nel Teatro un valore irrinunciabile per la libertà».

Gianfranco Calligaris





ASSOCIAZIONE NAZIONALE
DEI CRITICI DI TEATRO



REGIONE LOMBARDA
SETTORE TRASPARENZA E CULTURA

In collaborazione con il Piccolo Teatro, con il patrocinio della Presidenza del Consiglio, del Dipartimento dello Spettacolo, della Provincia e del Comune di Milano, del Corriere della Sera e de Il Giorno

PER ROBERTO DE MONTICELLI PER IL TEATRO



2 - 3 DICEMBRE 1996
PICCOLO TEATRO DI MILANO
Via Rovello, 2 - Tel. 723331

TE

TEATRO
IN EUROPA

Rivista quadrimestrale
Direttore Giorgio Strehler



Numero 14
Speciale *L'Educazione teatrale*



Per una cultura teatrale europea

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



TEATRO DI PISA

PROSA E DANZA 1996

9/12 gen. Alessandro Gassman e Gianmarco Tognazzi **TESTIMONI** di A. Longoni ● 17/18 gen. Alessandro Bergonzoni **LA CUCINA NEL FRATTEMPO** ● 19 gen. Oriella Dorella **LA MARCHESA VONO** coreogr. Vittorio Biagi ● 21/26 gen. Alida Valli, Sebastiano Lo Monaco, Giustino Durano **QUESTA SERA SI RECITA A SOGGETTO** di Pirandello ● 22 gen./2 feb. L'Ensemble di Micha van Hoecke **LE DIABLE ET LE BON DIEU**, coreogr. Micha van Hoecke *prima assoluta* ● 31 gen./feb. Andrea Buscemi, Francesca Gamba, Silvia Guidi **VALZER** di A. Severi ● 3 feb. **SPARTACUS** coreogr. Michele Abbondanza ● 8/9 feb. Angela Finocchiaro **LA STANZA DEI FIORI DI CHINA** ● 13/15 feb. Slava Polunin **YELLOW** *in escl. per la Toscana* ● 25/27 feb. **LE AVVENTURE DELLA VILLEGGIATURA** e 1/2 mar. **IL RITORNO DALLA VILLEGGIATURA** di Goldoni ● 4/9 mar. Alessandro Benvenuti **GINO DETTO SMITH E LA PANCHINA SENSIBILE** ● 12 mar. Balletto di Toscana **LIQUEURS DE CHAIR** coreogr. Angelin Preljocaj ● 13/16 mar. Tato Russo **LA COMMEDIA DEGLI EQUIVOCI** di Shakespeare ● 18 mar. **MATER e CAPRICCIO** coreogr. Milena Zullo ● 21/23 mar. Isa Danieli e Marzio Honorato **FERDINANDO** di A. Ruccello ● 3 apr. **INSURGENTAS** coreogr. Julie Ann Anzilotti ● 4/6 apr. Moni Ovadia **BALLATA DI FINE MILLENNIO** ● 10/12 apr. Lindsay Kemp **VARIETE** ● 13 apr. **SUL CORAGGIO. PASATUA CHE VA ALLA FONTANA** coreogr. Giorgio Rossi ● 16 apr. **BULLE E IMPOSSIBILI** di D. Diamanti ● 19 apr. **ORESTEA** coreogr. Virgilio Sieni

TEATRO VERDI, VIA PALESTRO 40, PISA, TEL. 050 944111



FESTIVAL NAZIONALE
D'ARTE DRAMMATICA
PESARO

1ª Edizione
Il Direttore Artistico
Eva Franchi

FESTIVAL NAZIONALE
D'ARTE DRAMMATICA

1947 - 1997

Mezzo secolo di vita teatrale
nell'impegno dei Filodrammatici

FESTIVAL DEL CINQUANTENARIO
dedicato alla Drammaturgia Europea
del '900 con particolare attenzione
per l'autore italiano

TEATRO ROSSINI - PESARO
AUTUNNO 1997

Sede: Festival Nazionale d'Arte Drammatica
Via Zanucchi 13 - 61100 Pesaro - Tel./fax (0721) 64311



I DIRITTI DEL TEATRO AMATORIALE

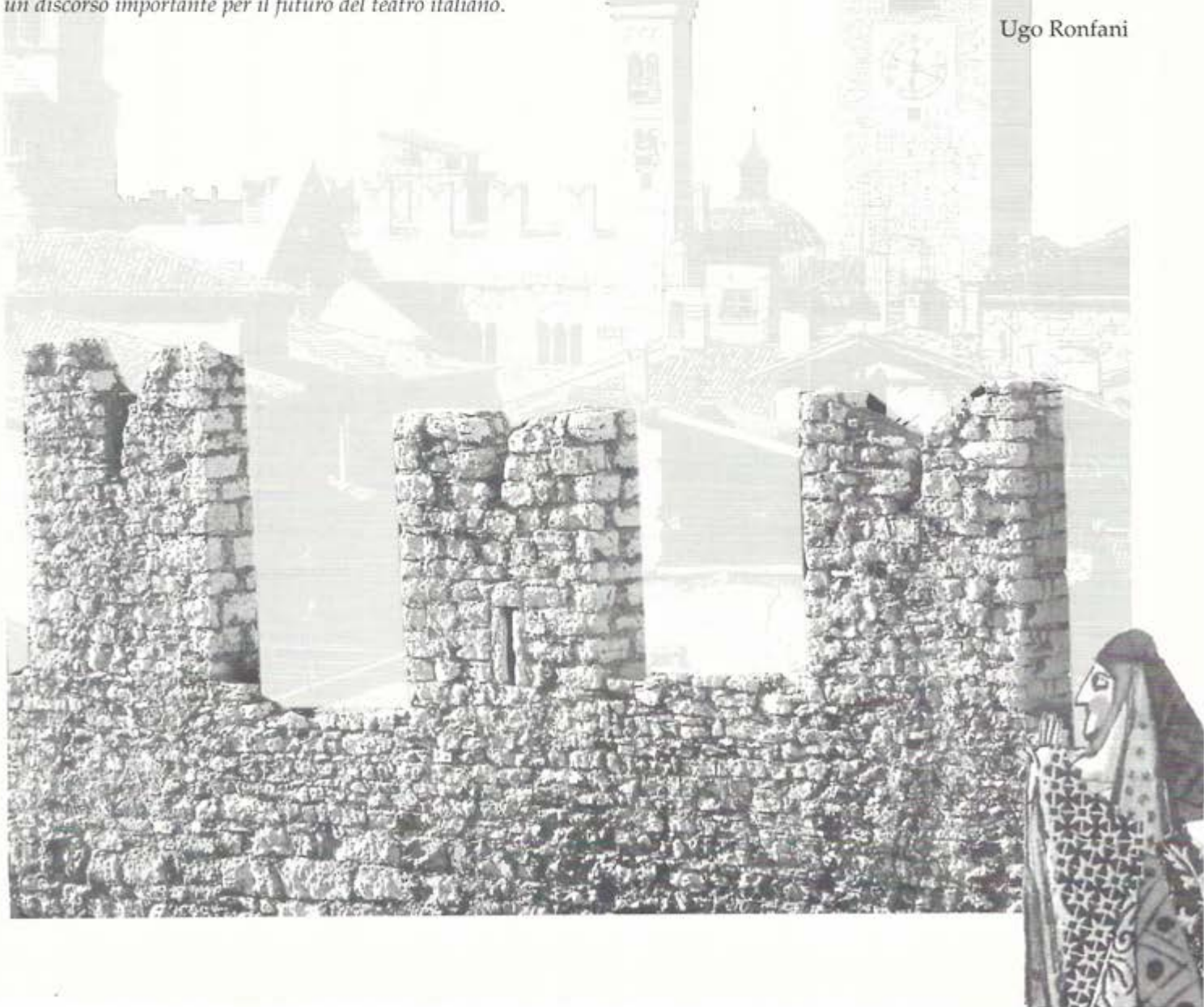
Le pagine che seguono danno conto del convegno Il territorio del Teatro-I teatri del territorio (Trento, 16 Novembre 1996) interamente dedicato alla situazione del teatro amatoriale nel nostro Paese, ieri, oggi e domani. L'iniziativa, opportuna e benemerita, è stata presa dalla Cofas trentina (Compagnie Filo Associate) per festeggiare il cinquantesimo delle sue attività, e la rivista Hystrio – che è la sola ad occuparsi sistematicamente del teatro dei non professionisti, cui dedica una rubrica di informazioni e commenti – è stata lieta di patrocinare il convegno insieme alla Provincia Autonoma di Trento, al Dipartimento dello Spettacolo e all'Associazione Nazionale Critici di Teatro, partecipando inoltre all'organizzazione dello stesso.

L'incontro è riuscito; ne fanno fede – pensiamo – l'ampiezza e lo spessore delle analisi e del dibattito che si trovano riflessi in queste pagine, gli echi che ha trovato sulla stampa nazionale e la concretezza delle conclusioni, come risulta dalla Carta del Teatro amatoriale discussa ed approvata all'unanimità.

È la prima volta, dal '45, che l'insieme del teatro spontaneo (ma chiamiamolo pure teatro dei filodrammatici: l'etimo della parola ci riassocia a una grande tradizione), si convoca in un clima unitario, senza steccati politico-ideologici e senza posizioni conflittuali. Per far sapere che è, dalle Alpi alla Sicilia, una presenza forte e significativa, ancorché ignorata o addirittura negata, che muove 2 mila compagnie con 20mila attori non professionisti, in 2.600 spazi distribuiti in 2.200 comuni, per un totale di 6 milioni di spettatori all'anno.

Senza arroganza, ma anche senza complessi di inferiorità, il teatro amatoriale crede di poter dire che ha diritto ad essere riconosciuto in una futura regolamentazione, speriamo imminente, della nostra società teatrale. Come strumento di una educazione al teatro, di ricambio del pubblico, di formazione di attori e tecnici, di difesa delle lingue e delle etnie teatrali. La Carta approvata a Trento chiede al governo e agli istituti del teatro di impegnarsi in questo senso. A Trento si è aperto un discorso importante per il futuro del teatro italiano.

Ugo Ronfani





LA CRONACA DEL CONVEGNO

LA SCENA SOMMERSA SI PRESENTA CON LA SUA STORIA E I SUOI PROBLEMI



La lunga giornata del convegno sul teatro amatoriale è iniziata alle 9,30, al Teatro sperimentale del Centro Santa Chiara di Trento.

Il presidente della Cofas, Gino Tarter, tracciava nella dichiarazione d'apertura il profilo dell'associazione, integrandolo con cenni storici. Più rivolta al futuro la breve prolusione del vicepresidente, Paolo Manfrini, che chiudeva la serie degli interventi introduttivi. Tra questi due, i saluti di Carlo Andreotti, presidente della Provincia Autonoma di Trento, e della dottoressa Mezzena, dell'assessorato alla Cultura del Comune.

Ugo Ronfani, che presiedeva il convegno, illustrava quindi le ragioni dell'incontro, riepilogava il quadro entro cui si sarebbero inseriti la discussione e il documento finale, presentava le relazioni e i criteri che ne avevano determinato l'ordine. Ronfani e Giovanni Antonucci ricordavano la figura di Giovanni Calendoli, recentemente scomparso, cui dedicavano l'incontro. Andrea Bisicchia chiedeva di ricordare anche Dante Cappelletti, mancato poche settimane prima. Si è altresì proposto di intitolare a Calendoli una borsa di studio, magari proprio per ricerche sul teatro amatoriale, o un premio. Più avanti, durante il dibattito, Renato Giordano informava della decisione del Sindacato Nazionale Autori Drammatici di istituire un Premio Calendoli.

Le relazioni miravano a istruire il dibattito mediante un'ampia analisi del fenomeno amatoriale. L'intervento di Antonucci provvedeva a dare profondità storica al discorso, attraverso un excursus sul teatro filodrammatico dall'800 al '900. Antonucci rimarcava tra l'altro l'assenza, nella storiografia del teatro italiano, di un'opera generale sulla scena amatoriale, di cui auspicava una prossima stesura. Eva Franchi e Pier Giorgio Nosari facevano seguire due relazioni sul teatro di base

in Europa, per stabilire i termini di un confronto: la prima attraverso una serrata e incisiva panoramica sulle diverse realtà europee; il secondo proponendo alcune ipotesi complessive di lettura e traendone alcune conclusioni. Con la relazione di Renato Alla si entrava nel vivo: questi forniva i dati della consistenza economico-produttiva del teatro non professionale italiano, ne spiegava le tendenze e chiariva la politica della Siae nei confronti del comparto amatoriale. All'interno del campo così delimitato, la relazione di Laura Granatella, assente al convegno ma rappresentata dalla sua assistente Valeria Guidotti, interveniva sul ruolo educativo del teatro amatoriale; dal canto suo, Giuseppe Liotta riferiva dei rapporti tra teatro di base e sperimentazione, a partire dalla situazione generale e tratteggiando una geografia della ricerca teatrale italiana. Le osservazioni di Gastone Geron, sui doveri della critica nei confronti del teatro dilettantistico e sui modi con cui questo può catturare l'attenzione dei mezzi di informazione, chiudeva la mattinata.

Nel pomeriggio, Benvenuto Cuminetti focalizzava l'attenzione dei presenti su un duplice problema: la competenza dei filodrammatici,

da risolvere nell'ambito di una pratica ininterrotta, e la forma di comunicazione teatrale da proporre. Bisicchia disegnava una mappa istituzionale del teatro spontaneo e accennava al tema delle relazioni con il governo. Emanuela Renzetti rifletteva sui rapporti tra teatro di base, teatro popolare e questione dell'identità culturale.

Si apriva a questo punto il dibattito. Prendevano la parola i rappresentanti delle principali federazioni del settore amatoriale: Silvio Manini per l'Unione Italiana Libero Teatro, Luigi Molinari per la Federazione Italiana Teatro Amatori, Roberto Zago per la Federazione Oratori Milanesi. Assente solo Giuseppe Smaldone, del Teatro Amatoriale Italiano, trattenuto da impegni di lavoro. A questi, dopo l'intervento di quattro attori professionisti trentini venuti dal teatro di base - Anna Scalfi, Antonio Caldonazzi, Giovanni Battaglia e Giovanni Vettorazzo - seguivano gli esponenti degli organismi e dei sindacati degli autori drammatici italiani: Letizia Compantangelo per l'Associazione Sindacale Scrittori di Teatro, Giordano per lo Snad, Antonio Nediani, per la Società Italiana Autori Drammatici, Luigi Lunari, per l'Istituto del Dramma Italiano. Ne usciva una riflessione a più voci, incentrata sulle questioni dell'identità, dello statuto e del ruolo del teatro amatoriale; del suo valore educativo, da cui conseguiva la necessità di un riconoscimento e di un sostegno organico nella futura regolamentazione del teatro; del rapporto con la drammaturgia italiana, non così stretto come in passato, ma assolutamente da recuperare e stabilizzare anche in vista di rivendicazioni e battaglie comuni; della necessità di un fattivo interscambio tra settore professionistico e amatoriale.

Il convegno si chiudeva, alla sera, con l'approvazione della Carta del teatro amatoriale italiano che pubblicava a parte, come base di discussione con le forze di governo e con gli enti pubblici per il futuro riassetto del sistema teatrale italiano. □



La cura di questo inserto sul Convegno di Trento dedicato al Teatro Amatoriale è stata affidata a Piergiorgio Nosari.

LA PAROLA ALLA PROVINCIA E ALLA COFAS

CARLO ANDREOTTI*



Ringrazio la Cofas per aver voluto promuovere questo convegno, che ritengo costituisca un contributo importante non soltanto per il dibattito per la valorizzazione e la promozione del teatro amatoriale trentino, ma per tutto il movimento dell'associazionismo culturale.

Il valore che il teatro amatoriale infatti rappresenta, soprattutto per la sua valenza sociale, in special modo nelle piccole comunità, è quello di momento formativo culturale e aggregativo.

Non tutto può esaurirsi qui, oramai è necessario puntare non solo sulla quantità delle proposte culturali ma anche sulla qualità, uscendo da una tipologia di teatro eccessivamente sbilanciato verso il divertimento fine a se stesso, per recuperare una dimensione più avanzata e più attenta all'interpretazione della storia, delle tradizioni e del patrimonio culturale del Trentino.

In questo contesto il ruolo della Cofas può essere rilevante soprattutto sotto il profilo formativo, ben sapendo che comunque i risultati fin qui raggiunti dal teatro trentino (che sono fra i più brillanti a livello nazionale: basti pensare ai numerosi riconoscimenti ottenuti da autori e da compagnie locali) devono molto all'impegno associativo della Cofas.

Credo che oggi gli sforzi vadano indirizzati anche verso il recupero, necessario, di un'identità culturale che altrimenti rischia di smarrirsi nelle omologazioni del piatto linguaggio televisivo. È per questo che il teatro - sia nella sua accezione più alta che nella dimensione del fare *societas* - ha un ruolo fondamentale che va valorizzato ulteriormente, anche nel quadro delle politiche culturali messe in atto dall'ente pubblico.

L'onestà intellettuale cui ho sempre improntato la mia azione politica mi impone anche di non tacervi le crescenti limitazioni delle risorse pubbliche. Non si tratta di bloccare la via dei contributi, ma di razionalizzarla entro contesti di programma più agili e partecipati; e se l'impegno è quello di premiare la qualità - punto cardine della politica culturale dell'attuale Giunta provinciale - questa deve tradursi in progetti capaci di individuare anche sostegni economici diversi da quelli esclusivamente pubblici.

Infine, credo doveroso sottolineare un ultimo aspetto. Non è da credere, infatti, che l'attuale responsabile della Cultura per la Provincia di Trento, pur nella vastità e complessità quotidiana dei suoi impegni, non colga la rilevanza strategica della cultura e non presti ad essa le dovute attenzioni, che però non si traducono - questo mi sembra il dato innovativo - nella mera attribuzione di contributi e finanziamenti o in un presenzialismo invasivo, ma in un progetto "alto", che investe tutto il territorio e che si concretizza poi per il tramite di uno staff di collaboratori e funzionari qualificati, verso i quali l'intera Giunta ripone la sua fiducia. Alla Cofas, in questo suo cinquantenario anniversario di fondazione, un plauso ed un invito a proseguire sulla strada intrapresa, diventando sempre più agente dello sviluppo culturale, anziché, intermediario delle istanze minime.

È con questo augurio che sono certo di poter ritrovare la Cofas e tutto il teatro amatoriale del territorio in prima linea nel disegno delle prospettive di un divenire dinamico del Trentino e della sua comunità.

* Presidente della Provincia Autonoma di Trento

TARTER*

È un momento importante per il teatro amatoriale trentino, grazie a questo convegno organizzato dalla Cofas con *Hystrio* per festeggiare i 50 anni di fondazione.

La Cofas nacque come centro del teatro amatoriale trentino. Per iniziativa dei fondatori, divenne punto di riferimento per le filodrammatiche nel dopoguerra. La spinta di allora e di adesso era per «promuovere e salvaguardare i valori sociali e culturali che costituiscono il patrimonio della nostra terra» e «incentivare la crescita culturale della popolazione mediante la promozione, la diffusione e produzione di spettacoli teatrali». Per raggiungere questi obiettivi si è dovuto creare una mentalità, formare uomini e cercare le risorse necessarie. Qui nascono i primi incontri di educazione teatrale, le prime rassegne, i primi corsi, il giornale dell'associazione, «Teatro per Idea». Il fattore che ha permesso la riuscita è stato il coinvolgimento della periferia in forma paritetica.

Così è nata la consapevolezza che la Cofas avrebbe favorito la crescita di ciascuno entro un quadro comune. Le compagnie associate sono cresciute dalle trenta iniziali alle attuali 115 (su 117 gruppi teatrali operanti in provincia, in un rapporto di 26 compagnie per 100mila abitanti); vengono prodotti 450 spettacoli all'anno, interessando circa 100mila spettatori. La lingua preminente è soprattutto il dialetto, anche se abbiamo sempre più richieste di testi in lingua. L'Ente pubblico ha preso atto di tale sviluppo - un'esperienza di interazione tra territorio e teatro - e ha riconosciuto alla Cofas il ruolo di punto di riferimento del teatro amatoriale in provincia.

* Presidente della Cofas



A pag. 22, in alto, maschere del Carnevale di Ponte Caffaro-Bagolino (TN), e, in basso, manifesto pubblicitario di Trento del 1930. In questa pagina, in alto, da sinistra a destra, Gino Tarter, Carlo Andreotti, Ugo Ronfani. Nella foto in basso, Gino Tarter.



MANFRINI*

Cinquant'anni di vita, di attività e di servizio alla comunità. Un appuntamento importante per la Cofas, che non abbiamo voluto celebrare in maniera commemorativa. Che preferiamo, attraverso questo convegno, mettere a disposizione del teatro trentino e di quello nazionale per riflettere sul futuro di questo settore importante per la crescita democratica, larga, pluralistica della cultura e dell'arte. Per indicare insomma gli orizzonti del teatro amatoriale in prossimità del varo della legge nazionale sul teatro. Il teatro fatto dagli amatori, paese per paese, sera dopo sera, oltre il lavoro e gli impegni familiari, è quello che da sempre tiene accesa l'attenzione per l'arte della scena e contribuisce alla crescita culturale di tutti gli strati della popolazione. Tale sarà ancora il ruolo del teatro amatoriale: di strumento primario della formazione teatrale. In questa direzione la Cofas, con l'apporto dell'ente pubblico e delle altre realtà teatrali del territorio provinciale e nazionale, intende muoversi con convinzione e slancio.

Il suo prossimo impegno è quello di una scuola di teatro, per rispondere all'esigenza dell'alfabetizzazione teatrale di un pubblico che cresce in quantità, ma forse non in qualità, all'obiettivo di formare attori, registi, tecnici e operatori, alla funzione di servire la voglia di teatro che sta crescendo sensibilmente.

Vi saluto tutti con l'augurio di concretizzare questo obiettivo, che è poi il migliore augurio che si possa fare alla Cofas e al teatro trentino per i prossimi cinquant'anni.

* Vice Presidente della Cofas



In questa pagina, dall'alto in basso in senso orario, Odoardo Bertani; Antonio Nediani, Gino Tarter e Ugo Ronfani (da sinistra a destra); Paolo Manfrini. A pag. 25, in alto, Giovanni Antonucci, e, in basso, Comici dell'Arte in una litografia di Rudolph Gehring del 1884 tratta dal libro «Attore, alle origini di un mestiere» a cura di Laura Falavolti (Ed. Lavoro, 1988).

BERTANI

FILODRAMMATICI, SIATE NUOVI



Chi consideri immaginosamente il teatro, lo può anche pensare come una bella casa comune, però abitata da fratelli separati: al piano nobile stanno, sussiegosi e sovvenzionati, i nobili, ossia i professionisti, negli sgabuzzini si affollano i filodrammatici, gli amatori, o dilettanti che dir si voglia. Tutti sono presi dal sacro fuoco dell'arte; qualcuno traduce bene in soldoni questo fuoco, e se ne pavoneggia. Non è però tutta bella vita; si covano, al piano nobile, invidie; vi si macerano astinenze e apprensioni; non c'è mai nessuna certezza, nessuna garanzia di carriera, pur bravi che si sia: il merito non fa sempre il nome in ditta.

Ma ciò che rimane più ostico da comprendere è la divisione di categoria, come se la pentecoste del teatro fosse caduta su alcuni e su altri no. Ed invece, una sola è l'ora che legittima

professionisti e dilettanti. Figliastri in senso stretto, non ce n'è. Anche perché il teatro non è nato, e poi rinato, con tessere diverse.

E spesso piacque loro (ai dilettanti) nascondersi fra i teatranti, senza pure esserlo di mestiere, ma esercitando l'arte per piacere o per gioco o per finzione, si chiamasse persino Vittorio Alfieri. Una sola casta, i teatranti.

Qui siamo in una assise di dilettanti. Un mondo non nuovo per me, che pur faccio il critico e, come tale, sono addetto, da prestatore d'opera, al teatro professionistico, che non dà mai requie e sequestra e ci impedisce avventure "extra moenia", capricci e magari scoperte. La mia vicinanza al fenomeno filodrammatico l'ho manifestata in più occasioni con relazioni ad hoc.

Ma posso tranquillamente ignorare la "categoria" o pensare al teatro in sé, cogliendone la sostanza di finalità, la necessità che lo fa, in tutti i suoi adepti, un valore di portata sociale, di educazione individuale e di formazione di una comunità.

Tanto più che il teatro ereditato (e borghese) non pare adesso procedere generalmente se non per vie assai usate. E io credo che il teatro non possa avere una prospettiva, se non rinnovandosi dal profondo, cercando di avere una nuova ragione di essere finalmente e magari non più letteraria. È urgente spezzare schemi mentali e strutturali, classicismi, tornando ad imparare alfabeti nuovi, avendo il coraggio di non sapersi più, e di non avere maestri, se non tratti da un "ensemble". Il teatro filodrammatico deve dimenticare ogni residuo di sudditanza e di venerazione, riacquistare il senso e il diritto della primogenitura e riappropriarsi della propria identità, bastandogli magari di essere teatro di quartiere, di una lingua locale, investigando i problemi e gli umori di una periferia. Ruzante fece del pavano un esempio: voler essere diversi per essere se stessi, non chiedere l'ufficialità della critica, ma la poesia. Ecco, ancora e sempre "l'arte"; attenti alla distinzione.

Il teatro filodrammatico deve rivendicare parità di diritti, dato l'impegno sociale che esercita, l'aggregazione che è chiamato a svolgere.

Nella fase in cui si esaurisce il teatro borghese, con la sua formula, se ne prepari la costituzione, in nuove forme e strutture. Il teatro filodrammatico si apra al nuovo secolo, sapendo di essere un fatto religioso, un evento popolare di espressione corale.

Il teatro è arte, non mestiere; è passione, non impiego; è vita, non carriera, è voglia di stare con gli altri, non di andare girellando in limousine. □



IL TEATRO DI BASE FRA OTTO E NOVECENTO: UNA NUOVA LINFA PER LA SCENA ITALIANA

Le filodrammatiche sono sempre state incubatrici di nuovi talenti. Inoltre hanno portato il teatro in tutte le regioni d'Italia, anche in quelle dove le compagnie dei professionisti non potevano operare.



ANTONUCCI*

La storia del teatro amatoriale dall'800, dal secolo in cui i filodrammatici conquistano un ruolo importante non molto lontano da quello dei professionisti, fino ad oggi, è quasi sconosciuta. La colpa è degli storici del teatro, che non vi si sono dedicati con l'attenzione e l'impegno che il teatro amatoriale meritava. Un discorso simile deve essere instaurato con la critica militante, che ha quasi sempre ignorato gli spettacoli degli amatori.

Il teatro amatoriale ebbe il suo momento più alto nell'800, quando la stragrande maggioranza degli attori che non erano figli d'arte proveniva dalle filodrammatiche. Queste ultime svolsero il ruolo di serbatoio di nuovi talenti, ma anche quello di portare capillarmente il teatro in ogni parte d'Italia, dove il teatro professionistico non poteva operare per ragioni economiche. Si dice che nell'800 le compagnie amatoriali non ebbero influenza nello sviluppo del repertorio. Va però ricordato che uno dei testi più fortunati e felici della drammaturgia italiana del secolo, *Goldoni e le sue sedici commedie nuove*, di Paolo Ferrari, fu rappresentato per la prima volta da una filodrammatica, quella dell'Accademia dei Fidenti di Firenze. Quanto al serbatoio di attori, alcuni nomi sono nella storia del teatro italiano: tra gli altri, Luigi Aliprandi, Giacinta Pezzana, Luigi Carini, Oreste Calabresi, Edoardo Ferravilla e soprattutto quel Virgilio Talli che divenne il primo vero regista della scena italiana.

Nel '900 il ruolo delle filodrammatiche fu altrettanto di rilievo, anche se - come ha notato Andrea Camilleri alla voce "Filodrammatici" dell'*Enciclopedia dello Spettacolo* - «esse diminuirono in seguito allo sviluppo numerico e alla maggiore possi-

bilità di circolazione delle compagnie professionali». Tuttavia, dalle loro file sono usciti alcuni fra i maggiori attori del secolo. Fra i tanti, Antonio Gandusio, Gianfranco Giachetti, Cecco Baseggio, Gilberto Govi.

Tra le tante testimonianze, ne spiccano due della fine degli anni '20. La prima è di Guido Salvini, collaboratore di Pirandello e primo regista definito tale della nostra scena (Talli veniva ancora chiamato "direttore"). La seconda è di un autore allora molto popolare, Carlo Veneziani. Sono due articoli apparsi su *"Comœdia"*, la più autorevole rivista di teatro dell'epoca. Salvini, fautore - contro le compagnie di giro - di teatri stabili, propone come modello proprio le filodrammatiche. Scrive (*"Comœdia"*, X (1928), n. 7): «Formuliamo il voto che i proprietari di teatri guardino il grande cammino compiuto dalle società filodrammatiche. Teatri stabili in via di notevole miglioramento tecnico, compagnie affiatate di giovani volenterosi che, raggiunta dopo molto studio una notevole fusione, si cimentano anche fuori dalla propria città in rapide *tournées* provinciali e spiccano ogni anno il volo per Roma, alla conquista di un premio ambito. Repertorio vasto, moderno e che man mano si va orientando verso commedie che hanno un contenuto d'arte e che talvolta appartengono anche al teatro cosiddetto d'eccezione o d'avanguardia». Nel finale d'articolo concludeva: «Il grande Stanislavskij, quando creò il primo "studio" a Mosca, altro non era che un filodrammatico e i suoi attori, che poi andarono famosi nel mondo, erano tutti filodrammatici».

Altrettanto interessante è la testimonianza di Carlo Veneziani (*"Comœdia"*, XI (1929), n. 11): «Le compagnie regolari prendono più novizi dalle filodrammatiche che dalle scuole di recitazione. I frequenti concorsi tra i vari gruppi d'Italia sono seguiti con viva attenzione da commediografi e critici. I dilettanti si cimentano con baldanza anche in difficili interpretazioni, danno novità, trovano degli scrittori ragguardevolissimi che affidano alla loro passione le commedie già sfruttate e persino qualche nuova scritta apposta».

Gli anni '20 sono gli anni delle filodrammatiche cattoliche, da cui esce un drammaturgo della statura di Diego Fabbri, e anche quelli del loro inquadramento nell'Opera Nazionale Dopolavoro (Ond).

Il dopoguerra vede un fiore di filodrammatiche che, col nome di Gad, si associano all'Enal. Ma, al di là di questi aspetti organizzativi, ciò che più conta, nell'arco di questi cinquant'anni, è la passione, lo spirito di gruppo, il coraggio di scelte di repertorio ardue, l'attenzione alla drammaturgia italiana. È un quadro positivo, quello del teatro amatoriale, più positivo del teatro professionistico, ma che non manca di un'ombra: la minore attenzione, in questi ultimi anni, alla drammaturgia nazionale di autori viventi. I costi crescenti hanno condotto diversi gruppi a privilegiare i classici. È un'esigenza comprensibile per un teatro che si affida alle sue forze, ma che può rappresentare un rischio grave: fare delle filodrammatiche, come è accaduto ai Teatri Stabili, un museo dei capolavori e degli autori del passato. □

* Saggista, critico teatrale, docente di Storia del teatro all'Università di Roma.





L'EUROPA IN SCENA: NOTIZIE SUL TEATRO AMATORIALE DEGLI ALTRI

Tutti i Paesi del continente vantano non da oggi cospicue attività filodrammatiche e in alcuni, come la Gran Bretagna, la scena spontanea gode di alta considerazione. Risultano invece meno solide e diffuse le strutture organizzative nell'area mediterranea.

FRANCHI*

Storicamente, il movimento dei *filodrammatici* risale, in Europa, al secolo scorso e si sviluppa nel '900.

Paesi dell'Est - Nella Russia zarista, verso la metà del XIX secolo - con l'affermarsi del ceto medio - nasce l'abitudine delle "recite in casa": il "gioco di società" si espande in pubbliche esibizioni e sorgono circoli di amatori che si diffondono rapidamente. Nel 1832 sono così numerosi da far saltare il monopolio dei Teatri Imperiali di San Pietroburgo e Mosca e da costituire i nuclei di un grandissimo teatro professionistico. Dopo la Rivoluzione d'Ottobre, la crescita dei filodrammatici assume proporzioni quasi incalcolabili. All'inizio degli anni '30 i gruppi filodrammatici convergono in un'unica associazione, il Teatro della Gioventù Operaia. Questi amatori si presentano in opposizione al professionismo, rinnegano il repertorio classico, rifiutano qualsiasi forma di educazione tecnica. Questa fase si esaurisce in pochi anni: dopo una disastrosa Olimpiade Nazionale, si sviluppa un teatro amatoriale simile al professionismo. La massiccia sovvenzione pubblica assicura qualità, ma censura ogni libera creatività e strumentalizza l'impegno a scopo di propaganda. La scomparsa dell'Urss e la caduta del muro di Berlino provocano lo sgretolamento del settore filodrammatico in tutto l'Est. Oggi il teatro amatoriale sta riemergendo: con fatica, scarsissimi mezzi e, a volte, con il soccorso di qualche volenterosa municipalità.

Europa occidentale. Germania - Lo sviluppo del teatro filodrammatico tedesco è legato al Movimento giovanile, con forte orientamento religioso e di decisa contestazione della società. Cerca forme alternative, privilegia esperienze collettive, considera l'evento scenico una proiezione della vita e sviluppa l'interpretazione a livello gestuale: è percepibile l'influenza dell'Espressionismo. Dopo il 1933 passa alle dipendenze dello Stato e diventa strumento della propaganda nazista. Nel dopoguerra, la Germania Orientale segue i paesi dell'Est, la Germania Federale patisce un arresto dovuto alla ricostruzione. Attualmente la Bund Deutscher Amateur Theater, fondata nel 1861, organizzazione senza fini di lucro finanziata dal governo, presiede le attività filodrammatiche, procura alle compagnie assicurazioni, sostiene biblioteche, organizza laboratori, convegni, seminari, festival, rassegne e la circuitazione degli spettacoli, offre sostegni finan-



ziari. Dal 1964 Austria, Svizzera e Sud Tirolo hanno aderito alla Bdat formando un solido nucleo di lingua tedesca.

Gran Bretagna - Anche in Inghilterra il piacere borghese delle "recite in casa" sta alle origini del teatro filodrammatico. Con il '900 lo sviluppo diventa imponente. La British Drama League, prima federazione inglese, ha sede a Londra, dispone di una biblioteca di oltre 100.000 volumi e affronta il problema della preparazione tecnico-artistica. La struttura del

teatro non professionistico in Gran Bretagna è articolata. È estrema l'attenzione dello Stato e l'insegnamento delle discipline teatrali è una componente dell'educazione scolastica, ad ogni livello. Ecco perché in Gran Bretagna nessuno si permette di valutare uno spettacolo secondo il criterio di una preconcepita inferiorità assegnata ai filodrammatici.

Francia - Nasce in Francia il termine *amateur*, che diventa in tutto il mondo la definizione del teatrante non professionista. Nel decennio che precede la seconda guerra, professionisti famosi intuirono l'importanza del fenomeno e offrono la loro collaborazione. Nel dopoguerra, i gruppi convergono in tre federazioni, raccordate con le altre federazioni europee di lingua francese. L'impegno dei dilettanti è protetto dal Ministero dell'Educazione, che traccia uno «Statut du Théâtre Amateur» e garantisce il supporto di "istruttori". Attualmente il movimento filodrammatico confluisce nella Fédération Nationale Compagnies Théâtre d'Animation. Tutta l'Europa occidentale vanta una cospicua attività filodrammatica; le strutture organizzative si presentano meno articolate nei paesi mediterranei. Fra i comuni denominatori che contrassegnano i paesi più "forti", una costante è la promozione della drammaturgia nazionale e una buona vocazione internazionale. Un confronto con gli amatori italiani mette in evidenza queste carenze: 1) disattenzione delle autorità, fatte salve rare iniziative locali; 2) scarso coordinamento tra associazioni; 3) mancanza di un progetto comune; 4) mancanza di iniziative internazionali; 5) mancanza di opportunità di incontro e conflittualità; 6) scarse possibilità di accesso a validi corsi di dizione, recitazione e regia; 7) caduta di interesse per la drammaturgia italiana contemporanea. □

* Scrittrice e docente di Teatro, direttore del Festival di Pesaro.



DAGLI ESEMPI FUORI CASA: PROFILO DEL TEATRO SPONTANEO EUROPEO



NOSARI*

Nelle esperienze amatoriali europee si può notare il ricorrere di alcune caratteristiche.

1) Ovunque il teatro amatoriale sia forte, esso gode della puntuale attenzione della società teatrale nel suo complesso. Se ne trova conferma in Gran Bretagna, nella fortunata storia del teatro scritta nel 1936 da Allardyce Nicoll. Questi dedica le pagine sul futuro del teatro inglese proprio al teatro di base: su di esso ripone le speranze di un teatro al centro dell'esperienza collettiva. È così attento all'emersione di questo aspetto da valorizzare anche le tendenze del movimento amatoriale più lontane dalle sue coordinate teoriche e politiche. Nicoll apprezza gli esperimenti del Workers Theatre Movement e di molti gruppi della sinistra radicale del tempo, legati al Propaganda Theatre, al *cabaret* politico, ai *living newspapers*. Non per il pesante ricorso all'allegoria politico-ideologica, ma perché asseriscono il valore sociale del teatro e un metodo di lavoro collettivo. Un atteggiamento inimmaginabile in Italia: si tratta di vedere se per colpa degli storici o dei filodrammatici.

2) Ovunque ciò si verifichi, sono più corte le distanze tra teatro dilettantistico e professionale, e tra teatro "ufficiale" e teatro di ricerca. D'altra parte, il teatro amatoriale contribuisce ad accorciarle ulteriormente e bilancia ogni tentazione "accademista".

3) Ovunque ciò accada, tutto il movimento teatrale è vitale, e la ricerca di forme nuove è più costante e continua.

A riprova, un altro caso inglese: negli anni '60-'70 il Fringe Theatre ha come prima ribalta la sezione *off* del Festival di Edimburgo, che riunisce senza distinzioni gruppi professionali, universitari e amatoriali. Il Fringe Theatre, spesso spontaneo, esprime un'alterità artistica, politico-

culturale e produttiva e l'istanza di una nuova identità collettiva. Opera con caratteri tipici del movimento di base: agisce attraverso una rete di piccole sale; mantiene un forte contatto con il proprio contesto socioeconomico; coinvolge masse di amatori nelle *performance* e negli spettacoli. Quando avviene, il passaggio al professionismo è vissuto come prosecuzione del lavoro con nuovi mezzi, non come assimilazione al "sistema".

Dunque, si può iniziare a concludere che il teatro amatoriale è ingrediente, e spesso lievito, di ogni sistema teatrale complesso, radicato e influente nella società. Con un corollario: il teatro di base si assume compiti di mediazione culturale ad ogni livello: ideologico, politico-civile, tecnico-teatrale.

È il caso di Gran Bretagna e Germania all'inizio del '900. La storia ricorda il teatro dei gesuiti prima e degli oratori poi, con finalità pedagogiche e dottrinali. Lo stesso avviene in Urss dopo gli anni '20, con il Partito al posto della Chiesa e il Diamat al posto del Catechismo. Altre volte lo spunto viene dal basso: nella Romania degli anni '90, nel clima di una generale rinascita teatrale, il teatro universitario affronta spesso i temi del dopo '89, riscoprendo gli autori rumeni esiliati o censurati dal passato regime e godendo dell'attenzione dei festival e della critica. A Praga, i gruppi di teatro-danza e terzo teatro sono stati negli anni '70 e '80 i luoghi della controcultura e dell'opposizione intellettuale al regime.

4) La situazione dell'Europa nordoccidentale insegna che, ovunque il teatro di base è forte, esso si è dato strutture associative per coordinare risorse, formazione e distribuzione. L'intervento pubblico si è sviluppato in relazione ad esse: talvolta

incoraggiandole, talvolta prendendone atto. Si perviene a una seconda conclusione: da tale dimensione associativa, che rappresenta uno stadio evolutivo e un punto di non ritorno, non si prescinde. Con un corollario fondamentale: il teatro amatoriale è considerato una questione di politica culturale, non solo di tempo libero o "dopolavoro".

Ne è prova l'attività del Ministero francese della Gioventù e dello Sport, che sovvenziona progetti, senza badare se chi ne faccia richiesta sia o no un professionista, sulla base di requisiti rigorosi, tra cui la valenza sociale e culturale del progetto. Su di esso vegliano i funzionari periferici che, oltre a svolgere compiti di assistenza e formazione, segnalano i casi passibili di sovvenzione. Municipalità e organi periferici del Ministero della Cultura danno inoltre assistenza a gruppi di base, soprattutto se giovani. Il caso francese offre dunque un modello per le relazioni tra istituzioni e amatori. Anzi, addirittura per un rinnovato sistema teatrale.

In base alle esperienze europee, e in conclusione, il teatro amatoriale può (deve) aspirare a qualcosa di più che entrare nel novero dei fruitori di contributi. Può essere, a patto di raggiungere "standard" europei, il catalizzatore di una rifondazione della comunità teatrale su basi nuove. □

* Critico teatrale

A pag. 26, in alto, Eva Franchi e, in basso, personaggi della *Commedia dell'Arte* in un fregio del castello di Trausnitz in Baviera. In questa pagina, in alto, Pier Giorgio Nosari e, in basso, da sinistra a destra, Lucio Morelli e Luigi Lunari.





UNA REALTÀ FORTE: ECCO TUTTI I DATI DEL TEATRO DI BASE NEL NOSTRO PAESE

Dalla metà degli anni '70 la scena amatoriale ha ritrovato i favori del pubblico e si è assestata negli anni '90 sulle 40mila rappresentazioni con quasi 6 milioni di spettatori - I rapporti con la Siae.

ALLA*

Si può capire il ruolo del settore amatoriale conoscendone le caratteristiche tendenziali in un arco di tempo significativo: la seconda metà del secolo, dal dopoguerra ai giorni nostri.

Il periodo bellico non aveva lasciato indenne il teatro, scompaginando formazioni e attività, che negli anni '50 si riprendono faticosamente. Il teatro primario nel 1951 è in uno stato di crisi, con poco più di 5000 rappresentazioni e meno di 2 milioni di spettatori. È un dato pressoché costante fino al 1963, quando comincia una lenta ma progressiva crescita delle rappresentazioni e degli spettatori, che subisce una accelerazione negli anni '70 e '80 fino ad attestarsi su oltre 23mila rappresentazioni e 7 milioni di spettatori. Trasferendo l'indagine alle compagnie dilettantistiche, perveniamo a risultati singolari e significativi. Nel 1951 le rappresentazioni sono sette volte di più e gli spettatori quasi tre volte di più del teatro primario. C'è in questo fervore, soprattutto in provincia e nei piccoli nuclei cittadini, la gioia di vivere dopo gli anni della guerra. Che il propellente del teatro minore sia l'entusiasmo sarebbe dimostrato dal fatto che le attività e la partecipazione sembrano andare di pari passo con i cicli dei bisogni della società, delle condizioni economiche e delle scelte ideologiche.

I picchi coincidono con gli anni del "miracolo italiano" e scendono parallelamente all'esaurirsi della spinta del boom. Il decremento diventa sensibile dal 1959. Nel 1964 siamo al livello più basso: 9.961 rappresentazioni con 1 milione di spettatori. Solo dalla metà degli anni '70 il teatro cosiddetto minore sembra riprendersi, fino a tornare ai livelli di partenza, attestandosi negli anni '90 sulle 40mila rappresentazioni, con quasi 6 milioni di spettatori. Il repertorio? Italiano e straniero, soprattutto contemporaneo, con molta attenzione al teatro dialettale e meno a quello classico. Un accenno agli incassi: circa un terzo del teatro primario. Ma le ragioni sono evidenti.

La depressione localizzata fra la metà degli anni '60 e la metà degli anni '70 stimola congetture e interpretazioni: il depauperamento della provincia, il crescente at-

teggiamento contestatario della gioventù, che trovava nella militanza politica un'alternativa alle tradizionali attività ricreative e culturali, la politica governativa di sovvenzione delle attività teatrali, che creava un'area di assistenza in cui andavano a parcheggiare complessi dilettantistici con l'abitino nuovo della compagnia primaria o della cooperativa.

La nota delle sovvenzioni statali accomuna compagnie amatoriali e autori in uno stesso coro, quello degli esclusi. Questa comune condizione fa però da pilastro al ponte ideale che unisce autori e compagnie filodrammatiche. A ben guardare, l'indipendenza da ogni condizionamento - e l'intervento dello Stato lo è comunque - si risolve in libertà artistica e culturale. Le compagnie amatoriali non obbediscono alla perversa regola del *borderau*. Tutto ciò consente loro di svolgere l'insostituibile funzione di palestra dove si formano le forze nuove e vitali della nostra drammaturgia.

La Siae ha sempre guardato con simpatia, direi anzi con affetto e spirito di solidarietà al Teatro amatoriale cercando nei limiti delle sue possibilità e competenze di promuovere e rimuovere. Nel campo della promozione cito i recenti concorsi indetti per la celebrazione del centenario della nascita di Ugo Betti e Aldo De Benedetti cui hanno partecipato sessantasei compagnie in rappresentanza di quasi tutte le regioni italiane e che hanno visto premiate con un assegno di dieci milioni ciascuna le Compagnie «Oreste Calabrese» di Macerata e «Compagnia Dell'otto» di Mondovì.

Nel campo della rimozione cito il costante impegno della Società per liberalizzare, entro i limiti del lecito, le rappresentazioni da parte delle compagnie amatoriali, semplificando formalità e procedure, con una costante azione di cuscinetto nei confronti dei rappresentanti degli autori stranieri, che purtroppo guardano, anche in questo campo, con diffidenza al nostro paese, a causa di quella noncuranza e di reiezione anche spregiudicatezza con cui nostri operatori trascurano non di rado l'elementare rispetto di diritti o interessi altrui. Ed ecco che la Siae si adopera per coprire, giustificare e prevenire onerose richieste di penali ogni qual volta, in buona

o in cattiva fede, sia stata allestita una rappresentazione non autorizzata che può esporre l'autore a gravi conseguenze, ad esempio, egli avesse già concesso un'esclusiva ad altra compagnia.

E giacché siamo in argomento, questa mi sembra la sede adatta per diradare quelle ombre che potrebbero offuscare i rapporti di buon vicinato tra autori e compagnie filodrammatiche. Mi riferisco alle critiche, non del tutto casuali od occasionali e comunque conseguenza di una deplorabile disinformazione, rivolte anche attraverso la stampa alla Siae quale corresponsabile non secondaria delle difficoltà finanziarie in cui, purtroppo, si dibatte il teatro amatoriale.

Tra l'altro si attribuisce alla Siae l'imposizione di oneri - e mi riferisco alle vituperate imposte - dei quali la Siae è invece obbligata, nei confronti dello Stato, al corretto accertamento e alla riscossione, confondendosi così il ruolo di tutore del diritto d'autore, che è un istituto riconosciuto dalla legge di interesse nazionale, con quello di esattore delle imposte sullo spettacolo per conto dello Stato: il che è come imprecare contro l'Istituto Bancario che svolge il servizio di riscossione dei tributi allorché arriva la cartella esattoriale. È vero invece che il servizio di tutela del diritto d'autore nel settore amatoriale, al quale si applicano compensi in assoluto inferiori a qualsiasi altra attività di spettacolo, è svolto dalla Siae senza neppure la copertura dei costi diretti e indiretti. Se poi anche quel compenso che è dovuto all'autore dovesse essere bollato con il marchio di infamia della gabella, allora si sconfinerebbe nell'indifferenza per il ruolo fondamentale che l'autore ha nell'evento teatrale e nella più totale insensibilità, sia artistica che culturale, proprio da parte di chi questi valori dichiara di interpretare e di rappresentare.

Queste considerazioni, comunque necessarie, non hanno alcun intento polemico, ma vogliono essere di ausilio a chi lodevolmente si sente impegnato in prima linea nella difesa del teatro amatoriale: perché sbagliare bersaglio vuol dire aver perso la battaglia ancor prima di averla cominciata. □

* Direttore della Sezione Drammatica della Siae

IL PALCOSCENICO COME FUCINA PER LA FORMAZIONE DELLA PERSONA

Il teatro di base ha una sua valenza pedagogica che gli consente di essere all'ascolto di bisogni altrimenti inespresi e di favorirne la esplicitazione - L'importanza di lavorare in comunità.

GRANATELLA*

Che cos'è il teatro amatoriale, o teatro sinergico? È un teatro di gruppo, di tutti coloro che lo fanno solo "per amore".

Il vocabolo «sinergico» deriva dal greco *sunergòs*. La parola si deve tradurre «colaboratore», «compagno», «cooperatore», «coadiutore», «consocio». Vuol dire anche «amico». Il teatro sinergico è un gioco di squadra realizzato con la piena e libera partecipazione di tutti i componenti del gruppo. Ogni membro è preoccupato non della diversità dei ruoli, ma dell'uguaglianza e della dignità di ciascuno, e della complementarietà dei servizi individuali. Le motivazioni che tengono insieme il gruppo non sono egoistiche, ma il bene di tutti, che si esprime nell'opera d'arte, finalizzata a promuovere coscienza e solidarietà nel pubblico con cui si comunica. È interessante riprendere alcune indicazioni pubblicate nel 1929 dall'Ond (*Il teatro filodrammatico*), suggerite da uomini di teatro come Silvio D'Amico, Anton Giulio Bragaglia e Antonio Valente.

D'Amico sosteneva che le finalità del teatro "minore" non riguardassero solo aspetti morali e sociali, tradizionalmente presi in considerazione da educatori, scuole, convitti e congregazioni religiose. Egli vedeva nell'attività amatoriale la possibilità di conseguire anche risultati artistici, che avrebbero diffuso l'amore per il teatro.

Il teatro, dunque, come espressione corale di un gruppo, non come passerella di personaggi o interpretazione di un grande attore. Certamente non è trascurabile il ruolo dell'attore, e in particolare della persona che diventa personaggio. Il valore del personaggio è riscontrabile nell'autenticazione che avviene all'interno del gruppo. La tensione di coloro che propongono la drammatizzazione è sintonizzata con quella di chi ascolta. La sintonia è l'elemento primo. L'accordo è creativo di fronte a un itinerario unico che si svolge dal palco alla platea. In questa comunicazione e nella partecipazione vicendevole si forma una nuova realtà di natura sociale. Attori e pubblico si trovano insieme alla meta: questo è il valore pedagogico più appariscente del teatro amatoriale. Lo stesso concetto può essere attagliato alla libertà espressiva del singolo personaggio nel teatro. Inizialmente il gruppo



che accetta di misurarsi con il testo ritrova una sua vera zona di libertà. Si crea un suo spazio nel confronto con un'immagine. I suggerimenti del testo sono indicazioni perché le immagini acquistino un'apertura espressiva. La sensibilità del singolo attore sarà valorizzata nella misura in cui si confonderà con l'itinerario del gruppo. Nell'abbandonarsi alla creatività corale, le potenzialità del singolo non sono sminuite, ma esaltate. È una caratteristica essenziale del fenomeno teatrale, ed è anche la prerogativa di quello amatoriale.

In una formulazione più completa: il gruppo accoglie il linguaggio del singolo e lo potenzia; accetta la presenza dell'individuo e la intensifica. Questa "famiglia" tende ad essere un insieme creativo e fattivo, quando la sua autocoscienza viene compiuta attraverso le diverse e tante successive integrazioni date dall'apporto di tutti. L'individuo scopre se stesso nel gesto della partecipazione. Il suo inserimento diventa esplicito e maggiormente qualificato.

Se il problema del teatro è fare vivere dei miti come punto di incontro della coscienza personale con il sentimento collettivo, si dovrà tener conto della tendenza contemporanea a disgregare tutto. Bisogna ricordare che le forme più originali della drammaturgia contemporanea sono state offerte proprio da gruppi

teatrali che hanno apprezzato il significato del lavoro collettivo/amatoriale.

Il teatro amatoriale ha un suo specifico pedagogico che consiste nella capacità di ascolto di bisogni inespresi o impliciti, fornendo i mezzi necessari per la loro esplicitazione. L'obiettivo è lo sviluppo complessivo della persona, che implica aspetti relativi alla corporeità, ai sentimenti, ai sogni e ai pensieri dell'uomo, al suo versante esistenziale, più intenzionale, pieno di significato e di senso. Una qualità che è intrinseca al teatro amatoriale in quanto tale: il teatro professionale si prefigge soprattutto l'elaborazione di un "prodotto" più o meno artistico, il teatro amatoriale si compie e si giustifica invece nell'attività creativa. Il suo obiettivo consiste semplicemente nell'atto stesso del creare.

Oggi si tende a proporre il teatro amatoriale/sinergico soprattutto ai giovani, perché ci pare risponda alle esigenze della loro età. Ogni giorno, a chiunque e dovunque, i ragazzi chiedono più comprensione, libertà e gioia. Va ricordato che sviluppo e maturazione della persona sono legati alla drammatizzazione ludica infantile, che non scompare mai nell'adulto, soprattutto se da bambino, giocando a "fare finta che", ha imparato a migliorarsi per la vita. □

* Docente di Storia del teatro e dello spettacolo all'Università Cattolica di Milano.

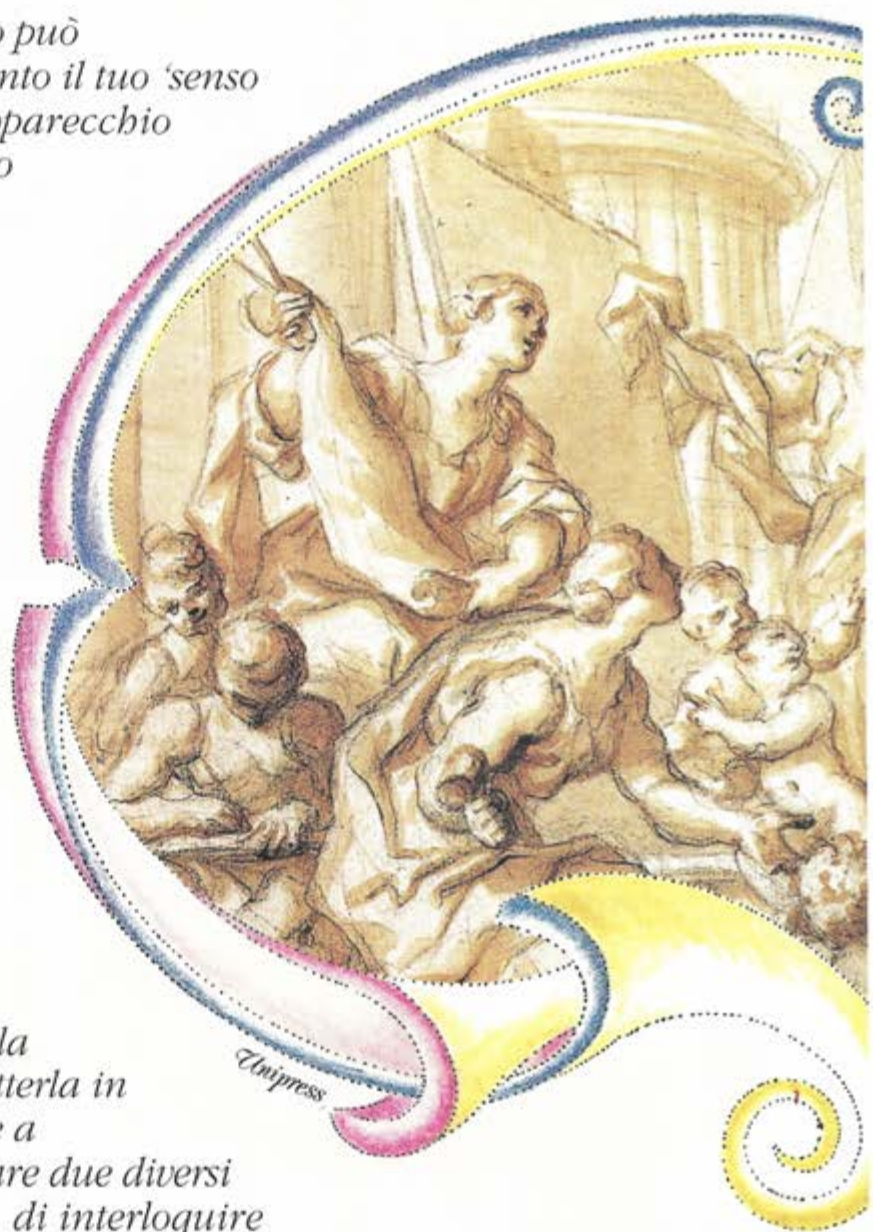


A pag. 28, Renato Alla. In questa pagina, in alto, Valeria Guidotti, assistente di Laura Granatella e sua rappresentante al Convegno; in basso, i Comici dell'Arte in una litografia di Rudolph Gehring.

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



Tua 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



I TEATRI INVISIBILI CI SALVERANNO DALLA DECADENZA DEL PROFESSIONISMO?

La scena vive di eccezioni, sta nella differenza, cresce nella marginalità e coniuga il presente: soltanto così può dirsi contemporanea e, da un punto di vista sia pur limitato, offrire una visione ampia del mondo.



LIOTTA*

Quale memoria del teatro di questi anni avremo fra vent'anni? Quale teatro stiamo vivendo? Quello degli attori, dei registi, del pubblico? Quello degli assessori, che aveva caratterizzato gli anni '80 forse è già finito, come quello che Luca Ronconi chiamò una volta dei «mediatori»: di coloro che, vivendo ai margini dell'evento teatrale, intrecciavano rapporti e alleanze di sottopotere.

Forse oggi non c'è più teatro, almeno quell'idea di teatro che per anni ha alimentato le nostre passioni. Interpretare, rappresentare, comunicare ci sembrano oggi, sempre più, parole prive di senso.

Un teatro così lontano dai fatti della società da risultarne, salvo rarissimi episodi, un corpo estraneo, irriconoscibile: spettacoli di ordinario consumo, eventi troppo annunciati per essere veri, invece della realtà la sua parodia. Idee, progetti, utopie infrante sulla scena occupata da un conformismo dilagante: pensieri spezzati, in un vuoto ideologico da smarrire chiunque.

Un teatro vive di eccezioni, sta nella differenza, cresce nella marginalità, coniuga il presente: solo così può dirsi contemporaneo, quando comunica energia e da un punto molto piccolo offre una visione molto ampia e profonda del mondo. Ciò che maggiormente preoccupa è la scomparsa di quell'idea della scena come luogo di divertimento e riflessione, che riesce a mettere gli spettacoli uno di fianco all'altro, e sul piano sociale mette insieme gli spettatori, li accomuna per costruire una situazione che non è solo artistica, ma di una comunità che si sta rifondando. Non c'è più teatro vero, vivo, perché nel teatro professionistico la sperimentazione teatrale ha fatto perdere le sue tracce. E il riferimento non è ad un genere o gruppo particolare (magari qualcuno è

rimasto), ma al senso e alla verità di un teatro che riesca a cogliere le dimensioni del tempo: quello storico, quello privato, quello collettivo.

C'è necessità oggi di un teatro che abbia la capacità di mettersi in crisi e di investire sul proprio e sul nostro sapere. Un teatro di scambi e relazioni che investa su nuovi meccanismi di conoscenza e inventi nuove forme di aggregazione. Un teatro non allineato alle forme di ricreazione dominanti. «Teatro come risonanza di una comunità», sostiene Leo De Berardinis. Un teatro che si identifichi nel modo più naturale con il suo pubblico. Ma quale pubblico? Dice Ronconi: «Ho l'impressione che gli spettacoli siano meno peggio del pubblico che va a vederli», e poi: «Cento persone stupide in platea fanno più danno di un attore cane in palcoscenico». Viene da pensare che in questo momento si produca molto più teatro, per carica critica e forza utopistica, in luoghi lontani dalla scena ufficiale, difficili da conoscere e da raggiungere.

Proprio a partire da occasioni di stimolante e riconosciuta ricchezza espressiva, si può oggi ripensare il presente in un si-

stema teatrale non verticistico, né monopolistico, nel quale si possano ritrovare le ragioni di un cammino comune.

È il momento dei gruppi sommersi, dei «teatri invisibili» che - come scrive Enzo Toto - «nascono da un bisogno di giustizia» tra coloro che a Rovigo, al Festival «Opera Prima», si sono riconosciuti nell'affermare che «il carrozzone del teatro si è rinserrato in se stesso e ha gettato le chiavi», moltiplicando poi, come sempre accade nel teatro, occasioni di confronti e «visibilità».

A Ravenna, Bertinoro, San Benedetto, Perugia nascono diffuse progettualità, diverse direzioni di lavoro. Ciascuna con i propri tempi e poetiche, ma con un denominatore comune: fare un teatro nello stesso tempo utile a se stessi e agli altri. Il Teatro del Lemming di Massimo e Marco Munaro, con la fertile contaminazione dei linguaggi, L'Art Café di Ermanno Motta a Verona, con la sua ricerca di nuove tecniche di espressione corporea che tendono a fondere insieme parola, danza e corpo, il Teatro di Sacco di Perugia, con le raffinate suggestioni di un mondo scenico che si apre agli occhi dell'infanzia, le matematiche visioni dell'Accademia degli Artefatti di Roma, giocate fra presenza e assenza, il lavoro antropologico del gruppo Aenigma di Urbino, diretto da Vito Minoia.

Sono esempi di realtà ricchissime, diffuse in tutto il territorio nazionale, destinate nel tempo a disegnare una nuova geografia del nostro teatro, non solo di ricerca, che hanno come ritrovato un nuovo modo, probabilmente «scomodo», di vivere il teatro, che rimane la prima condizione per imparare e continuare a sperare, nel segno della libertà, a qualsiasi livello: perché solo quando si è liberi si può cominciare a sognare. □

* Docente al Dams di Bologna, drammaturgo.



In questa pagina, in alto, una maschera del Carnevale della Valfloriana (TN); in basso, Giuseppe Liotta. Nella pagina seguente, Gastone Geron.

I FILODRAMMATICI NON DEBBONO TEMERE DI DISTURBARE IL SONNO DEI CRITICI



È lecito e anzi doveroso pretendere adeguata attenzione alle attività di un teatro amatoriale che spesso mostra di avere più coraggio e sensibilità per il presente di molte formazioni professionali.

GERON*

Otto anni orsono l'Associazione Nazionale Critici di Teatro promosse a Spoleto un convegno sul tema del sempre minore spazio che già allora i principali quotidiani e i settimanali più letti concedevano alle recensioni. Titolo di quel convegno era *L'opinione negata*. Sotto la stessa insegna potrebbe essere iscritta questa relazione sui doveri della critica nei confronti del teatro amatoriale. Prima ancora di affrontare il problema dell'ingiusta disattenzione della stampa nei confronti degli amatori, va detto che, se giornali e periodici concedono sempre minore spazio alla critica drammatica, rischia di risultare utopica la pretesa che abbiano a riservare adeguata attenzione al versante non professionale. Un'asserzione così apodittica potrebbe apparire preclusiva, ma si può tentare di correggere il tiro.

Nel febbraio del 1951, nel dedicare attenzione al quarto Festival di Pesaro, rilevavo come «il mondo professionale del teatro ostenta molta sufficienza nei confronti del comparto amatoriale. Atteggiamento tanto più ingiustificato in quanto quasi sempre i più incalliti detrattori dell'attività filodrammatica (e la definizione non sembra riduttiva, rapportandosi alla tradizione settecentesca degli aristocratici cultori del "teatro in villa") sono proprio coloro che alla professione sono arrivati per errore, proprio o altrui, e per castigo universale».

Nel novero dei maldicenti l'allora giovane cronista teatrale non esitava a includere taluni recensori prestati per caso allo specifico teatrale, i loro veri campi professionali svuotando dalla narrativa alla poesia, alle cattedre universitarie. Compiaciuti dei loro titoli, come potevano costoro riservare attenzione al teatro amatoriale? Quarantacinque anni dopo, le stesse considerazioni paiono valide, essendo nel frattempo in via di estinzione la figura del giornalista-critico, surrogato dal collaboratore estraneo alla cucina redazionale. Ciò ripropone il caso del recensore del tutto ignaro del macrocosmo amatoriale, estraneo ai suoi interessi.

Assommando la disattenzione "organica" del critico di oggi all'obiettiva elisione di spazi, diventa arduo discutere sui doveri della critica nei confronti del teatro ama-

toriale. Ma non ci si deve arrendere ai cosiddetti dati di fatto.

Innanzitutto, bisogna distinguere tra quotidiani nazionali e regionali, o addirittura locali. Per i recensori operanti nell'ambito di quest'ultimi dovrebbe essere più facile concedere attenzione al teatro amatoriale. Quanto ai giornali "nazionali" - che poi, anche a largheggiare, si contano sulle dita delle mani -, quasi tutti hanno sdoppiato le pagine degli spettacoli, affiancando a quelle nazionali una o più pagine riservate agli spettacoli della "città natale" o delle cosiddette sedi distaccate. È in quest'ambito che, scacciati dalla porta, i doveri della critica nei confronti del teatro amatoriale possono, e devono, rientrare dalla finestra. È perciò lecito, anzi doveroso, richiamare attenzione adeguata sull'attività di un teatro amatoriale che spesso mostra più coraggio, sensibilità, approfondimento di molte formazioni professionali. Oltre che dei quotidiani, deve essere sensibilizzata l'attenzione dei periodici. Per esempio, riviste specializzate come *Hystrio* o *Sipario* dovrebbero lasciare più spazio al macrocosmo amatoriale.

Ma adesso si provi a capovolgere polemicamente i termini del problema: che cosa fa, o intende fare, il teatro amatoriale per invogliare la critica a occuparsi di lui? Oggi siamo nell'era delle *public relations*, delle conferenze-stampa che trovano spazi ben più ampi della successiva critica, del predominio dell'apparire sull'essere e sul fare. Come i maggiori teatri hanno capito che non bastavano locandine e steltoncini per promuovere i propri spettacoli, così il teatro amatoriale deve a sua volta sensibilizzare al massimo i responsabili delle pagine dello spettacolo, i direttori delle riviste di settore, i giornalisti amici o amici degli amici (non certo in senso mafioso) per pretendere accresciuta attenzione, cercando oltretutto spazio nelle Tv locali che, per molti versi, saranno il giornalismo del futuro nell'era dell'inarrestabile affermazione dell'informatica. Insomma, se la montagna non va a Maometto, sia Maometto ad andare, o perlomeno a cercare di andare, alla montagna. Senza pietismi, anzi con la consapevolezza dei propri meriti. □

* Critico teatrale, studioso della drammaturgia veneta.





CUMINETTI*

Le ipotesi sulle prospettive di rinnovamento del teatro amatoriale possono nascere da una riflessione che non può essere, riduttivamente, "interna" al teatro, pur se le considerazioni sul passato e sulle attuali esperienze sono essenziali e necessarie. Le linee lungo cui operare e sperimentare devono inserirsi in quell'orizzonte di teatralità conquistata in questi decenni, ben più vasto dell'area circoscritta alla "messa in scena" del testo, sulla quale per lo più si è "fissato" il teatro amatoriale. L'antropologia, con la "ricomprensione" delle ricche drammaturgie festive e popolari che antiritualismo e razionalismo avevano progressivamente emarginato e cancellato, e la ricerca teatrale, che ha rimesso in movimento, con il primato del "gruppo", una varietà di modalità diverse di invenzione, hanno ampliato quella teatralità che si esprimeva e si riduceva soltanto all'itinerario che andava dal testo allo spettacolo.

Se Diego Fabbri, a metà degli anni Trenta, preoccupato della povertà creativa del teatro filodrammatico, polemizzava severamente e offriva contributi (tuttora validi) al suo rinnovamento, che sinteticamente possono essere ricondotti ad un accrescimento delle competenze attoriali, di concertazione registica e, soprattutto, spingeva verso testi (si impegnò in prima persona) che sostituissero quelli recitati allora, oggi si deve guardare oltre la messa in scena per accrescere le "occasioni" di creazione.

Non si tratta di abolire il testo, ma di essere consapevoli della ricchezza delle forme teatrali che la tradizione ha elaborato e lasciato in eredità e che, oggi, siamo in grado di reintendere. Si potrebbe sintetizzare in questo modo: al teatro della messa in scena corrispondeva un teatro amatoriale che ripeteva, svolgeva e sviluppava questo modello. Ma, come si è detto, il teatro contemporaneo ha riscattato, per così dire, e rilegittimato quel ricco territo-

rio popolato da forme teatrali, relativizzando il teatro della messa in scena. Basta riflettere su quel ch'è accaduto in questi decenni.

Il teatro amatoriale, un teatro che si richiama al territorio (ovviamente non inteso in senso puramente fisico-spaziale), trova o dovrebbe trovare in questa novità stimoli ed occasioni per rinnovarsi, riprendere e ridare vita alle tradizioni e ritrovare l'identità della comunità, ritessere rapporti più profondi con i ritmi della vita associata e di questa esserne autentico ed appassionato interprete. Come è del migliore teatro. Ma in questa prospettiva, in questo ampliamento delle occasioni di creazione, va ripensata (non eliminata!) anche la funzione del testo. Molte compagnie filodrammatiche hanno interno al loro gruppo (tante volte è un attore) quel che possiamo chiamare il drammaturgo, che ha sempre più un grande compito da svolgere: dalla riscrittura di testi alla loro integrazione con l'apporto del gruppo, dalla ricerca o recupero di testi dimenticati e pur significativi e dignitosi, all'appello a scrittori che desiderano provarsi con quel gruppo, con quegli attori.

Rimane da affrontare il problema della "competenza" teatrale di queste compagnie. L'interrogativo riguarda quel che occorre sia necessario per la nascita e la vita di un gruppo teatrale. Per motivi evidenti, oggi, si pone in termini un po' diversi da quelli di qualche decennio fa. Non per nulla la richiesta di formazione del personale per le diverse funzioni si moltiplica. Si può iniziare a riflettere sul termine "competenza" che, forse, è l'indicazione in sintonia con la tradizione e permette di non pasticciare intorno alla "professio-

QUALCHE IPOTESI PER PREPARARE IL FUTURO DEL TEATRO FILODRAMMATICO

Le linee lungo le quali operare e sperimentare debbono inserirsi negli spazi della teatralità conquistata in questi decenni, spazi che sono ben più vasti della semplice messinscena di un copione.

nalità". I filodrammatici, oltre che essere dotati di istinto e vocazione drammatica, divenivano "competenti" per la continuità della "pratica" teatrale, per la serietà che ponevano nell'apprendere e nell'approfondire il testo e la recitazione, per la frequenza del confronto con il pubblico. Forse le "corali" delle chiese possono essere di aiuto e di esempio nel testimoniare in che cosa consista questa "competenza". Le contraddistingue non la professionalità (seppure molti coristi siano ancora chiamati a costituire i cori nelle stagioni d'opera dei nostri teatri), ma la tradizione artigianale che si esprime nella continuità di una "pratica" rigorosa e ben guidata.

Se la "competenza" costituisce e deve costituire la "pratica teatrale" amatoriale, occorre aggiungere che la sua acquisizione non può più identificarsi soltanto con la messa in scena. Se la possibilità di opzione per diversi percorsi teatrali e parateatrali diviene l'ipotesi concreta di una nuova stagione del teatro amatoriale, non può esistere un unico modo di formare gruppi e attori, ma occorre puntare sulle differenziazioni di "pratiche", in funzione delle diverse scelte che la compagnia o il singolo attore ritiene di fare. □

* Docente di Storia del teatro all'Università di Bergamo, operatore teatrale.



In alto, Benvenuto Cuminetti. In basso, personaggi della Commedia dell'Arte in una litografia di Rudolph Gehring.

LAICI E CATTOLICI: LA VASTA MAPPA ISTITUZIONALE DEL TEATRO SPONTANEO

Un recente censimento sul piano nazionale ha contato 1990 compagnie e 2586 spazi teatrali in 2195 comuni, per un totale di 20 mila attori non professionisti – Necessità di una regolamentazione.



La presenza del teatro amatoriale è necessaria, così come sono necessari i dialetti per il divenire delle lingue nazionali. Si tratta di una realtà così vasta che non può essere abbandonata a se stessa, una realtà molteplice di cui è arduo indicare una mappa.

Le due federazioni più antiche sono la Federazione Oratori Milanese (Fom), del 1907, e l'Opera Nazionale Dopolavoro (Ond), creata durante il governo Mussolini. Entrambe si proponevano lo stesso compito pedagogico-formativo ma, se la prima era affidata alla buona volontà dei cattolici, la seconda si assunse l'onere di organizzare le filodrammatiche che operavano in circoli politici o società di mutuo soccorso. L'Ond le federò e le dotò di organizzazione tecnica e di regolamento. Il regime concedeva a questi gruppi un'esenzione sui diritti d'autore e aiuti tecnici, promuovendo scuole di recitazione e di scenotecnica, istituendo biblioteche teatrali, commissioni di lettura, seminari di storia del teatro.

La consultazione de *La vita dello spettacolo in Italia nel decennio 1924-1933* (Roma, Siae, 1935) permette una conoscenza approfondita: nel 1933 l'Ond effettuò 7303 rappresentazioni, 4939 di autori italiani (1894 dialettali), 470 di stranieri. Il motivo di questo dislivello è nei diritti d'autore, più elevati per i testi stranieri. Le sale teatrali erano 1200, una rete di "piccoli stabilimenti". Tra il 1926 e il 1939 le compagnie passano, sempre dai dati Siae, da 460 a 2066. I giudizi sulle finalità del teatro amatoriale evidenziavano il carattere dilettante o di intrattenimento. Negli anni '40 non esiste una legislazione per i gruppi amatoriali, ma solo promesse, raccomandazioni e inviti a non trascurare un elevato conte-

nuto spirituale. Il rapporto che si instaurò tra l'Ond e i Carri di Tespi, se migliorò l'aspetto professionistico, confermò l'efficacia propagandistica del teatro itinerante.

Dal 1947 in poi la mappa si arricchisce di organizzazioni laiche: la Federazione Italiana Teatro Amatori (Fita), che raduna 380 compagnie e organizza 4000 spettacoli l'anno; il Teatro Amatoriale Italiano (Tai), nato nel 1977, più legato ai gruppi dopolavoristici, che conta 150 compagnie e 2150 spettacoli in 500 città; la Unione Italiana Libero Teatro (Uilt), anch'essa del 1977. Accanto a queste, le organizzazioni amatoriali cattoliche: la Fom, che conta 1800 oratori nelle provincie di Milano, Varese, Pavia, Bergamo e Como, e che non gode di contributi pubblici; l'Associazione Nazionale San Paolo (Anspi); il Centro Educativo Studi Teatrali (Cesta); i Circoli giovanili dei Salesiani (Cgs); le Figlie di Maria Ausiliatrice (Fiam), corrispettivo al femminile del Cgs. L'unica che accede a contributi statali è la Federazione Gruppi Attività Teatrali (Federgat), che nasce nel 1985 ed è una filiazione dell'Associazione Cattolica Esercenti Cinema (Acec). In generale sono le rassegne ad ottenere qualche sovvenzione dalle Regioni e dagli enti locali. Un recente censimento dell'Ente teatrale italiano ha contato 1990 compagnie, 2586 spazi teatrali in 2195 comuni, per un totale di 20.000 attori non professionisti.

Si tratta di una realtà multiforme, dentro la quale il teatro amatoriale cattolico occupa un posto di primo piano: un censimento recente del Cesta conta 1402 sale

teatrali e 1218 filodrammatiche, di cui ben 622 in Lombardia. La mappa è sterminata, al punto che una legislazione non potrebbe che essere parziale. In compenso le procedure burocratiche divengono sempre più rigide, con le normative fiscali che rincarano la dose. Una delle norme più importanti è che i componenti del complesso non percepiscano alcun emolumento e che l'eventuale ricavo costituisca solo un rimborso spese, non un utile. Ciò è fondamentale ai fini degli obblighi contributivi: l'attestazione liberatoria dell'Enpals condiziona l'erogazione dei contributi dello Stato. È il caso della Federgat, mentre non sono riconosciute le compagnie Fita, che però sono assoggettate al versamento dell'Irpeg. Da questi dati emerge che il teatro sovvenzionato non è il solo teatro, o almeno non tutto il teatro. In chiusura, è ancora valido il "decalogo" che Mario Apollonio scrisse nel 1953 su *Drammaturgia*, nel quale raccomandava agli amatori di essere veri, di non imitare i professionisti, di non lasciarsi prendere dalle vanità, di non desiderare la fama o un pubblico qualificato: «nessuno è più vicino del teatrante d'arte, autore, regista, attore, spettatore, a identificare disponibilità con vocazione. Ogni professionista ha cristallizzato in necessità la "disposizione" che gli ha donato madre natura. Il teatro d'arte si esercita nelle ore fuori del suo lavoro, a ravvicinarsi alla condizione primordiale di felicità, che è di far di buona voglia natura comanda».

* Saggista, docente di Storia del teatro all'Università di Parma, operatore teatrale.





RENZETTI*

IL QUADRO DI UN'IDENTITÀ IN MOVIMENTO TEATRO AMATORIALE E CULTURA POPOLARE

Il rapporto fra attori e spettatori è particolare: nel lavoro dei filodrammatici sono in gioco forze che nel teatro popolare tenevano in vita una concezione della drammaturgia vicina a quella del rito.



Alcune affermazioni delle precedenti comunicazioni possono arricchire questa. Senza che sia necessario riprenderle integralmente, esse sono: il fatto che il teatro amatoriale abbia ampliato in qualche caso i repertori, i riferimenti all'antropologia e alla marginalità come situazioni che producono innovazione; l'osservazione che i dialetti fanno crescere la lingua. Questi tre aspetti completano il quadro costituito dai concetti di "identità" e di "popolare" e dalla seconda parte del titolo di questo convegno: "i teatri del territorio".

Quello di identità è un concetto poco "rassicurante", ma che è in questo momento, nel dibattito culturale in Europa, fondamentale, a partire dalla conferenza dell'Unesco del 1982 sulla cultura politica. Questo concetto ha una sua storia, ed in qualche caso è stato usato non correttamente. Nella conferenza dell'Unesco fu richiamato soprattutto a proposito del Terzo Mondo, laddove si poteva, e si doveva, operare una tutela delle culture autoctone e c'era il rischio di un imperialismo culturale. Da allora, il concetto di identità è rimbalzato nelle democrazie evolute, anche per evidenti fatti storici che ci hanno insegnato che il problema dell'identità non riguarda solo il Terzo Mondo, ed è diventato centrale.

È stato applicato ai media, ma anche allo spettacolo. La nozione di identità che i media propongono anche da noi è un concetto di identità globale, che racchiude cioè una stereotipia di modi e di manifestazioni che lo rende condiviso da tutti,

ma nello stesso tempo pericoloso, perché tende a cancellare le differenze. Applicarlo oggi al teatro e legarlo all'altro concetto che qui interessa, che è quello di "popolare", dà risultati particolari. L'ipotesi è che il concetto di identità sia stato utilizzato malamente in quanto ci si sia riferiti, nel formularlo, ai patrimoni culturali più che ai processi. Il concetto di identità al quale si è fatto riferimento appare, nel suo "protezionismo culturale", statico. Ferma restando l'idea che l'identità possa essere anche un processo e non necessariamente un concetto statico, si può ora considerare il termine "popolare".

Generalmente, in tutti i mezzi di comunicazione e nello spettacolo importiamo - cioè portiamo dall'esterno all'interno - qualcosa che è stato prodotto altrove, cancellando la "produzione locale", per usare un altro termine spesso ambiguo. Riferita al territorio nazionale, la produzione locale si differenzia per territori di riferimento molto precisi, che nel concetto di identità globale citato prima sono cancellati. Possono essere recuperati solo a patto di intendere il "popolare" in modo diverso, cioè se anche al concetto di "popolare" si applica, unito al concetto di identità, un suo modo di essere dinamico. Il "popolare" non rimane immobile, ma cambia.

Per questa via si arriva al punto che interessa ai fini di questa relazione, cioè al territorio e al teatro nel territorio. Rispetto al teatro "popolare" - ma la definizione è ambigua: gli storici delle tradizioni popolari quando parlano di teatro popolare parlano di qualcosa che è diverso dal teatro di base -, alcune caratteristiche sembrano permanere anche nel teatro amatoriale. In particolare, qui se ne prendono in esame tre.

1) Il teatro popolare ha avuto sempre la caratteristica di andare a portare lo spettacolo a chi era spettatore.

2) Il teatro popolare aveva una sua lingua, che era quella dei luoghi in cui si sviluppava e si trasmetteva ed era il dialetto.

3) Accomuna il teatro "popolare" e quello amatoriale il fatto che il rapporto tra attori e spettatori è un rapporto particolarissimo. Nel teatro amatoriale entrano in gioco molte delle forze che, dal punto di vista sociale, nel teatro popolare entravano nella concezione del teatro, vicina a quello di "rito". L'essere vissuti come coloro che preparano, animano e vogliono lo spettacolo genera una sinergia assolutamente "diversa" all'interno della comunità.

Questi elementi sono di capitale importanza per garantire un'altra cosa, che riporta al tema dell'identità: la possibilità del cambiamento. A questo punto, si potrebbe riaprire il discorso sulla possibilità di non pensare al teatro amatoriale solo in termini di rappresentazione di un testo. Qualcuno lo sta facendo nel teatro sperimentale, ma nel teatro di base ciò sarebbe assolutamente innovativo, forse al punto di fare riemergere una caratteristica che merita di essere ricordata: il teatro popolare di una volta si pagava dopo, a seconda di quanto fosse piaciuto lo spettacolo. Chissà che il teatro amatoriale non si senta tanto forte da fare anche questo. □

* Direttore generale del Dipartimento Cultura della Provincia Autonoma di Trento.

A pag. 35, in alto, Andrea Bisicchia e, sotto, Anna Scalfi e Gino Tarter; in questa pagina, in alto, Emanuela Renzetti e in basso, con Paolo Manfrini, da sinistra, Antonio Caldonazzi e Giovanni Vettorazzo.



PROBLEMI APERTI E RICERCA DI INTESE

Il presidente della UILT, Manini - nell'aprire la discussione dopo le relazioni - ha riproposto la questione dell'identità degli amatori. Si tratta di avere il coraggio di osare, mentre sembra profilarsi uno stallo, poiché spesso ci si accontenta della dimensione raggiunta. È invece necessario emanciparsi dall'idea più edulcorata di teatro amatoriale e dall'imitazione dei professionisti a partire dalle logiche di mercato da cui dipendono. Il territorio va visto come uno spazio in cui ricercare i festival e le rassegne come luoghi di confronto, l'attività amatoriale come un'ipotesi, tutta da costruire, di teatro alternativo. In rappresentanza della Fita, Molinari ha letto un denso messaggio della presidente Fiammetta Fiammiferi. Per lei, la vocazione più tipica del teatro amatoriale si riassume nella presenza capillare sul territorio e nel radicamento sociale. Posto che una divisione rigida tra realtà amatoriale e professionale ha poco senso, a fronte di una visione del teatro come affermazione di valori umani, va ricordata la funzione educativa del teatro di base e l'importanza della pratica teatrale, in una società dominata da una cattiva televisione, per lo sviluppo di una coscienza critica. In questo senso, il teatro amatoriale può giocare la carta dell'immediatezza del rapporto con il proprio pubblico. Da qui la necessità di una politica pubblica che incentivi questa preziosa attività di base. A ciò deve mirare la collaborazione tra le diverse federazioni. Zago ha presentato il lavoro del comitato teatro della Fom, che presiede, negli oratori e nei circoli giovanili. La Fom, tra l'altro, pubblica ogni mese testi inediti sulla propria rivista *Teatro* e cura la promozione del teatro filodrammatico in collaborazione con *Avvenire*. Ha poi concluso sollecitando da parte della critica un'attenzione non accondiscendente, ma vigile e severa.

Sono seguiti gli interventi di Anna Scalfi, Caldonazzi, Battaglia e Vettorazzo, attori professionisti del Trentino, che hanno aggiunto una riflessione sull'importanza di travasare la passione dell'amatore anche

nell'esperienza professionale, e sull'esigenza di collegamento tra filodrammatici e professionisti.

Tra i rappresentanti delle associazioni degli autori drammatici Letizia Compantangelo, dell'Asst, ha invitato a riflettere sullo stato del teatro in Italia, trascinato in una rincorsa verso il basso dalla mancanza di una politica culturale globale. La battaglia dei drammaturghi perché sia riconosciuto il valore civile e culturale del loro lavoro interessa anche i filodrammatici: serve però un contatto stabile tra amatori e autori, per tradurre la Carta nella proposta di una disciplina che protegga e incentivi la drammaturgia italiana e ricrei un mercato, che oggi non esiste o, se esiste, è "drogato". L'Asst, che già lavora con lo Snad e l'Associazione Autori Radiotelevisivi, è pronta ad allargare la collaborazione ai filodrammatici.

Giordano, segretario generale dello Snad, ha integrato il discorso con alcuni rilievi critici: nel teatro amatoriale sono in calo le messe in scena di autori italiani viventi; si sta anzi verificando un fenomeno analogo a quanto accade nel settore professionistico, con le compagnie più note che tendono ad allestire classici o comunque titoli di richiamo; le compagnie di base, che pure sono meno condizionate di quelle professionali, non rischiano davvero, perché, se presentano novità, esse provengono dall'interno della compagnia stessa. Ha poi invitato a impedire che la legittima richiesta di detassazione delle attività teatrali finisca per cancellare il diritto d'autore, dato che in Italia il problema è soprattutto la cattiva o carente distribuzione di fondi che pure ci sono.

Nediani, rappresentante del Siad, ha rammentato il legame della sua associazione con il mondo amatoriale, testimoniato dalla rassegna organizzata con la Uilt a Roma il 15-16 dicembre. Ha osservato che non è in questione, a proposito della differenza tra dilettanti e professionisti, il maggiore o minore amore per il teatro. Piuttosto, il teatro amatoriale va valutato nella sua dimensione, in cui il talento si esprime in modo più genuino e istintivo.



Sarebbe fondamentale un maggiore scambio tra professionisti e dilettanti, in un rapporto di informazione, aggiornamento e apprendimento.

Ha chiuso il dibattito Lunari, che, dopo aver trasmesso alla Cofas gli auguri dell'Idi, si è soffermato sul dilettantismo quale dimensione di fondo e "destino" del mondo professionistico, sulla base di tre considerazioni: nella storia è il teatro professionistico l'eccezione; la scarsità di risorse diraderà il sostegno pubblico alla cultura e le ridotte esigenze lavorative lasceranno molto tempo libero, con la diffusa possibilità di dedicarsi ad attività culturali; già adesso il professionista pratica (ed è auspicabile che pratici) una sorta di "automecenatismo", accettando lavori "di compromesso" per mantenere attività più vicine alle proprie aspirazioni. □

In questa pagina, nelle prime due colonne in basso, Renato Giordano dello Snad e Letizia Compantangelo dell'Associazione Sindacale Scrittori di Teatro; nella terza colonna, dall'alto in basso, Roberto Zago della Federazione Oratori Milanesi e Silvio Manini dell'Unione Italiana Libero Teatro.





IL DOCUMENTO FINALE

UNA CARTA PER IL TEATRO AMATORIALE

Un'ampia riflessione sul ruolo, le condizioni e le prospettive del teatro amatoriale in Italia ha impegnato il 16 novembre 1996, a Trento, i partecipanti al convegno nazionale *Il territorio dei teatri, i teatri del territorio*, promosso dalla Cofas nel cinquantesimo della sua attività, dalla Provincia Autonoma di Trento e dalla rivista *Hystrio*, con il patrocinio dell'Associazione Nazionale Critici di Teatro.

I partecipanti al convegno ritengono di avanzare le osservazioni e le proposte che seguono:

– nelle presenti condizioni di confusione e di incertezza della scena italiana il teatro amatoriale rappresenta oggi un'incontestabile realtà che incide profondamente nell'arte e nella cultura teatrali del Paese, nella formazione del nuovo pubblico e nell'economia dello spettacolo;

– i consultivi e le statistiche provano che, dopo il decremento delle sue attività nei decenni '60-'70 dovuto a cause varie, dal primo boom televisivo all'impovertimento demografico della provincia agli atteggiamenti discriminanti della politica dello spettacolo, il teatro amatoriale ha ritrovato slancio e diffusione in tutto il territorio nazionale, richiamando milioni di spettatori, occupando il vuoto in aree non frequentate dal teatro professionale, offrendo nuove ribalte alla negletta drammaturgia italiana contemporanea, difendendo il prezioso patrimonio del teatro delle etnie, ma anche svolgendo un'autentica funzione educativa che coinvolge sia i giovani sia quanti sono costretti altrimenti a subire i mediocri intrattenimenti offerti, anzi imposti dal mezzo televisivo;

– a questa vocazione ad adempiere a compiti di comunicazione culturale essenziali in una società civile si aggiungono, attraverso le attività di un teatro di base spontaneo e disinteressato, i valori di un lavoro di palcoscenico che perpetua con dignità artigianale un'arte di tradizioni antiche e tuttavia non chiusa al nuovo, di una formazione di attori, registi ed operatori teatrali che – com'è ampiamente dimostrato – hanno rinvigorito e rinvigoriscono i quadri della scena nazionale;

– virtualità, funzioni e meriti del teatro amatoriale non hanno trovato nel sistema teatrale italiano, dal '45 in poi, i riconoscimenti dovuti: l'assenza di tutele governative, la mancanza di una normativa a protezione delle sue attività, la gestione centralizzata, burocratizzata e discriminatoria delle sovvenzioni, la frammentarietà delle iniziative di decentramento culturale e, per un altro verso, i limiti di un coordinamento unitario di tutte le forze che fanno teatro di base hanno condizionato, se non ostacolato, una cultura ed una pratica del teatro spontaneo.

Ciò premesso, mentre in Europa, negli Stati Uniti e in altre parti del mondo si moltiplicano le prove di vitalità del teatro amatoriale, mentre in Italia si manifesta finalmente la volontà legislativa e di governo di definire nuove regole per la società teatrale, mentre sono in via di definizione le competenze delle Regioni e degli altri Enti del territorio, nonché degli organismi e degli istituti teatrali nel campo dello spettacolo, e mentre si dichiara che il teatro deve entrare nella scuola, i rappresentanti delle formazioni italiane del libero teatro di base convenuti a Trento:

– si impegnano ad operare con attenzione per un accrescimento delle competenze nel settore, per elevare costantemente la qualità della produzione filodrammatica, per af-

frontare con spirito di ricerca i nuovi percorsi di una drammaturgia multicode, per rinnovare il repertorio a favore dell'autore italiano contemporaneo;

– convengono circa l'opportunità di intensificare i contatti fra le rappresentanze del teatro amatoriale al fine di studiare forme unitarie di presenza in tutte le sedi nelle quali si decidono le sorti del teatro italiano;

– chiedono al Governo e al Parlamento che la promessa legge quadro sul teatro faccia esplicito riferimento al ruolo del teatro amatoriale e, conseguentemente, al dovere di tutelarne le attività;

– sollecitano le Regioni e gli altri Enti del territorio ad includere nelle regolamentazioni e nei programmi di attività culturale interventi regolari e costanti a favore del teatro amatoriale, assegnandogli in particolare compiti di sostegno del repertorio in lingua locale e del teatro delle etnie, essenziali per mantenere l'identità culturale e antropologica del Paese, consentendogli la fruizione dei piccoli e medi palcoscenici, spesso inadeguatamente o impropriamente utilizzati;

– pongono il problema di una doverosa, effettiva sensibilizzazione del Dipartimento dello Spettacolo, di istituti come l'Eti, l'Idi e la Società degli Autori nei confronti del teatro amatoriale, di fatto emarginato nel quadro delle iniziative e dei programmi per il sostegno e la diffusione del teatro, mentre potrebbe essere elemento prezioso nel processo di rigenerazione della scena dalla base;

– si mettono a disposizione del Ministero della Pubblica Istruzione e degli organismi periferici dello stesso per favorire, non soltanto a parole, la penetrazione di forme di teatro spontaneo nelle scuole;

– chiedono alle rappresentanze sindacali degli autori drammatici di prendere atto che nel teatro di base la nuova drammaturgia continua a trovare spazi altrove negati e, di conseguenza, di stabilire contatti di lavoro sistematici con i gruppi amatoriali;

– ricordano infine ai responsabili dell'Informazione che le numerose attività del teatro spontaneo hanno un pubblico, fanno notizia e meritano attenzione. □



In questa pagina, un disegno di Picasso.



AL TEATRO ARGENTINA

NATO A ROMA IL CENTRO PER UN TEATRO TOTALE

PAOLO GUZZI

Al Teatro Argentina di Roma si è tenuta la presentazione alla Stampa del Centro Nazionale di Drammaturgia "Teatro Totale". Introdotto dal presidente del Teatro Argentina, Walter Pedullà, che ha volentieri ospitato la conferenza stampa, Ugo Ronfani ha parlato del progetto, che vuole avere come motore di tutta l'operazione il concetto di teatro totale. Ronfani, che è anche il consulente del progetto, ispirato e diretto da Alfio Petri, ha sottolineato che di Teatro Totale è possibile parlare, in realtà, «a partire, se possiamo immaginare, dall'età della pietra, quando l'uomo delle caverne, raccontando con parole a noi ignote una sua caccia al bisonte, "fece teatro": e, nel farlo, incise sul muro della spelunca, davanti al branco umano attonito, la sagoma dell'animale ucciso: e rafforzò il suo racconto con l'azione mimica, con l'audio di un temporale nella vallata, con il video dei riverberi del fuoco».

La provocatoria affermazione ha del vero e regge alla pari, continua Ronfani, confrontata «con quell'altra secondo cui faceva teatro totale anche Samuel Beckett, quando immergeva il dialogo di Vladimir e Estragone, sull'attesa ontologica di

Godot, nei codici archetipici del teatro circense». All'intervento di Ronfani ha fatto seguito quello dell'assessore per le politiche culturali del Comune di Roma, Gianni Borgna, che si è dichiarato favorevole all'iniziativa ed ha promesso il suo appoggio.

Quindi ha preso la parola Alfio Petri, il quale ha ricordato come già da un anno il suo progetto abbia cominciato a prendere corpo con l'istituzione del Premio nazionale di drammaturgia per un Teatro multicode, vinto alla sua prima edizione da Aldo Sella, primo classificato con *Occhiali*, e da Maura del Serra, seconda classificata con *Lo spettro della rosa*. Nella premiazione che seguì a Carpineto Romano, il cui Comune promosse quella manifestazione e in un successivo Convegno romano, furono gettate le basi di quello che oggi è divenuto il Centro Nazionale di Drammaturgia "Teatro Totale", istituzione culturale che oggi si è allargata, oltre al Comune di Carpineto, anche a quelli di Artena, Colferro, Gavignano, Gorga, Montelanico e Segni. Il progetto, dice Petri, nasce dalla considerazione della stanchezza da parte dei fruitori e anche di molti operatori del settore, per un teatro

tradizionale e di recupero, un teatro centrato sulla parola, o anche soltanto sul gesto, specialmente oggi in cui le nuove tecnologie hanno abituato il pubblico a un gusto per qualcosa di diverso e di innovativo. «Il teatro di poesia, scritto da poeti-drammaturgi una volta sulla scena, è quanto di meno poetico si possa immaginare», sostiene Petri: non si danno comunque regole precise per un teatro tutto da ripensare, un teatro multicode che tenga conto "anche" della parola, pensato però già dall'autore, o dagli autori, in funzione e per l'uso di questi codici tecnologici di cui si è in possesso oggi, ma - come sottolinea anche Ronfani - che non sia però applicazione pedissequa delle moderne tecnologie.

Petri ha illustrato poi, oltre alla seconda edizione del Premio, le molteplici attività previste dal Centro, alcune già messe in essere, gli stages di drammaturgia, una vetrina di spettacoli, quindi mises en espace e una tavola rotonda. Il sindaco di Carpineto si è reso interprete anche di altri rappresentanti dei Comuni che aderiscono all'iniziativa, annunciando corsi di teatro per insegnanti e per alunni nelle Scuole e annunciando la propria disponibilità ad appoggiare il progetto. Quindi, prima di dare la parola ai molti giornalisti presenti, che hanno chiesto specialmente incuriositi, informazioni sul concetto di teatro totale e le modalità di partecipazione al premio, ha preso la parola il prof. Antonio Marando del Copit (Coordinamento Nazionale dei Parlamentari per l'Innovazione Tecnologica), che ha dichiarato il suo interesse per l'iniziativa. □

NOMINATE DA VELTRONI

Le Commissioni dello Spettacolo

Mentre questo numero di *Hystrio* va in chiusura ci pervengono i nomi dei componenti le sei nuove Commissioni dello Spettacolo, nominati dal vicepresidente del Consiglio Veltroni. Ai sei componenti di ognuna delle commissioni (di competenza, per delega, del vicepresidente del Consiglio) si aggiungeranno altri due nomi per commissione in rappresentanza della Conferenza Stato-Regione e della Conferenza Stato-Città.

I tempi e le modalità delle nomine e i criteri di scelta si prestano a varie considerazioni, particolarmente in questa fase che dovrebbe essere di rifondazione delle strutture dello Spettacolo: e *Hystrio*, mentre si infittiscono i commenti da parte degli addetti ai lavori, lo farà nel suo prossimo numero.

Ecco dunque i nomi prescelti per le commissioni. *Musica*: Carlo Maria Badini, Gino Castaldo, Luciano Chailly, Mimma Guastoni, Leonardo Pinzauti, Giorgio Vidusso. *Danza*: Donatella Bertozzi, Massimo Bogianckino, Eugenia Casini Ropa, Vittoria Ottolenghi, Alberto Testa, Lorenzo Tozzi. *Prosa*: Alfredo Eduardo Bellingeri, Bruno Borghi, Mauro Carbonoli, Roberta Carlotto, Barbara Gizzi, Vittorio Sermonetti. *Cinema*: Gian Piero Brunetta, Oreste De Fornari, Mario Fortunato, David Grieco, Dacia Maraini, Mario Verdone. *Credito cinematografico*: Valentino Amendola Provenzano, Luigi Ceconi, Giovanni Chiaron Casoni, Lorenzo Natta, Luciano Sovena, Maurizio Tenenbaum. *Circhi e spettacoli viaggiatori*: Raffaele De Ritis, Antonio Giarola, Adolfo Lippi, Agostino Mantegazza, Fabrizio Simonazzi, Emilio Vita.

Le commissioni restano in carica per un biennio. Il numero dei componenti scende complessivamente da 200, ai sensi della precedente normativa, a 49, in base a quella attuale. Le commissioni esprimono, fra l'altro, «parere sulla ammissione ai finanziamenti, a carico del Fondo unico per lo spettacolo, di iniziative ed attività da svolgersi nei diversi settori, al fine dei conseguenti provvedimenti da parte del direttore del dipartimento». □

Giorgio Prosperi ci ha lasciati

Mentre stiamo chiudendo questo numero di *Hystrio*, ci giunge la notizia che si è spento a Roma Giorgio Prosperi, critico teatrale fra i migliori che l'Italia abbia avuto nella seconda metà del secolo ed anche scrittore, drammaturgo e regista. Aveva 86 anni. Nato il primo gennaio del 1911, Prosperi era entrato al *Tempo*, cui già collaborava, nel '55, succedendo a Silvio D'Amico. Autore di numerosi testi teatrali - nel '59 vinse il premio Marzotto con *La congiura*, allestito al Piccolo Teatro di Milano da Squarzina - ha inoltre svolto un'importante opera di sceneggiatore per il cinema e la televisione.

Prosperi era il decano dell'Associazione Nazionale Critici di Teatro e, fino all'ultimo, non ha fatto mancare alle attività promosse i suoi suggerimenti. Con la sua scomparsa il teatro italiano perde un importante punto di riferimento, una voce libera e indipendente. Di Giorgio Prosperi parleremo adeguatamente nel prossimo numero.



DE FILIPPO: LEI

IL TEATRO SEGRETO DI TITINA DE FILIPPO

Ritratto inedito, e nostalgico, di un'artista e di una donna che oltre alla scena si dedicò con passione alla pittura, alla politica e al volontariato.

PAOLA CINQUE

«Guardami, lettore, ero piuttosto grassottella! Incredibile: pesavo sessant'otto chili. Ma ero tutta proporzionata e la mia figura non stava male in scena, anzi. Ero ben fatta, esuberante. Davo l'impressione di una gioiosità prosperosa che, credo, in fondo facesse piacere. [...] L'applauso che mi salutava era sempre allegro, festoso, non era un semplice saluto all'artista, ma un "Finalmente!" che mi accompagnava durante tutte le prime battute della musica». Le pagine del diario autobiografico di Titina De Filippo, intitolato *lo, uno dei tre*. (Storia di una donna di teatro), datato Roma, 2 settembre 1959, rimasto inedito per sua volontà e utilizzato solo parzialmente dal figlio Augusto Carloni nella biografia dedicata alla madre, lette anche alla luce dei materiali documentari che riguardano la vita e la carriera dell'attrice napoletana, restituiscono non solo l'immagine di una grande personalità della scena, ma soprattutto il profilo intimo, intrigante e segreto di un'artista e di una donna. Una donna consapevole d'esser stata, in gioventù,

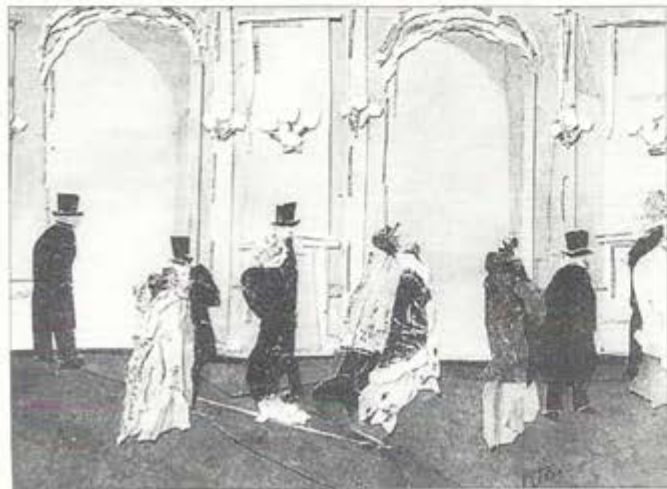


rotondetta, non alta, sicuramente non bella; eppure, nelle fotografie d'epoca che la ritraggono a vent'anni, Titina gioca a fare la sciantosa, col boa di struzzo sulle spalle nude, un cappello con veletta e coprirle parzialmente i lineamenti marcati, le mani poggiate sui fianchi in atteggiamento seducente e provocante. Titina ricorda d'aver sempre vinto il confronto con le colleghe, grazie ad un temperamento brillante e spigliato: «Eccomi là... nascosta ma non abbastanza da non essere notata per tutti gli sguardi che lanciavo in platea ai giovanotti seduti in prima fila di poltrone. Lo facevo apposta per far dispetto alle mie compagne che erano gelose... Avevo molti ammiratori e questo mi faceva odiare. [...] apparivo fresca come una melagrana. [...] Quando recitavo, divertivo il pubblico. Divertiva principalmente il modo come dicevo la battuta, non per lo spirito della battuta stessa. [...] Sì. Per questo suscitavo molte gelosie». Si riteneva piacente, dunque, Titina, e brava, al punto da mostrare un'estrema sicurezza di sé per quello che era capace di dire o di far sentire.

Unica sua debolezza, in quegli anni, era rappresentata dal rapporto conflittuale che aveva col padre illegittimo, Eduardo Scarpetta. Del padre, attore, capocomico e drammaturgo di successo, chiamato "zio" dai tre figli naturali, Titina offre un'immagine inedita: dal suo angolo di osservazione, dal quale lo spia e ne giudica l'operato, quell'uomo autorevole, nervoso, severo ed autoritario, si trasforma in una pre-

senza invadente e prevaricante sull'esistenza della famiglia De Filippo. Titina confida al proprio diario segreto i turbamenti e le ossessioni che "garofano rosso" (il fiore che Scarpetta, da lei mai nominato, era solito portare all'occhiello) aveva suscitato nel suo animo di adolescente. Malgrado ciò, di quell'uomo ella conserva gelosamente, per tutta la vita, alcuni biglietti e cartoncini d'auguri a lei indirizzati, feticci d'un sentimento mai apertamente dichiarato, che ce lo mostrano vulnerabile, capace di improvvise attenzioni e di tenerezze insolite. In qualità di sorella, Titina si conferma "uno dei tre" De Filippo: si sente, nella vita come sulla scena, una parte del tutto, complementare ai fratelli e con loro solidale; ma si rivela anche capace di acquistare, a tempo debito, una fisionomia individuale in quanto attrice, e di coltivare, come donna, un'autonomia di giudizio e di discernimento, che la rivela attenta indagatrice dell'animo dei fratelli. Sarà lei, infatti, a cercare la mediazione, a bilanciare le contese, a mostrarsi conciliante nei loro confronti, quando le liti fra Eduardo e Peppino si faranno più aspre. Il ritratto inedito di Titina De Filippo coincide, dunque, con l'immagine di una donna che nutriva un grande interesse per la vita, per l'arte, per i rapporti interpersonali, per la scrittura, per il ricordo di sé e per una sorta di volontà di sedimentare nelle pagine, nei disegni, nei dipinti e nelle memorie filmiche, il segno di un passaggio che sentiva caduco, effimero, indissolubilmente legato alla sorte dell'attore, che è quella di vivere con inten-

In questa pagina, in alto, Titina De Filippo fotografata in camerino, e, in basso, un collage dell'artista napoletana dal titolo «Foyer del teatro». Nella pagina seguente, quattro fotogrammi di Titina in compagnia del fratello Eduardo; l'attrice in «Filumena Marturano».



sità una stagione di successi che coincide con parte della propria vita, ma che poi si spegne anche nella memoria degli altri. Al figlio Augusto ha scritto più d'una volta circa il valore della memoria, del ricordo di sé, manifestandogli la propria angoscia al pensiero che la propria immagine potesse svanire dalla mente di chi le stava a cuore. Per questi motivi, quando ad un certo momento della sua esistenza Titina si scopre ammalata, e si vede costretta a ridurre drasticamente l'attività teatrale, fino al ritiro definitivo dalle scene nel '54, altri palcoscenici la vedono protagonista.

Incollare la vita

Con passione e straordinario senso artistico comincia a dedicarsi al collage, che rappresenta già esso stesso una messa in discussione dell'arte in senso tradizionale, e va riscoprendo negli oggetti un progetto di disegno, di figura, di panorama, di colore, che gli oggetti agli occhi di tutti sembrano non possedere, in quanto già dotati di una loro materialità. Confonde, incollandole tra loro, quelle "cartucelle"

con le quali cerca di rubare alla realtà istanti di vita, rendendo palpabili sensazioni e stati emotivi, attraverso la frantumazione della forma in miriadi di frammenti che tornano poi a ricomporsi in alchimie di colori e in sagome sempre nuove segno visibile, tangibile, del suo mondo interiore, di un punto di vista autonomo e creatore rispetto alla realtà. Come nei collages, anche negli schizzi a penna o a carboncino, il tratto nervoso, rapido, incisivo, le consente di cogliere in atteggiamenti insoliti figure di lavandaie, venditori ambulanti, donne pie o sciantose con cappelli a larghe falde. L'interesse per l'arte figurativa consentì a Titina De Filippo di esporre in gallerie italiane e straniere e le fece ottenere lusinghieri



LA MOSTRA AL SAN CARLO

Filumena, in arte Titina

Per ricordare il cinquantesimo anniversario della prima rappresentazione assoluta della commedia di Eduardo Filumena Marturano, il Teatro San Carlo di Napoli ha reso omaggio all'arte della sua indimenticabile interprete, Titina De Filippo, con un balletto di Beppe Menegatti, interpretato da Carla Fracci su musiche di Nino Rota, e con una mostra allestita nel foyer del teatro. Filumena in arte Titina è il titolo della mostra, inaugurata il 30 settembre, nella quale sono stati esposti circa trecento pezzi che fanno parte di una più ampia raccolta di materiali relativi alla vita ed all'attività artistica, teatrale e cinematografica di Titina De Filippo, conservati dal figlio dell'attrice, Augusto Carloni. La documentazione comprende numerosissime foto di scena o di famiglia, film-books, minute e lettere in originale di Titina e di suoi corrispondenti, scritture ed elaborati di carattere letterario, sia drammaturgici che poetici, ritagli di stampa, che riguardano oltre mezzo secolo di storia teatrale italiana, dal 1898 al 1963. Del Fondo Carloni fanno parte anche quarantatré dipinti con tecnica a olio e a collages, e centinaia di disegni e schizzi in inchiostro, a matita, a carboncino, abbozzi, figurini, tracciati da Titina De Filippo a volte su carta provvisoria, di piccolo formato, i quali costituiscono una sorta di compiuta testimonianza del lavoro grafico dell'attrice, passandone in rassegna tematiche e forme espressive. L'allestimento espositivo, realizzato dall'Associazione Voluptaria con i contributi critici di Monica Brindicci, Mariafederica Castaldo, Paola Cinque e Stefania Maraucci, ha tenuto conto di una serie di percorsi lungo i quali si è sviluppata l'esistenza di Titina: l'apprendistato familiare, svolto nella compagnia del padre, Eduardo Scarpetta, e del fratellastro Vincenzino, tra tradizione e varietà, l'attività teatrale nelle compagnie di rivista, soprattutto con Agostino Salvietti e Nino Taranto, il lavoro con i fratelli Eduardo e Peppino negli anni '30-40, con «Il teatro Umoristico. I De Filippo», il grande momento della drammaturgia di Eduardo, quello del "Teatro di Eduardo con Titina De Filippo", l'esperienza cinematografica, in qualità di attrice e sceneggiatrice, il progressivo passaggio dall'arte della scena alle arti visive, gli anni del silenzio tra autobiografia e fede cristiana, dopo il ritiro dalle scene. La ricognizione, il censimento e la schedatura completa di tutto il Fondo Carloni, la sua minuta descrizione e ricostruzione critico-storica, sono stati realizzati dai collaboratori dell'Archivio del Teatro e dello Spettacolo, presso la Cattedra di Storia del Teatro dell'Università di Napoli, diretta da Franco Carmelo Greco curatore, con Filippo Arriva, del catalogo pubblicato a Napoli dall'editore Elio de Rosa. P.C.

re affermazioni, tanto che artisti come Messina, Carrà, De Chirico e Cocteau le manifestarono ripetutamente la loro stima. Nella carriera della primogenita dei De Filippo non manca una parentesi politica, come candidata indipendente nelle liste della Democrazia Cristiana per la Camera dei Deputati. Gli ultimi anni di vita Titina li ha consegnati al silenzio, appagata dalle gioie che la riscoperta della fede, l'impegno nel volontariato cattolico e il noviziato nel Terz'Ordine Domenicano le regalavano giorno dopo giorno. Dopo il teatro, dunque, la pittura, la politica e la solidarietà: risorse di una donna che ha desiderato lasciare un segno indelebile e vitale del suo essere venuta al mondo. □





MASTROIANNI

TEATRO PRIMO AMORE

L'ultima sua interpretazione in Le ultime lune di Bordon è stata un ritorno voluto alla stagione giovanile sulle tavole del palcoscenico sotto la guida di Visconti. E la conferma che sulla scena, più ancora che sullo schermo, si realizzava la sua grandezza di attore di meravigliosa naturalezza.

UGO RONFANI

È retorica dire che, *Malato non immaginario*, è morto in scena come Molière? Forse non lo è: fino all'ultimo, pur sapendo che aveva i giorni contati, ha voluto recitare quella commedia tenera e malinconica di Furio Bordon, *Le ultime lune*, ch'era la storia di un vecchio entrato nell'ultima zona d'ombra. Al *Nuovo* di Milano ci furono dieci minuti di applausi: all'uomo malato che recitava o al grande attore che entrava nella finzione della scena? A tutti e due, sicuramente: la perfezione di quell'interpretazione - le cui immagini non sono state per noi meno emozionanti, nel giorno del lutto, di quelle famose accanto ad Anita Ekberg e Sophia Loren - era il risultato di una immedesimazione fra l'uomo conscio della sua sorte (ma deciso a non parlare fino all'ultimo: per dignità) e il personaggio che interpretava. Ne derivava quella *naturalezza* che nella *fin de partie* della commedia di Bordon, nella ordinaria sacralità di una vecchiaia svuotata di dolorose resistenze e confinante con la morte, aveva soggiogato non soltanto il pubblico, convocato ad assistere all'epilogo di un mito ma anche noi critici.

Guardandolo là sulla scena, congedarsi in una nuvola musicale di Bach, ho pensato che il vecchio divo continuava ad essere fino all'ultimo ciò che sempre era stato lungo l'arco della sua splendida, inimitabile carriera: un uomo che indossava la maschera di cento personaggi pur restando un uomo, che attraversava gli specchi della finzione del cinema e della scena restando semplicemente una persona. E mi sono ricordato delle parole con cui, in una delle interviste in Tv tenera e disperata come un ultimo abbraccio, aveva detto alla figlia Chiara: «Se vuoi recitare, recita. Ma ricordati che quando reciti devi sempre pensare a quello che dici. Devi capire ogni battuta che pronuncii, godertela o soffrirla».

Il segreto della sua grandezza di attore era qui: nel conoscere e cercare il valore della parola recitata. E questo segreto gli veniva non dal mestiere di divo del cinema; gli veniva dalle origini di attore, anzi di attorucolo, del teatro di prosa; quando faceva - anche lui - il filodrammatico con le scarpe impolverate della segatura della bottega del padre falegname, o il generico sempre affamato nella compagnia "brillante" Besozzi-Pola-Viarisio. Prima di incontrare, in un caffè frequentato dalle comparse, Luchino Visconti, il suo Pigmaleone implacabile, il quale voleva che un battito di ciglia fosse un battito di ciglia, che lo strigliava se nell'*Oreste* dell'Alfieri si tirava dietro un po' di una inammissibile mollezza romana.

«Il cinema mi piace perché è magico e cialtrone; è un prestigiatore che tira fuori colombe dal cilindro», diceva pensando ovviamente al cinema del suo mago Fellini, che l'aveva scelto come *alter ego* a vita. E aggiungeva: «Il teatro invece è austero, organizzato, inflessibile. A teatro ogni parola pesa un chilo, aspetti sempre che passi il parroco per la benedizione pasquale». Era chiaro che il teatro gli facesse un po' paura, intimidisse la sua modestia, gli sembrasse troppo grande per lui, ragazzo di Frosinone. ma era questo il suo modo di metterlo al di sopra del resto, fra le cose serie, da rispettare: e quando il tempo delle cose serie era venuto, quando la lunga ricreazione del cinema non gli poteva più dare altro ed era cominciata la nostalgia per la bella gioventù, allora ecco che il figliuol prodigo era tornato in palcoscenico. Come tanti altri, per le stesse ragioni che spesso non si confessano: Alida Valli e Raf Vallone, Laurence Olivier, di questi tempi Jean-Paul Belmondo e Alain Delon.

La scena gli dava la possibilità di essere più vero, e di essere scoperto più vero dal pubblico. A teatro la sua grandezza, ch'e-



ra fatta di istinto e di artigianato, era - come si dice - "più a portata di mano". E nel teatro, nella sua stagione giovanile sulle tavole del palcoscenico, via via "rubato" alla prosa dal cinema, c'erano state una ad una le "matrici" delle sue interpretazioni più famose sullo schermo: il suo *cechovismo* (ricordate *Le Notti bianche*: un Dostoevskij toccato dallo spleen?) venuto da quella preistoria teatrale, quand'era stato Solonji nelle *Tre sorelle* e il dottor Astrov in *Zio Vanja* (sarebbe tornato a Cechov, sicuramente per nostalgia, nell'88, in una reinvenzione di *Platonov* del russo Michalkov come remake scenico di un film); ma anche i suoi personaggi estremi come Mitch in *Un tram che si chiama desiderio* o Gio in *Morte di un commesso viaggiatore*; e ancora le decisive esperienze fatte con Visconti, al fianco della Morelli e di Stoppa, recitando Shakespeare e Goldoni. Con l'allegria e fortunata parentesi, nel '66, di *Ciao Rudy*, il musical della simpatia e della definitiva confidenza con se stesso del ragazzo di Frosinone. Poi è venuto il tempo delle *Ultime lune*: nessun tradimento, teatro primo amore, la naturalezza umana del suo addio. □

In questa pagina, ritratto di Marcello Mastroianni realizzato da Ivan Canu. Nella pagina seguente, Giovanni Calendoli.

L'ECCLETTICO PALCOSCENICO DI UN GENTILUOMO SCHIVO

Si occupò di teatro e cinema, danza e musica, diresse Stabili e fu il primo docente universitario di Storia dello Spettacolo - Critico, saggista e drammaturgo, era con Hystrio fin dalla fondazione.

GIOVANNI ANTONUCCI

La scomparsa di Giovanni Calendoli, collaboratore di *Hystrio* fin dal primo numero, segna una grave perdita non solo per la nostra rivista ma per tutta la cultura dello spettacolo del nostro paese. Nella sua lunga vita (stava per compiere 85 anni), Calendoli ha percorso tutte le strade dello spettacolo, occupandosi di cinema, di musica, di balletto e di danza, di teatro. Fu, insomma, un intellettuale singolarmente eclettico, attento a tutto ciò che mutava, ma sempre rigoroso nel distinguere la vera innovazione dalla trovata, l'originalità dalla scaltra imitazione. Discreto, schivo, signorile, lontano dalla mentalità narcisistica di tanti uomini di spettacolo, Calendoli fu insieme regista, direttore di Stabili, autore teatrale, critico



drammatico e soprattutto storico del teatro e dello spettacolo. Quest'ultima attività, la più importante e duratura della sua vita, non deve impedirvi di ricordare il fondatore dello Stabile di Palermo e il regista attento a scavare nei testi, a restituircene la poesia e a non manipolarli, come troppo spesso avviene oggi. Per lui la regia era un'operazione critica e non una sovrapposizione estemporanea al testo. Lo stesso rigore fu a fondamento della sua attività di critico teatrale militante, esercitata su quotidiani e su riviste. Tra tutti, come non ricordare le sue cronache limpide e coraggiose, spesso controcorrente, su *la Fiera Letteraria*? E come trascurare la passione e l'intelligenza con cui diresse *Maschere*, una rivista che svolse un ruolo significativo nel rinnovamento della scena italiana degli anni Cinquanta? Ma, negli stessi anni Cinquanta, parallelamente, Calendoli fu critico cinematografico di *Filmcritica*, *La Rivista del Cinematografo*, *Cinema* e collaboratore della Biennale cinematografica di Venezia, della quale curò opere fondamentali come *Venti anni di Cinema a Vene-*

zia e Cinema e teatro. Negli anni Cinquanta si affermò anche come autore teatrale con testi come *Incontro col destino* (1952) e soprattutto *Zona grigia* (1958), dove rappresentava il problema del "male di vivere" della nuova generazione, e *L'indiziato* (1959), singolare, quasi profetica anticipazione della "giustizia ingiusta" dei nostri giorni.

La seconda metà degli anni Cinquanta segnò, però, anche una svolta nell'attività di Calendoli con l'inizio di quel lavoro lungo e fecondo di storico del teatro che lo portò negli anni Sessanta ad essere il primo Docente Ordinario di Storia del Teatro e dello Spettacolo all'Università di Padova.

Calendoli fu uno storico del teatro controcorrente e lo dimostrò fin dalla seconda metà degli anni Cinquanta con il suo saggio su Rosso di San Secondo, che gli valse, nel 1956, il più prestigioso premio del nostro paese, il Silvio D'Amico. Un'operazione ancora più coraggiosa fu quella di Calendoli con il teatro di Marinetti che egli pubblicò nel 1960, quando di Futurismo, teatrale e non, del nostro paese non si poteva neppure parlare per ragioni esclusivamente ideologiche.

Il libro su Rosso di San Secondo e la pubblicazione di tutto il teatro di Marinetti furono solo l'inizio di un'attività illuminata da altri titoli fondamentali come *L'attore. Storia di un'arte*, un "classico" insuperato della nostra storiografia teatrale, dove Calendoli tracciava con stupefacente ampiezza di prospettiva l'evoluzione dell'attore, e come *Ruzante*, dove finalmente smontava dalle fondamenta l'immagine corrente di un Ruzante contestatore e ideologicamente aggressivo. Ruzante, al quale Calendoli dedicò amore cure anche come regista e come fondatore di un *Contro Studi*, riacquistò l'immagine di raffinato intellettuale e cortigiano (che si divertiva a fare l'attore), qual era

stato realmente. Ma Calendoli scrisse anche altri saggi preziosi e lucidi. Ricordo almeno *La suggestione del grottesco*, che resta di gran lunga il più attento e illuminante libro sui temi di quel Teatro del grottesco che ebbe in Chiarelli, Antonelli e Cavacchioli i suoi più interessanti esponenti, e *Il grido di Laocoonte*, un saggio sui mutamenti del teatro avvenuti dal Settecento in poi che è un modello di analisi storiografica. La sua morte improvvisa gli ha purtroppo impedito di concludere quella *Storia del teatro italiano del Cinquecento e del Seicento* che stava scrivendo per le Edizioni Studium. Ma è impossibile, infine, non ricordare la sua opera appassionata come Presidente del Sindacato Nazionale Autori Drammatici. Anche negli ultimi anni di vita, Calendoli continuò a battersi per l'autore italiano, certo, come ci diceva sempre nel comune lavoro allo Snad, che un teatro senza una drammaturgia nazionale viva e presente è destinato a sterilirsi e a diventare solo un museo del passato. □

Scomparso Volpi re dello sceneggiato

È morto, il primo giorno dell'anno nuovo, l'attore Franco Volpi, la cui immagine era diventata popolare all'epoca d'oro degli sceneggiati televisivi degli anni '50 e '60 e che, sempre nello stesso periodo, nei panni di un gentiluomo d'altri tempi spaventato dal logorio della vita moderba, esclamava "Dura minga!" nel celebre Carosello della China Martini, in coppia con Calindri. Il suo esordio sul piccolo schermo risaliva al 1955 con *A passo di musica* di Leslie Reade; da allora fu protagonista, ora nei panni di eroi romantici ora di alteri e sprezzanti aristocratici di numerosissimi sceneggiati tv come *Il romanzo di un giovane povero* a fianco di Lea Padovani ('57), *Orgoglio e pregiudizio* insieme a Enrico Maria Salerno, *Le avventure di Nicola Nickleby*, *Padri e figli* di Turgenev ('58), *Una tragedia americana*, *I Giacobini* di Zardi ('62), *La Cittadella* ('64). Lo si ricorda anche nella parte di Camelieu nella serie del commissario Maigret con Gino Cervi e nel 1972 in quella di Lucius Lutzle nella riduzione per la televisione di due romanzi di Dürrenmatt, *Il giudice e il suo boia* e *Il sospetto*. Ma l'attore, nato a Milano nel 1921 e diplomato all'Accademia dei Filodrammatici, prima di raggiungere la fama televisiva, era stato un protagonista, dotato di notevole humour, di quel teatro leggero che dalla fine della guerra fino agli anni '50 aveva divertito le platee di tutta Italia. Dopo il suo esordio nel ruolo di "brillante" nella compagnia di Renzo Ricci e Laura Adani, lavorò accanto a Ruggero Ruggero, Andreina Pagnani, Giulio Stival, Sarah Ferrati, dal '48 al '55 fu uno dei nomi "in ditta" della compagnia Calindri-Solari-Volonghi-Volpi che prediligeva il repertorio drammatico di Bernard Shaw (*Non si sa mai*), Oscar Wilde (*Il marito ideale*, *L'importanza di chiamarsi Ernesto*) e Goldoni (*Il ventaglio*), anche se uno dei suoi maggiori successi fu *Tredici a tavola* di Sauvaion. R.A.



LAURA ADANI

L'ARISTOCRATICA LALLA: ATTRICE DUCHESSA E CONTESSA

GASTONE GERON

Il nome di Laura Adani non diceva più niente alla generazione nata con la tv e forse molto poco a quanti non erano ancora ben addentro agli "anta": eppure la duchessa Visconti di Modrone, e più tardi contessa Sambury – titoli nobiliari acquisiti attraverso due matrimoni – è stata a lungo una delle presenze più significative della scena italiana. Per almeno un trentennio s'installò ai vertici della popolarità avendo fatto coppia con i massimi interpreti del tempo e avendo capeggiato ella stessa compagnie destinate a rimanere altrettanti punti fermi nella storia del teatro italiano di metà Novecento.

Nata a Modena, torinese di elezione, dotata di una bellezza più sofisticata che appariscente, sublimata da un'eleganza nativa abbinata ad una volontà di ferro, "la Lalla" – com'era stata ribattezzata dai suoi compagni d'arte – aveva esordito appena quindicenne nella formazione dell'allora furorreggiante Tatiana Pavlova, favorita dal fatto che sua sorella Lena aveva sposato l'attore Renato Sabbatini che della compagnia dell'attrice russa era il condirettore.

Gli anni con Ricci

Occhi azzurri di una luminosità e di un'intensità che nemmeno gli anni aveva scalfito; sorriso aperto, invitante, accompagnato da maliziosi lampi di ironia; consapevole di un fascino esercitato senza ostentazioni, l'adolescente catapultata "in arte" ancora in età scolastica salì a quattro a quattro i gradini della gerarchia di palcoscenico, facendo tesoro delle esperienze via via accumulate con la mitica Za-Bum, con Lamberto Picasso, con Romano Calò. A ventun anni era già primattrice, avendo ottenuto il nome "in ditta" accanto a quelli di Luigi Cimara e di Umberto Melnati. Ma se all'inizio il successo le arrise soprattutto sul versante sorridente, non per questo rifuggì da un repertorio più impegnato, associandosi a metà degli Anni Trenta con Renzo Ricci con cui per un quinquennio costituì la coppia teatrale

forse più in auge, tanta popolarità favorita dalle numerose apparizioni cinematografiche, ma soprattutto alimentata dai pettegolezzi sulle sue pretese relazioni sentimentali con questa o quella personalità del momento.

Prima dello spartiacque del secondo conflitto mondiale, "la Lalla" svariò imperterrita da Shakespeare (Ofelia, Giulietta, la Bisbetica domata) a Goldoni (*La bottega del caffè* e *Il Campiello*), da D'Annunzio (*Mila di Codro* e *Basiliola*) a Manzoni (*Ermengarda nell'Adelchi*), più tardi cimentandosi, a fianco di Filippo Scelzo, in Ibsen e in Rosso di San Secondo, oltre che nei prediletti George Bernard Shaw e Oscar Wilde.

Sofisticata e brillante

Nell'immediato dopoguerra, la Adani fu la punta di diamante di quella memorabile compagnia (con Calindri, Carraro, Girotti e l'allora giovanissimo Gassman) che allestì alcuni dei più applauditi spettacoli di un momento magico del teatro italiano, galvanizzato dalla scoperta di un repertorio, soprattutto anglo-americano, fin allora messo al bando dalla censura o comunque vietato dalle circostanze belliche. *Le vie del tabacco* di Kirkland e Caldwell, con la regia di Visconti, *Adamo* di Achard, *La macchina da scrivere* di Cocteau, *Tre rosso dispari* di Denis Amiel suscitavano entusiasmi oggi inimmaginabili.

In altalena tra il repertorio sofisticato caro al suo illustre "partner" Ruggero Ruggeri e quello ancora più scopertamente brillante affrontato con Calindri-Pisu-Volonghi, oppure con Tofano-Cimara, la fresca consorte del duca Luigi Visconti di Modrone restò ben poco tempo lontana dalle scene, avendo scelto per la sua "rentrée" di duchessa la shakespeariana *Dodicesima notte* allestita dal cinematografico Renato Castellani, con Memo Benassi nel congeniale ruolo di Malvolio. Sullo stesso palcoscenico del milanese "Manzoni", l'anno dopo (1955) era la protagonista di *Paolino ha disegnato un cavallo* dell'inglese Lesley Storm, avendo al fianco Cimara, Volpi, la Volonghi e il quasi esordiente Alberto Lionello.

Buonanotte Patrizia di Aldo De Benedetti, *La lunga notte di Medea* di Alvaro, *La Venexiana* di Anonimo cinquecentesco, *La Lena* dell'Ariosto, e il breve sodalizio artistico con Gino Cervi preludevano al progressivo distacco di "Lalla" dalle sempre meno consentanee "tavole", i saltuari rientri culminanti nell'indimenticabile interpretazione della Winnie in *Giorni felici* di Beckett, traguardo forse massimo di un'interprete rimasta prodigiosamente moderna fino all'ultimo. □

In questa pagina, una foto degli anni '50 di Laura Adani. Nella pagina seguente, l'attrice (la seconda da sinistra) con il nipote Beppe Navello in una foto di famiglia.



COME FU CHE ZIA LAURA NON FECE RITORNO ALLE SCENE

Beppe Navello ricorda "zia Laura": quando le offerse di dirigerla in una ripresa di Arsenico e vecchi merletti con Pina Cei. E lei: «No, dovrei apparire dolcissima, ma non sono così». - «Io non sono stata un'attrice; io sarò sempre un'attrice».

FURIO GUNNELLA

Il regista Beppe Navello, direttore artistico dello Stabile dell'Aquila, era il nipote di Laura Adani, che ci ha lasciati suscitando generale compianto. *Hystrio* lo ha intervistato.

HYSTRIO - Come lei, nipote, ricorda Laura Adani?

NAVELLO - Come la zia Laura. Una signora di grande fascino che, nelle riunioni familiari, inevitabilmente attraeva sulla sua persona le attenzioni di tutti. In questo senso, soltanto, ricordava la prima attrice: per il resto voleva essere una della famiglia, dopo l'abbandono delle scene, e quindi per tutti, per mia figlia Maria Alberta e per me è sempre stata "zia Laura".

H. - Crede che la figura familiare della zia Laura Adani abbia influito sulla sua vocazione teatrale?

N. - No, ero già trentenne e regista assistente al Teatro Stabile di Torino quando Laura Adani, nel 1980, è stata testimone alle mie nozze con sua nipote (c'era un'altra testimone illustre, Anna Maria Guarnieri). Dunque ci siamo riconosciuti, se mai, in *passionem socii*, all'interno di un clan familiare vasto e composito, curioso e interessante; ci ritagliavamo nelle riunioni familiari (e ce n'era una rituale, il 24 dicembre di ogni anno alla quale mi angoscia pensare che lei quest'anno non è stata presente) un nostro fitto colloquio di aggiornamento reciproco.

H. - Come ha vissuto, Laura Adani, il tempo che ha trascorso dopo essersi ritirata dalle scene?

N. - In famiglia, tra gli amici, al mare, alle partite della Juventus. Comunque sempre con suo marito Ernesto, lo zio Ernesto. Della sua vita di prima, molti ricordi che confluivano in racconti vivaci. Ma di attività teatrale poco o nulla: un po' di insegnamento, qualche intervista, qualche apparizione televisiva, qualche "prima" teatrale come spettatrice d'onore (io sono stato spesso beneficiario delle sue attenzioni quando qualche spettacolo arrivava a Torino). Mi disse una volta (una delle tante volte che Le ho chiesto se non pensava di tornare alla ribalta) che aveva lasciato un così bel ricordo di sé da temere di offuscarlo con una verifica. Credo che non ne avesse neanche tanta voglia, si sentiva realizzata nella sua nuova dimensione torinese e il teatro apparteneva a una memoria felice e

inquietata di ansie, di confronti competitivi, di conflitti. Ma era una teatrante; meno di un anno fa mi disse improvvisamente «Io non sono stata un'attrice; io sarò sempre un'attrice».

H. - Che cosa pensava, Laura Adani, del nostro teatro d'oggi? Dei nuovi attori, dei nuovi registi?

N. - Andava poco a teatro, come ho già detto; e quindi dichiarava onestamente di non voler dare giudizi che le sarebbero sembrati avventati. Era però una lettrice attentissima di cronache e recensioni teatrali: conservava sempre per me gli articoli che mi riguardavano, è successo ancora pochi mesi fa con le recensioni di Raboni e di D'Amico al mio *Misanthropo*. A pensarci retrospettivamente mi accorgo però, con tenerezza, che il suo garbo le faceva segnalare soltanto le buone recensioni. Non è possibile che in tanti anni non abbia letto anche le stroncature...

H. - Laura Adani che interpreta *Oh, les beaux jours*, di Beckett. Non modifica l'immagine convenzionale che di lei ci è stata data, dell'attrice brillante, che rappresentava un certo tipo di teatro "all'antica"?

N. - Direi di no. Laura era un'attrice completa: in gioventù aveva recitato le tragedie greche e alfiereiane; ha terminato la carriera con una memorabile *Veneziana*. Le poche sue prove cinematografiche sono state eccellenti. Io stesso le ho proposto nei primi anni Ottanta due atti unici di Beckett (*Foots e Rockabay*). Sono convinto che avesse l'autorevolezza e il carisma per attraversare generi diversi con assoluta padronanza dei propri mezzi espressivi.

H. - Un episodio, un aneddoto, una circostanza che le piace evocare oggi.

N. - Mi ricordo quando, appena approdato al Teatro di Sardegna nel 1990, mi venne voglia di esordire con uno

spettacolo brillante, un po' all'antica italiana. Proposi a Laura *Arsenico e vecchi merletti* insieme a Pina Cei: quella volta mi disse di sì e io ero felice. Aveva molta paura ma pensava che tornare in palcoscenico con quel testo sarebbe stato un evento curioso, gradito al pubblico. Lesse e rilesse il testo («Ma che ruolo lungo, come farò a ricordarmi tutte le battute») e alla fine prevalse la prudenza. Mi disse: «Se non mi sono decisa questa volta, non accadrà mai più». E, forse per consolarmi, aggiunse una ragione espressiva che era, come al solito, molto intelligente: «Queste due vecchiette devono apparire buone e dolcissime: ma io non sono così, non sono affatto così».

H. - Che cosa potrebbe fare, il teatro italiano, perché la memoria di Laura Adani non vada smarrita?

N. - Credo molte cose, non sta a me suggerirle. Proprio a Torino c'è il Centro Studi del Teatro Stabile che è sempre stato un luogo attivo di ricerca, di raccolta di documentazione storica, di dibattito: sono sicuro che staranno già pensando a qualcosa. A L'Aquila, noi del Teatro Stabile, ricorderemo Laura in una serata tra amici e studiosi nel gennaio prossimo. Le avevo promesso all'inizio dell'estate che sarei andato a trovarla: volevo qualche tuffo nei ricordi teatrali e magari avremmo potuto registrare i nostri incontri. Non ci sono riuscito e questa dell'Aquila è una piccola riparazione. □





GIUSEPPE BARTOLUCCI

NOMADE DELLA CULTURA CRITICO PASSIONALE

CARLO INFANTE

È con la scomparsa di una persona, e ancor di più con quella di un maestro, che emerge il senso di vuoto creato dalla sua assenza. Non è retorica emozionale. O perlomeno non vuole esserlo. Il fatto è che la morte di Giuseppe Bartolucci è ancor prima il suo ictus, è giunta come a suggellare in modo irreversibile la fine di un'era, quella dell'avanguardia teatrale. Quell'area di ricerca che in Italia, più che in altri Paesi, raggiunse livelli altissimi di complessità. Un gioco spesso estremo e spregiudicato che in quei tempi, tra gli anni Settanta e gli Ottanta, vide una straordinaria quantità e qualità di forze in campo. Una condizione impossibile oggi se non su altri piani, molto meno ideologici, non più definibili quindi in quanto "avanguardia".

In quel contesto vi si rispecchiò la conflittualità e ancor più l'antagonismo di cui era pervasa la società italiana, liberando però energie che proprio grazie a ciò fecero del teatro più di un'arte: un atto di sfida, un comportamento diffuso, un linguaggio collettivo, un modello immaginario, un contagio.

Giuseppe Bartolucci di quel mondo fu non solo un critico di riferimento ma un terminale di sensibilità, il fulcro di un pensiero e di un'operatività che fa venire in mente le figure di Marinetti per il Futurismo e di Breton per il Surrealismo, come ha suggerito Lorenzo Mango.

Non è esagerazione. Siamo con Mango nel riconoscere a Bartolucci la capacità di dare un senso ancora più pregnante alla funzione del "critico militante", una qualità che va ben oltre la pratica analitico-giornalistica. Si tratta di quella funzione proiettiva in grado di contestualizzare un atto teatrale in una tendenza evolutiva, valorizzando più l'intuizione, l'idea germinale, che la risoluzione formale. Una proiezione capace di colmare con uno sguardo strategico le mancanze, contribuendo così a dare valore sostanziale a quell'arte dello spettatore che fa del teatro un evento di "percezione condivisa". Un'attitudine che tende a superare il principio stesso del punto di vista per dare vita a qualcosa che potremmo definire, giocando con le parole, "punto di vita". Qualcosa che procede attraverso la forte adesione personale ad un evento esistenziale qual è il teatro nell'arco di uno spazio-tempo condiviso realmente.

È grazie al valore di questo scambio che la "postavanguardia" si è fatta, più che tendenza teatrale, movimento a tutti gli effetti, contribuendo alla formazione di una generazione di spettatori affinati alla ricerca di nuove forme espressive in grado d'interpretare la contemporaneità. Bartolucci creò le opportunità (rassegne, convegni, workshop) in cui si è sviluppato questo patto di sensibilità tra autori e spettatori, creando così un alveo fertile, un ecosistema, per esperienze che con la loro "invisibilità", la loro incompiutezza formale, difficilmente sarebbero sopravvissute nel mercato teatrale. A differenza di oggi, in cui i cosiddetti "teatri invisibili" non trovano attenzioni se non paternalistiche, allora, in città come Roma e come Napoli in particolare, i giovani gruppi riuscivano ad entrare in quelle "zone autonome" partecipando ad un clima di scambio intellettuale, di confronto, che si sarebbe tradotto in progettualità teatrale. Era la fine degli anni Settanta e la componente più creativa di una generazione alla deriva postideologica di quegli anni di piombo trovò in quelle performances metropolitane un'occasione importante per sopravvivere al presente, per riattivare delle valenze ideali destinate al riflusso.

Ad alcuni questo punto di vista parrà parziale, condizionato da un'emotività soggettiva, la mia (basti sapere che allora ero il cri-



tico teatrale di *Lotta Continua*), tesa ad evocare solo alcuni aspetti particolari. Ma non è solo questo. Lo stesso ruolo di Bartolucci è comprensibile alla luce di quella situazione: in quella sua capacità di agitatore intellettuale, capace quindi di entrare in relazione con una generazione di autori e spettatori a nervi scoperti, furiosi e delusi. Il suo pensiero teatrale di raddomante, grande nomade culturale qual era, appare oggi come un presagio: andare oltre l'avanguardia per fare anche del "nuovo" una tradizione. □

Giuseppe Bartolucci non c'è più. Abbiamo annunciato nel numero scorso la scomparsa. Aveva 73 anni e da più di trent'anni svolgeva l'attività di critico teatrale militante. Da almeno cinque anni era scomparso dalle scene per via di un ictus che aveva minato la sua capacità di presenza e di guida intellettuale della nuova scena italiana. Negli anni Sessanta scriveva per *L'Avanti* per diventare poi condirettore dello *Stabile di Torino*. È alla metà degli anni Settanta, con la creazione della tendenza della *Postavanguardia*, che si connota il suo ruolo di propulsore teatrale con rassegne (innumerevoli, fino alle più recenti del Premio Opera Prima per il Teatro di Ricerca a Narni) e progetti di ampio respiro culturale come *Paesaggio Metropolitano* alla Galleria d'Arte Moderna di Roma. Più di una generazione di autori e spettatori deve a lui un'"educazione sentimentale" al teatro: al teatro che cerca. Tra i tanti, tantissimi libri e saggi critici, si ricorda: *La scrittura scenica, Lerici 1969; Teatro-corpo-immagine, Marsilio 1970; Il vuoto teatrale, Marsilio 1971; Il gesto teatrale, Electa 1980; tutta la serie del periodico Teatrotre, Bulzoni.*

L'ANGELO CAUSTICO DEI VICOLI TRIESTINI

GASTONE GERON

Per trent'anni, dalla fine della "grande guerra" per antonomasia al secondo dopoguerra, la Trieste *moribonda* e gaudente, spregiudicata e insieme nostalgica, si identificò nella vena popolare e immediata di Angelo Cecchelin, autore-interprete di molte commedie dialettali, ma soprattutto di innumerevoli *sketches* rivistaioli, barzellette *à gogò*, canzoncine maliziose, svarianti dalla critica di costume alle frecciate politiche, con seguito scontato di diffide, minacce e brevi arresti.

La personalità umana e artistica di un comico che fu a lungo voce, anima e cuore della Trieste popolare arroccata nei vicoli dell'oggi pressoché scomparsa "città vecchia", è stata felicemente evocata con una serie di riuscite iniziative da quel Teatro della Contrada che proprio in questi giorni festeggia i suoi vent'anni di attività, essendo riuscito a diventare, assieme allo Stabile del Friuli-Venezia Giulia, il secondo polo teatrale di una città più che mai orgogliosa dei suoi inesausti interessi culturali.

Il *feeling* tra il capocomico della mitica "Triestinissima" e il suo pubblico subì un serio colpo per una mai del tutto chiarita vicenda, con seguito processuale, avvenuta nei giorni terribili dell'occupazione "titina", anche se Cecchelin fece in tempo

a infiammare le platee di tutta Italia con la rivista "Trieste mia!" inneggiante alla rivendicata italianità del cosiddetto "territorio libero".

Al di là del controverso episodio, sfruttato dagli immancabili detrattori, la vicenda artistica di Cecchelin sarebbe stata comunque destinata a concludersi a breve termine, l'avanspettacolo essendo stato progressivamente estromesso dall'incontenibile alluvione televisiva, dalle accresciute esigenze economiche di artisti e tecnici, dalla rivoluzione del "cinerama" che, subentrando al tradizionale telone, rese praticamente inagibili i palcoscenici dei superstiti cinema-teatro.

La sublimazione della memoria agevola peraltro la resurrezione dei miti, tanto che oggi la vasta produzione discografica di Cecchelin è assurta a oggetto di culto, non soltanto nell'area dialettale triestina. Si capisce perciò il largo favore con cui la città giuliana ha accolto le celebrazioni ceccheliniane organizzate dall'animosa "La Contrada", a cominciare dalla "tavola rotonda" indetta al Circolo delle Assicurazioni Generali con la partecipazione - accanto a studiosi, critici, cattedratici, registi - dei figli Guido e Livio; quest'ultimo raffinato musicista giunto in tempo a collaborare sul versante compositivo con il dispotico papà, nella vita quotidiana severo e malinconico come quasi tutti i comici di professione.

Ma il momento cruciale delle onoranze a Cecchelin è coinciso con una mostra documentaria allestita al Teatro Cristallo, e con l'allestimento, nella stessa sala, di *El mulo Carleto*, una fantasia comico-musicale che, con la revisione critica di Roberto Damiani, la regia di Francesco Macedonio e le scene di Sergio D'Osimo, accoppia, tra l'altro, le due commedie *L'avvocato Strazacavei* e *La vea* (veglia) *al morto*, unificandole sotto il nome del caustico monello reso celeberrimo da Cecchelin.

Tra gli undici attori e le sei ballerine, accompagnati da una mini-orchestra "in buca", emerge la comicissima Ariella Reggio, presenza storica della Contrada, ma soprattutto s'impone la capacità evocativa di Orazio Bobbio che senza pedissequamente imitare il modello è comunque un redivivo Cecchelin, a dispetto delle diversità vocali, gestuali, al limite concettuali. Bobbio ricrea "el mulo Carleto" non dall'esterno ma dall'interno, non dalla lastra fotografica ma dalla conquista dell'anima, dando vita non già a un'imitazione ma a una rigenerazione, per dirla con Svevo. □

A pag. 46, Giuseppe Bartolucci. In questa pagina, da sinistra a destra, Angelo Cecchelin; Maria Casares.

Spenta la voce di Maria Casares

Aveva da poco compiuto 74 anni Maria Casares, uno degli ultimi "mostri sacri" della scena francese, scomparsa a fine novembre alcune settimane dopo la morte del regista Marcel Carné, del quale interpretò il suo capolavoro *Les enfants du paradis*. Se era stato il cinema a renderla famosa al vasto pubblico - non si può dimenticare *Orphée* di Jean Cocteau - la Casares, nata in Spagna, a La Coruna, nel '22, figlia di un ministro della Repubblica spagnola ed esule in Francia dopo l'avvento del generale Franco, aveva eletto a sua nuova patria il teatro, come scrisse nel suo libro di ricordi *Résidente privilégiée*. Attrice di forte passionalità, "tellurica", come la definì lo scrittore messicano Carlos Fuentes, aveva lavorato a lungo con Jean Vilar alla Comédie Française e ne divenne la prima attrice straniera permanente. Legata da un rapporto di affettuosa amicizia con Albert Camus, era stata la prima interprete del suo *Le Malentendu*. Tra i ruoli cui diede vita sui palcoscenici di tutto il mondo si ricorda in particolare la sua Lady Macbeth, considerata come una fra più alte interpretazioni nella storia del personaggio shakespeariano, ma anche Fedra, Medea e Madre Coraggio: eroine oscuramente tragiche e "sanguinarie" nelle quali l'attrice riversava con grande padronanza di mezzi il suo temperamento "caliente". Le è debitrice anche la drammaturgia contemporanea francese, da lei sostenuta anche all'estero: *I paraventi* di Gênet, per esempio; *Elle est là* di Nathalie Sarraute e un testo di Copi che, fra l'altro, fu ospite al festival della Biennale di Venezia. Far le onorificenze ricevute la Legion d'Onore in Francia e la Medaglia d'oro delle Belle Arti in Spagna. R.A.





CONFESSIONE: FRANCESCA MAZZA

LA MIA VITA? FORSE UN LABORATORIO TEATRALE



Con il cuore aperto sul teatro, dopo un sodalizio artistico con Leo De Berardinis, ricomincia "da sola", spinta da un'idea totalizzante del lavoro

ANSA/FRANCESCO

L'estate scorsa l'attrice Francesca Mazza si è presentata al pubblico con *Autoritratto*, un monologo ispirato al racconto *Di notte, sotto il ponte di pietra* di Leo Perutz, scrittore praghese contemporaneo di Kafka, che evoca la storia d'amore vissuta in sogno tra il re boemo Rodolfo II ed Ester, una donna ebrea. Vestita di bianco, il viso e le braccia fasciate da bende, Francesca Mazza ha proposto al termine del monologo una sua riflessione sul lavoro d'attrice.

Questo spettacolo è stato per lei una svolta. Dopo anni di sodalizio artistico con Leo De Berardinis ha ricominciato sola in palcoscenico un'avventura teatrale iniziata nel 1982 con *Il bugiardo* di Goldoni nella compagnia Pagliai-Gassman. L'anno dopo iniziava a recitare negli spettacoli di Leo De Berardinis, dapprima con la Compagnia Nuova Scena e poi con il Teatro di Leo, di cui è cofondatrice.

Con la regia di Raoul Ruiz ha partecipato a due spettacoli presentati rispettivamente al Festival di Santarcangelo e a Gibellina.

Queste brevi e incomplete note biografiche sono seguite da un "autoritratto" a parole dove Francesca racconta se stessa, e in cui la vita e il teatro si fondono, inscindibili:

"Francesca
figlia della pianura nebbiosa padana
figlia di Giulio e Gabriella
fra Barbara, Laura e Adelchi
fidanzata

formato minuto
folte sopracciglia
forza di volontà facile alla commozione

fiammifero che si accende con niente
fraternité, égalité, liberté
felice di essere attrice

Ofelia grande amore *Amleto* - Totò, principe
di Danimarca

fuggiasca Cordelia *King Lear*, studi e variazioni

folletto Ariel *Tempesta*
figliastro nei Sei personaggi *Novecento e Mille*

fuori, all'aperto *Delirio*, *Lo Schiavo del Demonio*, *La Scoperta dell'America*
fallita *Lady Macbeth Macbeth*
febbre Antigone *Quintetti*
fragole e asparagi *Metamorfosi*
frastornata sposa *L'Impero della Ghisa*
fra i sobborghi della Cina di Brecht *Scenetti*
fantasiosa Sgricia *I Giganti della Montagna*
focosa maga d'oriente *Il ritorno di Scarabouche*

fortunata ma anche ferita
ferita ma anche fortunata
famosa non sarò mai
fiducia cieca in Leo
fedele al teatro
for ever "

Abbiamo incontrato Francesca Mazza e le abbiamo posto qualche domanda.

HYSTRIO - Ci pare da questa sua autopresentazione che per lei vita personale e teatro siano coincidenti, e che il suo passato sia scandito dai personaggi che ha interpretato.

MAZZA - Il teatro è un pensiero costante, non ha un orario al di fuori del quale c'è tempo libero perché il teatro non è un mestiere, è un modo di vivere. Qualsiasi musica io ascolti, qualsiasi libro io legga,



qualsiasi cosa che vedo sollecita una connessione con il teatro.

Non è un procedimento razionale, ma qualcosa che avviene involontariamente e, ormai, naturalmente. Accumulo dati, esperienze, riflessioni, visioni, suoni, luci, parole, gesti; di tutto questo tanto viene scartato ma tanto viene immagazzinato, compresso, ed è pronto a emergere all'occorrenza.

H. - *Insomma, Francesca e l'attrice non si sdoppiano...*

M. - Veramente in certi momenti ho la sensazione che la mia vita sia un laboratorio per il teatro, e penso che il procedimento corretto sia esattamente quello contrario. Questo rapporto esclusivo è un po' soffocante, mi rendo conto che dipende solo da me tornare a respirare più liberamente, trovare la forza di uscire da un circolo vizioso che mi dà tanto, è innegabile, ma chiede anche tanto. Però c'è la paura, bisogna fare i conti con la paura di uscire da questo circolo e di esserne espulsi, la paura di non potervi più rientrare.

H. - *Ma allora, questo suo vivere il teatro in maniera così totalizzante, cosa le ha dato, cosa le ha chiesto?*

M. - Il teatro ha influito sulla mia vita in modo totale, esclusivo. Per esempio, ha

cambiato gli orari dei pasti, del sonno, ha cambiato le mie amicizie perché mi è molto difficile coltivarne al di fuori dell'ambiente teatrale: manca il tempo. Soprattutto, il teatro mi ha cambiata profondamente di dentro: non so se ha migliorato la mia vita perché non so, non posso sapere come sarebbe stata diversamente.

Non so se mi ha migliorata come persona; ma vorrei veramente che il teatro facesse di me una persona migliore, una persona integra e coraggiosa. A volte mi stupisco pensando che non ho avuto dalla vita quello che immaginavo, un marito e dei figli ad esempio; però ho fatto esperienze e incontri che non avrei mai osato sperare. Sono convinta che la scena sia un grande aiuto per poter trovare un proprio luogo: un luogo i cui confini sono i confini dell'agire e dove al di fuori non c'è vita. Non bisognerebbe mai essere fuori luogo, nella vita come sulla scena. Ci si merita uno spazio con tenacia ed umiltà, e una volta conquistato questo spazio va difeso. Per questo credo sarebbe importante ritualizzare ogni volta l'entrata in scena e l'uscita di scena; essere consapevoli di questi gesti serve a spendere bene il tempo tra questa "entrata" e questa "uscita".

H. - *Esiste qualche privilegio dell'attore?*

M. - Questo lavoro ci dà la possibilità di

parlare agli uomini degli uomini: è il mondo che si presenta a se stesso attraverso di noi, effimeri ma vivi. Ci dà la possibilità di essere a contatto con i pensieri e le intuizioni poetiche di uomini grandissimi: penso a Shakespeare, all'emozione di alcune sue parole, alla forza con la quale si imprimono nella nostra memoria, ci illuminano, muovono desideri a volontà.

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

M. - Ho tenuto un laboratorio teatrale organizzato dall'Assessorato per le Pari Opportunità della Provincia di Bologna. Ho scelto il titolo *Nulla si crea, nulla si distrugge, tutto si trasforma*, che vuole essere un invito a osservare la realtà da diversi punti di vista. Il corso è rivolto a donne adulte che intendono riqualificarsi, per proporsi sul mercato del lavoro dal quale si sono allontanate per vari motivi. Io spero che attraverso il teatro scoprano delle strategie per intervenire sulla loro vita e modificarla. Dopo questa esperienza conto di tornare in teatro. Come attrice. □

A pag. 48, in alto, Francesca Mazza e, in basso, l'attrice in un momento dello spettacolo «Il ritorno di Scaramouche» di Leo De Berardinis.

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

BANCO
S.GEMINIANO
E S.PROSPERO



PIETRO GARINEI

CHE FATICA SOSTENERE LA COMMEDIA MUSICALE

In Italia è considerata a torto un genere di secondo livello, i contributi sono scarsi e i produttori poco invogliati. Un peccato perché oggi più di ieri abbiamo attori, ballerini e cantanti preparatissimi. E poi la ridoterapia fa bene...

RITA CHARBONNIER

HYSTRIO - Nella storia del teatro musicale italiano il 1952 è un anno importante: Garinei e Giovannini danno alle scene Attanasio cavallo vanesio, che segna il passaggio dalla rivista alla commedia musicale.

GARINEI - Noi non chiamammo "commedia musicale" quel nostro lavoro, ma "favola musicale", perché aveva proprio il carattere della favola, e poi perché sentivamo che adoperare la parola "commedia", per il rispetto che avevamo verso questo termine, era eccessivo. Quello fu il primo passo che compimmo verso il genere nuovo; noi venivamo dalla rivista satirica, poi dal grande spettacolo dell'Osiris. In Attanasio cavallo vanesio c'erano in verità anche balletti e canzoni che non aiutavano la storia ad andare avanti: abbiamo avuto paura di svezzare di colpo il pubblico dalla rivista, abbiamo cercato di farlo piano piano, anche noi incerti se la cosa avrebbe funzionato.

H. - Il declino della rivista e il successo della commedia musicale rispecchiavano le mutate condizioni del Paese: il dopoguerra e la ricostruzione inducevano all'evasione, al sogno, al lusso irraggiungibile; la crescita economica e l'espansione della classe media suggerivano maggiore realismo e la riconoscibilità delle vicende rappresentate.

G. - Se questo si riferisce ai nostri spettacoli non posso essere d'accordo, perché Attanasio cavallo vanesio è una vicenda ambientata in America con dei gangsters, Alvaro piuttosto corsaro è la storia di un pirata e Tobia, candida spia narra di un venditore di palloncini a Vienna che si ritrova coinvolto in un intreccio di spionaggio. Non credo che la classe media italiana potesse riconoscersi in quelle vicende.

H. - Poi, però, arriviamo a risultati come Buonanotte Bettina...

G. - Sì, ma tra le prime commedie e quest'ultima passarono alcuni anni. Comunque, è senz'altro vero che quasi sempre abbiamo cercato spunti nella realtà. La padrona del raggio di luna si ispi-

rava a una storia vera, Carlo non farlo al matrimonio di Ranieri di Monaco, Enrico 61 raccontava la vita di un centenario nato nel 1860, data dell'Unità d'Italia, e narrava così la storia d'Italia...

H. - Considerando i suoi successi passati e quelli più recenti, possiamo tracciare un percorso di evoluzione stilistica? Ci sono cose che oggi funzionano più di ieri, ci sono cose di ieri che oggi non vanno più?

G. - Francamente non lo so. In questo momento al Sistina ha grande successo Cantando sotto la pioggia, che è una commedia scritta tanti anni fa. Maurizio Micheli ha ripreso Buonanotte Bettina, noi abbiamo ripreso Alleluja brava gente... Io credo che quello che è buono è buono sempre, mentre quello che è cattivo, rigiralo come vuoi, rimane cattivo. Adesso ci stiamo preparando a rimettere in scena Un paio d'ali, che è del 1957. Oggi gli spettacoli sono pieni di parolacce, di sensi non doppi, ma unici; e questo è uno spettacolo nel quale non c'è volgarità, non c'è pornografia... Piacerà? Non

lo so. Noi ce la mettiamo tutta, ma è sempre una scommessa.

H. - Quali sono le differenze tra il modello italiano e il modello angloamericano di commedia musicale?

G. - La commedia musicale italiana ha sempre fatto un maggiore affidamento sull'elemento comico, il protagonista è stato sempre un comico e le storie sono sempre partite da uno spunto che cercava di essere comico. La commedia musicale americana invece batte strade universali, la strada del dramma, della grande emozione, del grande amore, si affida più al canto e il canto si espande meglio quando racconta un'emozione, mentre col canto è più difficile esprimersi comicamente.

H. - La commedia musicale è un genere sufficientemente sostenuto dalla politica teatrale, in Italia?

G. - Devo dire che non c'è quella considerazione che sarebbe necessaria per permettere alla commedia musicale di essere più rappresentata, per invogliare i produttori a metterne in scena di più. Ci sono remore molto forti per entrare nel gruppo degli spettacoli che hanno diritto a un certo contributo, a un certo sostegno. La commedia musicale, in alto, non è considerata uno spettacolo di primo livello. Anzi, è proprio lo spettacolo di intrattenimento, "leggero", che è ritenuto di secondaria importanza. Mentre il teatro "leggero" non è leggero per niente, né per chi lo scrive, né per chi lo produce, ed è pesantissimo per chi lo interpreta.

H. - Groucho Marx racconta in una delle sue lettere che quando si cimentò per la prima volta in un ruolo drammatico amici, parenti e critici ebbero una reazione unanime: «finalmente dimostri di essere un attore vero, finalmente fai una cosa di valore!» E commenta che se avesse saputo prima che la recitazione drammatica, che definisce molto più facile, gli avrebbe portato tale consenso, avrebbe fatto subito l'attore serio.



G. - Non conoscevo questo episodio, ma sono cose che dico sempre agli attori. Tutti i comici sono riusciti molto bene nel drammatico, non ce n'è uno che sia fallito. Quello di cui non sono sempre sicuro, è che gli attori drammatici sappiano fare anche il comico. Ma spesso sento attori di grandi qualità comiche che hanno voglia di fare personaggi seri. Io gli dico: signori, perché? Avete avuto dal Padreterno la gioia, la fortuna di far ridere la gente e ve ne vergognate? Sentite come escono dal teatro allegri? La ridoterapia, la chiamo io, la ridoterapia fa bene, c'è bisogno di ridere, e voi volete farli piangere?

H. - Che futuro prevede per la commedia musicale italiana?

G. - Il pubblico c'è, un pubblico che manifesta sempre lo stesso piacere, sempre lo stesso desiderio di andare a vederla. Ci sono i registi, i musicisti, gli scenografi; e poi oggi ci sono attori, cantanti e ballerini preparatissimi. La commedia musicale abbisogna di interpreti specializzati, e per un certo periodo non è stato facile reperirli. Oggi invece ci sono tanti giovani, i ballerini per esempio, che sono molto più bravi, e sono anche numericamente di più. Quando un tempo facevamo le audizioni per ballerini ne arrivavano una ventina; l'altra settimana abbiamo fatto un'audizione e sono arrivati centodieci ragazzi e ottanta ragazze; e bisognava vedere com'erano preparati. Studiano, vanno all'estero, e mi fa tene-



rezza vedere con quanto amore si applicano... e quanto poco lavoro, in rapporto, gli si può offrire. Però ci sono nuove compagnie che si specializzano nel genere, c'è la Compagnia della Rancia che fa i suoi spettacoli e li fa bene; poi ho visto di recente quel nuovo spettacolo, *Porci con le ali*; il regista Giovanni Lombardo Radice è stato bravissimo; è un lavoro concepito, dal punto di vista della commedia musicale, in maniera ineccepibile.

Ma lo sa che in questo momento in Italia ci sono trentadue compagnie amatoriali che rappresentano *Aggiungi un posto a tavola*? Questo vuol dire che c'è sia il desiderio di misurarsi in questo tipo di spettacolo, sia quello di andare a vederlo. Dobbiamo aiutare tutto questo. Aiutate la commedia musicale, trattatela bene, vogliatela bene. Consideratela una forma di teatro importante, equivalente a qualunque altra. Lo dico con amore, perché Sandro ed io abbiamo dedicato non dico la nostra vita, ma la nostra attività a questo genere, e l'abbiamo fatto con passione. Quando vengo a sapere che un'altra compagnia fa una commedia musicale sono felice: è come vedere qualcuno che attacca il cappello su un attaccapanni che hai contribuito a costruire. □



AL SISTINA

GINO BRAMIERI

MUSICA DI PIERRO GARINI

PARDON, MONSIEUR MOLIÈRE

LIBRETTO DI RAOUL TERZOZI, VASME

REGIA DI SANDRO GIOVANNINI

MARIA MONTI

LEO COLONNA **LUIGI PALCHETTI** **GIANNA COLETTI**
GIAN FRANCO MARI **MASSIMO BAGLIANI** **GIGI BONOS** **SILVIA CARINI**
MARIA MONTI **ERICO ADINO**

MASSIMO D'ARPI

I SOLISTI
ROBERTO CREMA ALAN CURI TOM SAATCHI
FRANCESCO FERRARO MARIO SELLATI

LE SOLISTI
DELIA BLACA MARIO MONTESANO
CLAUDIA PASTOR NICOLA TAVALLA

MILLA SANNO

VITTORIO MARSILLANO

CARLO MARCI **GIORGIO TADEI** **RENZO SICARIANI** **LUIGI CASARETO**
GIANNI EMILIANO BOCCA **GIANNI VIGNATI** **VITTORIO BOMBA**
GIORGIO ANTONINI **NICOLA BERTELLI** **GIUSEPPE BOTTICIONI** **GIORGIO MARIANO**

PREPARETEVI PER IL 25 MARZO. Il 25 marzo si inaugurerà il nuovo spettacolo di Gino Bramieri, «Pardons Monsieur Molière», scritto da Raoul Terzozi e Vasme, musicato da Pietro Garini. La regia è di Sandro Giovanni. Le attrici principali sono Maria Monti, Leo Colonna, Luigi Palchetti, Gianfranco Mari, Massimo Bagliani, Gigi Bonos, Silvia Carini, Erica Adino, Massimo D'Arpi. I solisti sono Roberto Crema, Alan Curi, Tom Saatchi, Francesco Ferraro, Mario Sellati. Le soliste sono Delia Blaca, Maria Montesano, Claudia Pastor, Nicola Tavalla. Milla Sanno e Vittorio Marsillano saranno le ballerine principali. La compagnia è composta da Carlo Marci, Giorgio Tadei, Renzo Sicariani, Luigi Casareto, Gianni Emiliano Bocca, Gianni Vignati, Vittorio Bomba, Giorgio Antonini, Nicola Bertelli, Giuseppe Botticioni, Giorgio Mariano.

APPALTA

A pag. 50, Pietro Garinei e Sandro Giovannini. In questa pagina, in senso orario, Garinei e Giovannini con Delia Scala e il M^o Riccardo Vantellini durante le prove di «Caccia al tesoro»; la locandina di «Pardons, Monsieur Molière» con Gino Bramieri; una foto di scena di «Beati voi» con Enrico Montesano.

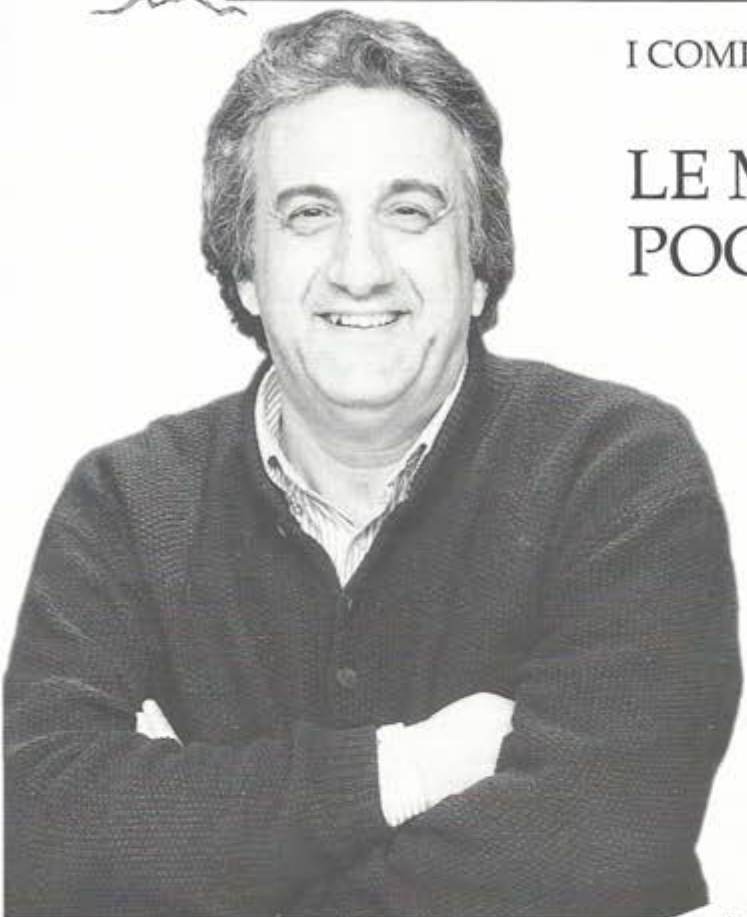


I COMPOSITORI

LE MUSICHE DI SCENA?
POCHISSIMO ORIGINALI

Non esistono ancora incentivi per l'utilizzo di composizioni scritte appositamente per gli spettacoli e per la loro esecuzione dal vivo.

RITA CHARBONNIER



In Italia utilizzare negli spettacoli teatrali musiche preesistenti e comunque preregistrate, magari da orchestre virtuali, è oggettivamente più comodo ed economico che non farle comporre appositamente ed eseguire dal vivo. Mancano gli incentivi, ma forse anche una cultura specifica - non si riesce a vedere una differenza qualitativa a priori tra le cose fatte in un modo o nell'altro. Nello scorso mese di dicembre alcuni compositori hanno costituito un'associazione per la qualificazione della musica di scena: Amet, Associazione Musica e Teatro. Ne abbiamo parlato con Stefano Marcucci, promotore dell'iniziativa, e con Germano Mazzocchetti.

HYSTRIO - Chi sono gli altri compositori coinvolti in questa mobilitazione?

MARCUCCI - Forse sarebbe più facile dire chi sono quelli non coinvolti, perché ci siamo quasi tutti. Il presidente dell'associazione è Benedetto Chiglia, mentre il presidente onorario è Fiorenzo Carpi; Giancarlo Chiaramello e Luciano Francisci sono membri del direttivo; tra gli associati, Nicola Piovani, Franco Piersanti, Antonio Di Pofi, Antonio Sinagra, Pasquale Scialò... Le prime volte che ci siamo incontrati abbiamo realizzato che per raggiungere certi risultati era necessario agire in maniera comune.

H. - Parliamo degli scopi che vi prefiggete.

M. - Quando si fa una compagnia il produttore teatrale riceve un incentivo mini-

steriale nel caso in cui metta in scena un autore italiano. Ne riceve poi altri se impiega attori usciti dalle scuole, se il testo è di autore contemporaneo, se il numero degli scritturati supera un certo tetto... Noi vorremmo che fosse istituito un incentivo per le musiche originali, composte appositamente; ed uno ulteriore se tali musiche

sono eseguite dal vivo, con orchestra. Questo qualifica i giovani compositori italiani e soprattutto dà margine alla produzione di realizzare spettacoli con musiche migliori. Inoltre, fare musica dal vivo significa dare lavoro a quegli orchestrali che hanno tutto il diritto di lavorare, ma sono ormai superati dalla tecnologia. Oggi qualunque tastiera può imitare il suono di ogni strumento, ma la qualità è innegabilmente più bassa. Anche le trasmissioni televisive e radiofoniche utiliz-

zano musica fatta col computer, e così stanno smantellando orchestre prestigiose una dopo l'altra.

H. - Uno dei problemi con i quali vi scontrate è che nel teatro non esiste la richiesta preventiva per l'utilizzo di musiche preesistenti.

M. - Nel teatro si può utilizzare qualsiasi musica o canzone senza chiedere l'autorizzazione all'autore. Nel cinema invece non è così, perché c'è una legge che regola questo aspetto. Oggi che quasi tutti gli spettacoli fanno un grande uso di musiche è necessaria l'equiparazione col cinema; da un punto di vista legislativo, ma anche, più ampiamente, da un punto di vista culturale. La musica da cinema ha un suo plafond di intenditori, collezionisti, raccoglitori, e nello stesso tempo viene qualificata attraverso manifestazioni e riconoscimenti. La musica di scena è invece considerata un fatto molto marginale, laddove il grande lavoro che un musicista compie attorno a uno spettacolo spesso non ha nulla da invidiare alla composizione di un'opera o di un



balletto. Riguardo all'utilizzazione di musiche di repertorio, c'è da dire però che su tutti i dischi è scritto: vietata la diffusione pubblica. Qualcuno afferma che virtualmente si assolve a ogni diritto nel momento in cui si acquista il disco. Questo vale se il disco viene ascoltato in privato, ma se lo si fa ascoltare in teatro, a un pubblico pagante, dovrebbe valere la legge che tutela la riproduzione in pubblico: però evidentemente mancano i controlli o non viene applicata. A questo dobbiamo aggiungere i piccoli mercimoni che si continuano a fare della musica di pubblico dominio, quella dei grandi autori. Vista anche la tecnologia attuale, che lo rende possibile, si prende una frase da un disco di Bach, la si ripete all'infinito, Bach lo si fa diventare musica minimale, e poi si intascano i diritti come se fosse musica originale. Questo, purtroppo, capita molto spesso.

H. - Dunque la vostra richiesta è fondamentalmente che vengano istituiti incentivi all'utilizzazione di musiche originali ed eseguite dal vivo.

M. - Questo non vuol dire pretendere che da oggi tutti gli spettacoli vengano fatti in questo modo. Siamo coscienti che in un certo tipo di operazioni la musica non è altro che un sostegno alla creazione di atmosfere: non è lì che vorremmo intervenire, se non con l'istituzione di un contributo se le musiche sono composte appositamente. Vogliamo soprattutto intervenire in quel tipo di lavoro in cui musica e testo viaggiano insieme, in cui l'apporto della musica è notevole, in cui la composizione richiede un grande lavoro. Ecco, posso fare riferimento a un mio spettacolo, *Accademia Ackermann*. Sia la Siae che la legislazione, che l'autore



del testo, Giancarlo Sepe, che il Ministero del Turismo e dello Spettacolo, che all'epoca esisteva ancora, hanno completamente ignorato che quello spettacolo fosse cantato dall'inizio alla fine. In quel caso bisognava depositare il testo insieme con le musiche, in modo che il coefficiente di Siae potesse essere accresciuto, vista la proporzione; bisognava che si riconoscesse l'esistenza di una situazione paradossale. Se quella è definita prosa, allora noi siamo in agitazione.

MAZZOCCHETTI - Ci può essere una via italiana al teatro musicale, non necessariamente copiando o rifacendo pari pari le commedie d'oltreoceano. Per esempio, quello che fa Nicola Piovani con Vincenzo Cerami è teatro musicale, perché c'è un

autore che ha scritto un testo originale, un compositore che ha scritto la musica su quel testo, un'orchestra di quindici elementi in scena, due cantanti e due attori: che cos'è se non teatro musicale, quello? Noi vorremmo che ciò che rimane del Ministero, o chi per lui, mettesse una specie di corsia preferenziale per il teatro musicale, e desse anche quegli incentivi di cui parla Stefano. Così come c'è l'incentivo per l'autore italiano, perché non deve esserci anche per il teatro musicale italiano, cioè per opere scritte apposta da musicisti che agiscono in teatro e che quindi forse conoscono il mezzo meglio di altri? Poi si può essere più o meno d'accordo sul modo di farlo, ma se non cominciamo a chiarirci e a partire per cercarlo, questo genere nuovo, non lo faremo mai. □

BROADWAY: È D'OBBLIGO L'ORCHESTRA DAL VIVO

«**T**hey say the neon lights are bright on Broadway...» Dicono che a Broadway le luci risplendono, dicono che nell'aria c'è qualcosa di magico... ma Broadway, in fondo, non è che una strada newyorkese, lunga e trafficata, a una certa altezza della quale si ergono fitti tra gli alti palazzi tanti grandi teatri. Ma un ponte invisibile la collega con Hollywood, la città del cinema: nel nostro secolo la musical comedy, o più semplicemente "il musical", trova la sua sede più fiorente nei teatri nordamericani anche per le possibilità divulgative e pratiche offerte dalla realizzazione di versioni cinematografiche dei maggiori successi. Certo, lo schermo ha esigenze diverse, e così i cast teatrali vengono normalmente rimpiazzati in obbedienza alle leggi del botteghino. Barbra Streisand a ventisette anni era troppo giovane per il ruolo della protagonista in *Hello, Dolly!*, ma rubò la parte a Carol Channing, l'interprete del musical sul palcoscenico, nonché a Julie Andrews e a Liz Taylor, semplicemente perché nel 1969 era infinitamente più popolare. Natalie Wood non sapeva cantare, ma in *West Side Story*, doppiata, interpretò Maria. La recente e travagliata versione cinematografica di *Evita*, musica dell'inglese Andrew Lloyd Webber, ha quali protagonisti individui che ben poco hanno a che vedere col teatro. E così via.

Il grande musical angloamericano è la prima potente nonché utopistica immagine che inonda la mente di chi pensa al teatro musicale. Al punto da indurre gli amanti del genere a tentare di importare i prodotti di quella fiorentissima industria anziché crearne di originali, trascurando così lo spirito che li infonde. L'originalità, appunto: la capacità di raccontare in modo inedito vicende nelle quali il pubblico si possa riconoscere, ispirandosi alla storia contemporanea, ai classici della letteratura, o al proprio stesso mito. E poi, nell'organizzazione del lavoro, lo spirito di corpo. A Broadway l'orchestra dal vivo è obbligatoria: è una regola sindacale. Se un teatro è dedicato al musical, anche se si mette in scena uno spettacolo non musicale bisogna comunque pagare il minimo sindacale, per gli orchestrali che rimangono disoccupati, al sindacato dei musicisti. Gli spettacoli che utilizzano le basi registrate sono di livello più basso, si svolgono in teatri più piccoli e comunque non a Broadway. Al di là del problema dei costi l'equazione musica originale più orchestra dal vivo uguale spettacolo migliore non sembra, dalle nostre parti, essere sempre compresa. R. C.

HANNO SCRITTO

«Nutro la ferma convinzione che, malgrado tutte le rivoluzioni tecnologiche, il teatro debba restare lo spazio esemplare dove l'uomo riflette sulla sua condizione storica e esistenziale. La specificità del teatro consiste nell'essere un campo singolare che offre allo spettatore la possibilità di vincere il suo isolamento e di meditare sulla condizione umana, in un contesto collettivo che richiama la sua appartenenza al gruppo e gli fa apprezzare la ricchezza del dialogo e la diversità in ogni sua forma. Perché, se il teatro è dialogo all'interno della rappresentazione, è anche dialogo implicito tra il pubblico e lo spettacolo. Esso racchiude anche un terzo tipo di dialogo, quello che si stabilisce fra gli spettatori stessi. A un livello più elevato esiste poi il dialogo che coinvolge la festa teatrale (rappresentazione destinata al pubblico) e la Comunità, intesa come cornice all'interno della quale si svolge la festa. Ogni tipo di dialogo ci libera dalla tristezza della nostra solitudine e favorisce una presa di coscienza della nostra dimensione comunitaria; pertanto il teatro non è solamente una manifestazione della società civile, ma è piuttosto una delle condizioni richieste per la nascita di questa società, nonché il requisito indispensabile per il suo sviluppo». SAADALLA WANNOUS, Manifesto per la Giornata Mondiale del Teatro 1996, *Giornale dello Spettacolo*.

A pag. 52, Stefano Marcucci e, in basso, un momento del suo spettacolo «L'isola che non c'è» di cui è stato anche autore delle musiche e regista. In questa pagina, Marcucci mentre dirige il coro degli allievi della scuola dell'Istituto Nazionale del Dramma Antico, biennio 1986-88.



LA SFIDA DI TATO RUSSO

ED ORA MASANIELLO DIVENTA L'EROE DI UNA SOAP-OPERA

Il Bellini ospita un kolossal musicale sul capopopolo della rivoluzione del 1674: più di cinquanta attori-cantanti, venti orchestrali, una gigantesca scenografia dipinta sui muri del teatro - L'impresa, temeraria, convince; lo spettacolo è schietto, animato e le musiche del giovane Patrizio Marrone di ottimo livello.

UGO RONFANI

MASANIELLO, musical di Tato Russo (libretto, regia) e Patrizio Marrone (musiche): felice rinnovamento di un genere. Scene (una Napoli dipinta sul fondo del palcoscenico) di Russo-Di Ronza. Costumi (pittoreschi) di Giusi Giustino. Coreografie (vivaci) di Aurelio

Gatti. Direzione musicale di Mario Ciervo. Collaboratore alla regia Livio Galassi. Con 53 attori-cantanti (primeggianti Gigi Finizio, Barbara Cola, Antonella D'Agostino, Antonio Murro, Ernesto Lama, Marcello Romolo) e 20 orchestrali. Prod. Bellini di Napoli.



Al confronto di questo suo autentico kolossal, la pur originale *Commedia degli equivoci* shakespeariana che Tato Russo aveva allestito per l'Estate Veronese risalendo alle fonti plautine, e ambientandola a Napoli, appartiene all'ordinaria amministrazione di quest'uomo di teatro napoletano che, in questi anni, ha saputo sorprenderci con estrosi adattamenti partenopei da Shakespeare, da Giordano Bruno, da Brecht. Tato Russo ammette di aver voluto lanciare una sfida: affinché si sapesse che Napoli si rinnova anche nel teatro, che ha memoria dei suoi miti nazionali-popolari (e quale mito più vivo, ai piedi del Vesuvio, di quello del pescivendolo Tommaso Aniello d'Amalfi, detto Masaniello, che nel 1647 capeggiò la rivolta antispagnola di Napoli?), e che è capace di produrre spettacoli nuovi per concezione e impegno.

I paladini, Rugantino, Garibaldi: la premiata ditta Garinei & Giovannini non ha mancato di portare sulla scena del musical eroi popolari, qualche volta sacrificando agli stereotipi del genere. Tato Russo ha voluto tentare una strada diversa, estrarre la materia, la lingua e la musica del suo spettacolo dal corpo vivo della sua città, che frequenta da sempre e conosce come uomo di teatro e scrittore. Insieme a Patrizio Marrone, un giovane compositore che aveva già firmato le musiche per i suoi spettacoli, ha messo in versi musicali, un po' in italiano e un po' in napoletano, la storia del pescivendolo, contrabbandiere e tribuno Masaniello che in carcere, indottrinato dai cospiratori Vitale e Genoio, diventa l'agitatore il quale, nell'estate del 1647, trasforma un'agitazione di protesta contro nobili e speculatori in una rivolta popolare che induce alla fuga il viceré duca D'Arcos e trasferisce il governo della città nelle mani della plebe. Poi, però,



abbandonato dai politici, sconfessato da Madrid e abbandonatosi ad accessi e stravaganze, viene assassinato nella chiesa del Carmine dove ha trovato riparo.

Dice Masaniello, nel libretto di Tato Russo, prima di essere assassinato in quel fatale 16 luglio '47: «E napulitano so' fatte accusi: si te faie grande l'invidiano, si te faie putente te vonno fa' cadè...». Speriamo che la battuta non s'applichi a Tato Russo; speriamo che la Napoli dello spettacolo, con le sue conventicole, sappia apprezzare come merita, lealmente, l'impresa rischiosa (folle, lui dice) di questo musical all'italiana, anzi di questa soap opera schiettamente nazional-popolare che mobilita ad ogni rappresentazione un centinaio di teatranti, che ha una gigantesca scenografia rappresentante la piazza del Mercato di Napoli dipinta direttamente sui muri di fondo del palcoscenico da studenti in Belle Arti. Un kolossal che non può permettersi il lusso di una tournée, che sarà costretto a stare in cartellone per mesi e mesi, dati i costi, come succede per i successi di Broadway: capirà chi di dovere che l'impresa temeraria merita sostegno, perché risuscita un genere dato per morto e, nell'effimero teatrale imperante, costituisce un esempio di stabilità?

Sarebbe, questo, un discorso a vanvera se i risultati fossero miseri; invece *Masaniello* (specie quando sarà stata eliminata qualche lungaggine), è un bell'esempio di teatro schietto come soltanto sa produrne la scuola napoletana: le accoglienze trionfali del pubblico alla prima non lasciano dubbi. Russo e Marrone, hanno bene realizzato la saldatura fra quanto rimane vivo del melodramma ottocentesco e l'immediatezza talvolta disorganica dell'odierna musica folk, e il testo rivela un rigoglio tematico da *feuilleton* popolare, con accenti di



un'epica brechtiana (Russo ha appena allestito un' *Opera da tre soldi* in napoletano) che intreccia storia e invenzione, figure di un presepe laico e notabili di Corte, scene ironiche e patetiche non senza il correttivo dell'ironia, una iconografia da Capodimonte e la pittura di Velazques. Le musiche del giovane Marrone (anche se con qualche approssimazione nell'orchestrazione) aggregano intorno a ben saldi temi - chiaramente udibili, e cantabili - ricche elaborazioni solistiche e d'insieme, tonali e ritmiche, classiche e popolari. In aderenza, sempre, con il libretto, le scene di passione popolare trasferiscono i temi di base nei ritmi del jazz o del ragtime; le sonorità dei sintetizzatori e dei bassi elettrici s'intrecciano ai timbri degli ottoni e degli archi; gli assolo e i



duetti liberano risorse melodiche di limpida vena.

La storia è in *flashback*, comincia con i funerali del pescatore - generale del popolo annunciati da campane a martello. Il Masaniello di Russo non è «*nu buono guaglione*» agiografico come quello che aveva immaginato Eduardo, né il Che Guevara secentesco di De Simone; è un ribelle travolto dalle sue stesse passioni, eroe e mistico, istrione ed utopista, come l'ha veduto, con i suoi umori mutevoli, il popolo napoletano: un Teseo divorato dal Minotauro del potere, un santino che uno scugnizzo vende ai suoi funerali: perciò umano.

Gigi Finizio, sbalzato dalla ribalta di Sanremo al temibile ruolo, è di una vitale espressività nel rendere, con il gesto e la voce, prima la febbre di libertà e poi il rovinoso delirio di potenza del personaggio. Nel ruolo di Bernardina, la moglie, è di pari bravura l'emiliana Barbara Cola, altra voce di eccezione di Sanremo e, in più, dotata di un già sicuro temperamento di attrice. Antonella D'Agostino che è stata partner di Pavarotti - è la madre di Masaniello con vigore drammatico, e nel lamento in morte del figlio sa suscitare la tragicità del Golgota. Da lodare per capacità mimiche, gestuali e canore, tutti gli attori; siano almeno nominati Lello Abate (il fratello), Antonio Murro (Marco Vitale), Marcello Romolo (Fra' Savino), Ernesto Lama (Naclerio), Marco Brancato (Genoino), Antonio Romano e Maria Letizia Gorgoa (il viceré e la viceregina), Gianni De Feo (Chatillon), Ciro Capano (Perrone) e Susy Sebastiano (la sorella). □

A pag. 54, dall'alto in basso, una scena d'insieme del «Masaniello» di Tato Russo e Patrizio Marrone; un primo piano di Tato Russo. In questa pagina, in senso orario, un bozzetto di scena dello spettacolo; Patrizio Marrone; sei degli attori protagonisti: Gigi Finizio, Barbara Cola, Antonella D'Agostino, Antonio Murro, Ernesto Lama e Marcello Romolo.



LONDRA

PARTITURA INGLESE PER PASSIONE ITALIANA

Le ultime creazioni di due re del musical: *Passion* dell'americano Sondheim, tratto dal romanzo *Fosca* di Tarchetti e *By Jeeves* di Lloyd Webber, spettacolo da camera che riesce a restituire con grazia l'umorismo surreale dell'inglese P. G. Wodehouse.

SABRINA FALLER

Sono in scena a Londra gli ultimi lavori dell'inglese Andrew Lloyd Webber e dell'americano Stephen Sondheim, due fra i massimi compositori viventi di musical e due personalità molto diverse: facile, melodico, trascinate, esportabile ovunque il primo; difficile, intellettuale, poco ortodosso e di conseguenza meno largamente conosciuto il secondo. Dappertutto si canticchiano le melodie di *Cats*, *Evita*, *The Phantom of the Opera*; mentre, fuori dal mondo anglosassone, solo un ristretto pubblico conosce *Into the Woods*, *Company* o persino *A Little Night Music* (ispirato a un film di Bergman). Lloyd Webber è un narratore "popolare", caro al grande pubblico; Sondheim, raffinato, attinge alla psicanalisi e al disagio esistenziale, scrivendo per un'élite colta.

Eppure questa volta i due autori trattano argomenti apparentemente poco in sintonia con le loro inclinazioni e capacità. In *By Jeeves* l'inglese offre un piccolo musical da camera su un soggetto comico e di difficile esportazione. Con *Passion* l'americano mette in scena un triangolo amoroso nella Milano dell'Ottocento, ovvero il grande musical. Si sono scambiati i soggetti?

Dal film di Scuola

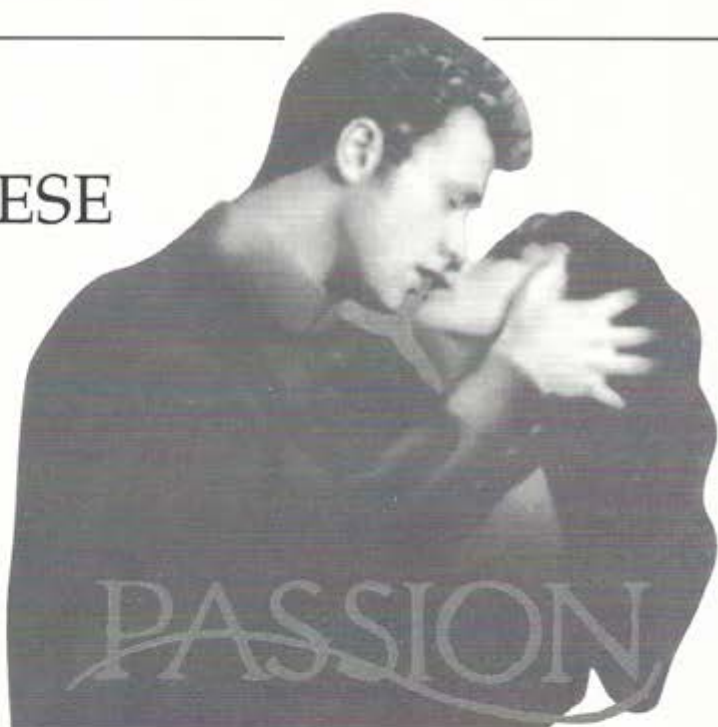
Sondheim racconta di avere visto, nel 1983, il film di Ettore Scola *Passione d'amore* e di avere deciso immediatamente di farne un musical. Doveva trattarsi di un atto unico, da proporre in coppia con un altro lavoro, ma *Passion* finì con l'evolvere in uno spettacolo completo della durata di due ore e mezzo circa. Tratto da *Fosca*, oscuro romanzo di Iginio Ugo Tarchetti, il musical narra di Giorgio, giovane ufficiale italiano conteso da due donne: Clara, la bella amante segreta, e

Fosca, donna brutta e malata, ma di temperamento appassionato, che lo ama di un amore così totale, così unico e incondizionato che lui, Giorgio, alla fine è costretto a capitolarlo. E anche se Fosca, prevedibilmente, muore di malattia, Giorgio la porterà sempre con sé: perché lei e lei soltanto è per lui l'Amore. Una storia romanticissima, che avrebbe potuto interessare Andrew Lloyd Webber: le vicende in costume, i caratteri latini, le passioni e i triangoli amorosi li ha già trattati con perizia; si pensi ad *Aspects of Love*, che riunisce parecchie di queste caratteristiche. Ma Sondheim, d'altra parte, non rinuncia a lasciarvi il suo marchio inconfondibile, compiacendosi di essere il primo ad aprire un musical con una scena di sesso piuttosto esplicita fra Giorgio e Clara. Musicalmente siamo

lontani da facili abbandoni. Il compositore e paroliere ha svolto opera di cesello e di approfondimento. Sono i moti dell'animo ad interessarlo, l'amore inteso come sublime ossessione, e con tocco impressionista (rilevabile anche nella scenografia-cornice, uno specchio sfumato su colori diversi) egli sa restituirlo al pubblico. Michael Ball (Giorgio), tenore di stampo tradizionale che ha fatto fortuna cantando nei musical di Lloyd Webber, appare un po' meno a suo agio di Marta Friedman (Fosca), attrice e cantante dalla forte personalità.

Melodie anni Venti

By Jeeves, non è una vera novità: presentato per la prima volta nel '75, si rivelò



un clamoroso fiasco. Largamente riveduto e corretto, viene riproposto in questa stagione con successo dapprima al Duke of York's, teatro di piccole dimensioni, poi al Lyric Shaftesbury. Con *Passion* siamo vicini all'opera, ma *By Jeeves* è una commedia musicale. Alan Ayckbourn firma il testo, un concentrato di storie tratte da diversi libri di Wodehouse, abilmente intrecciate fra loro, quasi una sfida alla linearità e alla chiarezza di stile del compositore. Ma Andrew Lloyd Webber rimane fedele a se stesso, sempre uguale, sempre diverso. Le sue canzoni, riecheggianti moduli e stile degli anni '20-'30, sono melodiche, brillanti e il romanticismo dell'amore è tinto di accesa ironia. Lo spettacolo è concepito come un improvvisato racconto del maggiordomo Jeeves (Malcolm Sinclair, assai convincente) sulle disavventure del suo padrone Bertie Wooster (Steve Pacey, forse troppo angelico), per rimpiazzare il concerto di banjo dello stesso Wooster. La scenografia (di Roger Glossop) è dunque "inventata" sul momento: un'auto si "costruisce" con un divano a fiori come sedile e uno scatolone come cofano. Gli esterni sono suggeriti da elementi minimi, ma vistosi e spiritosi: la verde Inghilterra è una striscia di carta che si dipana mentre Wooster guida la sua vettura. Ayckbourn ha saputo cogliere l'umorismo surreale di Wodehouse e il pubblico vi si riconosce e si diverte. Il West End ospita attualmente ben sei musical di Lloyd Webber - la maggior parte in scena da anni - e parecchie imitazioni. Sondheim, che dovrebbe rappresentare una controtendenza, si inserisce a suo modo nella storia del grande musical, quasi a cercare successo e popolarità da stadio. Lloyd Webber, che questo successo e questa popolarità conosce ormai da anni, sembra voler raccogliere nuove sfide: il suo nuovo musical, *Whistle Down the Wind*, è la storia di un omicida che, accolto da alcuni bambini in una fattoria, viene preso per Gesù Cristo (personaggio sul quale Lloyd Webber costruì la prima *rock-opera* e la propria fortuna...) □

A pag. 56, dall'alto in basso, «*Passion*» di Stephen Sondheim; una foto di gruppo della compagnia di «*By Jeeves*» di Alan Ayckbourn e Andrew Lloyd Webber dai racconti di P.G. Wodehouse. In questa pagina, da sinistra a destra, la sagoma di Jeeves, interpretato da Malcolm Sinclair; Julie Andrews in «*Victor Victoria*» di Blake Edwards.

DA NEW YORK

BROADWAY ALLA RISCOSSA SULLE ALI DEL MUSICAL

Il ritorno agli antichi splendori dopo anni di degrado grazie ad una politica di investimenti privati - Elementi della ripresa: i divi del cinema e della tivù come interpreti e riedizioni di successi dello spettacolo musicale come Il re ed io, Grease, Show boat e Dolci vizi al Foro.

GIOVANNI ANTONUCCI

Una *full immersion* nei teatri di Broadway è una esperienza che ogni teatrante italiano dovrebbe fare spesso. Come, naturalmente, a Londra, l'altro polo della scena internazionale. Ma il fascino e le suggestioni di Broadway, anche se la scena inglese di oggi ha un livello più alto, sono uniche e superiori a quelle del londinese Drury Lane. D'altra parte, quale città ha come New York un quartiere che si chiama District Theatre, Distretto del Teatro? Broadway è il teatro, ogni genere di teatro, dal *musical* al teatro di prosa, tradizionale e d'avanguardia, dal cabaret al mimo, in un miscuglio di stili, tecniche, talenti che è unico al mondo. Gli spettacoli, peraltro, sono solo un aspetto dell'atmosfera teatrale che si respira a Broadway. Le scritte luminose che fanno la pubblicità agli spettacoli e che rimbalzano dai grattacieli, i taxi con le foto degli interpreti più popolari, le file ai botteghini per conquistare un biglietto per spettacoli che durano da alcuni anni sono vere e proprie emozioni per chi si occupa professionalmente di teatro. Sono i segni più visibili, ma non gli unici naturalmente di quanto conti il teatro a New York, di come esso sia parte integrante dell'esperienza di molti. Nella città che ha il più alto numero di canali televisivi del mondo, il teatro ha conservato un ruolo importante e realmente alternativo: non è un passatempo per soli appassionati, ma qualcosa che riguarda un po' tutti, sia gli spettatori di gusti più raffinati che quelli dal palato più facile. Tuttavia, forse il fatto più emozionante, sono le file interminabili che ho visto a Times Square: file debordanti sulla strada e che, inizialmente, mi hanno prospettato altri scenari. Un predicatore di successo, come se ne trovano normalmente negli Stati Uniti, che ha fatto tanti proseliti? Una manifestazione per qualche causa internazionale? Un gravissimo incidente tale da suscitare la curiosità di

tanta gente? Presto mi sono accorto che non si trattava di nulla di tutto questo. Erano solo frequentatori dei teatri che aspettavano, in ordine, di poter acquistare dei biglietti a metà prezzo per gli spettacoli della sera. I misteriosi baracchini che erano la loro meta, sormontati da una scritta anch'essa apparentemente criptica, TKTS, erano botteghini e TKTS stava solo per *tickets*, biglietti.

Menu teatrali

Broadway è un mondo di immagini dove il teatro ha un ruolo di primo piano, magari anche in aspetti apparentemente secondari. Ad esempio (lo stesso succede a Londra, ma in misura inferiore), caffè e ristoranti presentano nelle vetrine *menu* serali sotto il segno del teatro. *Pre-theatre* è uno spuntino leggero e veloce, che non affatichi troppo lo stomaco e non abbassi il livello d'attenzione. *After-theatre* è, invece, un *menu* più impegnativo e anche più elaborato, che consente di passare un'ora tranquilla prima di andare a dormire. Questa centralità del teatro nella vita di una città, che è il cuore della politica,





dell'economia, della tecnologia, della cultura e dell'arte mondiale, è un fenomeno proprio degli anni Ottanta e di quelli Novanta, quando Broadway è ritornata agli antichi splendori, dopo un decennio almeno di decadenza e di degrado. Broadway era diventata, infatti, negli anni Settanta, il luogo dei *peep-shows*, dei cinema e dei locali "a luci rosse", della droga, della prostituzione e della microcriminalità. I teatri avevano continuato a resistere fra molte difficoltà e non a caso quello fu il periodo in cui Off-Broadway e Off-off-Broadway raggiunsero il loro momento di maggior splendore. Poi la svolta avvenne con una coraggiosa politica di investimenti privati e con la volontà di non lasciar degradare una tradizione illustre e che aveva influenzato, con i suoi drammaturghi, i suoi registi, i suoi interpreti, la scena mondiale.

Oggi Broadway vive una nuova stagione felice, grazie al coraggio di chi ha creduto nella sua rinascita: impresari, autori, interpreti, critici. Se non ha lo sperimentalismo e l'audacia del teatro londinese, il più originale a livello mondiale, Broadway ha una struttura organizzativa, produttiva e artistica che ha pochi equivalenti. Nei suoi quarantaquattro teatri passano ogni anno nove milioni di spettatori: una cifra che non ha bisogno di commenti. Gli impresari, tutti privati e senza alcun finanziamento pubblico si lamentano dei costi ed effettivamente l'allestimento di un musical si misura su alcuni milioni di dollari, ma il gioco vale la candela. Di fronte allo spettacolo stroncato dalla critica, disertato dal pubblico e che chiude nell'arco di pochi giorni, ci sono *musicals*, che hanno tenute di molti anni e che fanno guadagnare lautamente i loro impresari.

La Renaissance

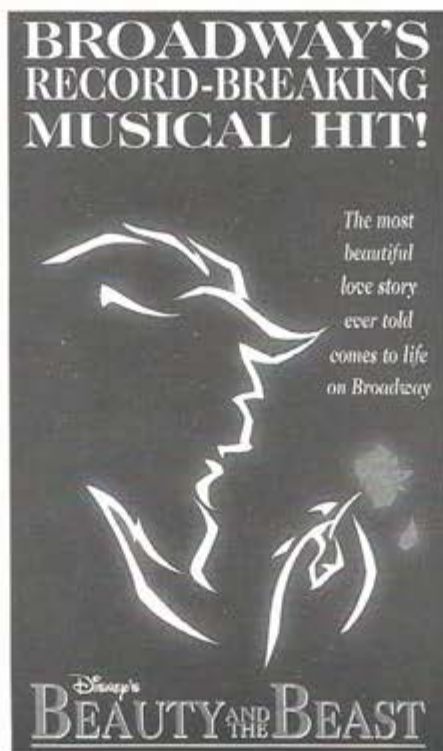
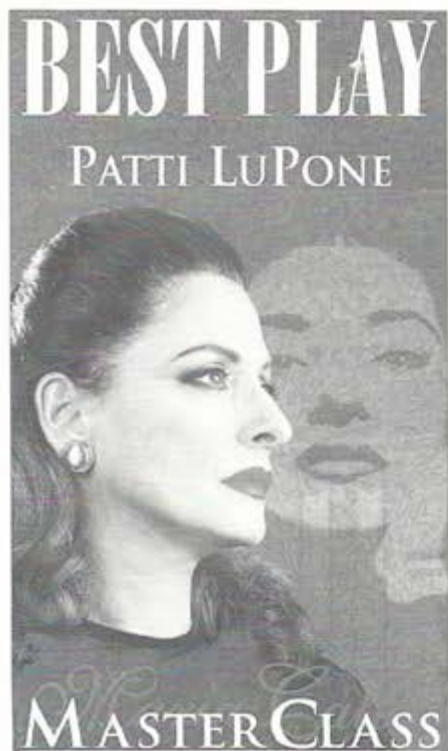
Il musical è stato, d'altra parte, il volano della Broadway-Renaissance: quel musical che è profondamente legato alla cultura americana e newyorchese in particolare, che è stato conosciuto in tutto il mondo attraverso le versioni cinematografiche di Hollywood, che ha proposto straordinari talenti, ma che, negli ultimi vent'anni, aveva subito pesantemente non solo la micidiale concorrenza di quello straordinario musicista che è l'inglese Andrew Lloyd Webber (*Jesus Christ Superstar*, *Evita*, *Cats*, *The phantom of the Opera*, *Starlight Express*, *Sunset Boulevard*, per citare solo i maggiori successi), ma anche quella del duo francese Schönberg-Boubil (*Les misérables* e *Miss Saigon*). La riscossa degli anni Novanta si è svolta su due terreni diversi, ma ugualmente fruttuosi. Il primo è stato quello del recupero dei classici del musical, un genere che ha visto fra i suoi protagonisti artisti della statura di George e Ira Gershwin, Cole Porter, Jerome Kern, della coppia inimitabile Rodgers-Hammerstein, Stephen Sondheim, Leonard Bernstein. Un recupero che si è rivelato felicissimo con capolavori come *Il re ed io*, che tutti ricordano per il film interpretato da Deborah Kerr e Yul Brinner, *Show boat*, *Grease*, *Dolci vizi al forn*, tratto dallo *Pseudolo* di Plauto, *Come avere successo negli affari senza provarci*, per citare solo alcuni degli spettacoli che si replicano in questo momento a teatri esauriti. Il secondo, il più rischioso, è stato giocato tutto sul terreno delle nuove proposte. Ecco allora *Victor Victoria* di Blake Edwards, tratto dal film da lui stesso creato, o, su un terreno più sperimentale più "povero" *Rent* di Jonathan Larson, che è un felice aggiornamento con tanto di

AIDS della *Bohème* e che, nato in un piccolo teatro dell'East Village, è oggi uno dei campioni di incasso di Broadway. Questa riscossa, frutto del talento di impresari, musicisti, registi, coreografi, ha avuto, però, il suo punto di forza negli interpreti. Interpreti del cinema e della TV non solo assai popolari, ma anche di sicuro talento, in grado di rivitalizzare lo stesso musical. La presenza sui palcoscenici di Julie Andrews, Michael Crawford, Matthew Broderick, Jonathan Price, Betty Buckley, Lou Diamond Phillips, Donna Murphy, Sarah Jessica Parker, Timothy Brent, per citare solo i primi nomi che ci vengono alla mente, si è rivelata una delle carte vincenti della Broadway-Renaissance. Questi interpreti popolarissimi, attraverso lo schermo e la TV, hanno dimostrato anche a teatro qualità artistiche e professionali eccezionali e, in qualche caso, insospettite.

Al Pacino e O'Neill

Se il musical è il volano di Broadway, come si è detto, non si può dire lo stesso del teatro di prosa che, peraltro, ha un livello medio assai alto, registi e interpreti di straordinario talento. Ma l'impressione che mi ha dato è di aver perduto l'originalità e la vivacità dei decenni precedenti. Non è un caso così che il maggiore successo sia in questo momento un testo minore di O'Neill, *Hughie*, interpretato con magistrale e sottile gigionismo da Al Pacino, un altro grande attore che crede in Broadway. Ma tutti i testi più apprezzati dal pubblico appartengono al passato, più o meno recente. Così piacciono molto l'Albee di *Un equilibrio delicato* e *Il ragazzo sepolto* di uno Shepard del 1978. Ma è singolare che il successo più vistoso, insieme all'*Hughie* di Al Pacino, sia stato *Un marito ideale* di Oscar Wilde, nel cui protagonista il pubblico americano ha visto uno *yuppie* dei nostri giorni piuttosto che un personaggio vittoriano. Quanto, infine, alla novità, il panorama è caratterizzato più dal solido professionismo che dall'originalità delle tematiche e della scrittura. I testi più interessanti appaiono così *Master class* di Terence McNally sulla vita di Maria Callas (che Rossella Falk propone in questa stagione), una pièce di buon livello ma senza sorprese, illuminata solo dall'emozionante interpretazione di Patti Lupone, e *Seven guitars* di Angus Wilson, che è un dramma retrospettivo sull'esistenza di un gruppo di ragazzi negri pieni di speranze e di paure insieme. Tuttavia se il quadro della scena di prosa non è in questo momento esaltante sul piano dei testi, lo è sempre su quello della messinscena. Qui il talento equilibrato, la creatività sostenuta dall'umiltà, l'originalità mai fine a se stessa producono spettacoli esemplari ed emozionanti insieme. □

A fianco, Patti Lupone protagonista di «Maria Callas Master Class» e un'immagine del musical «Beauty and the Beast».



GLI SPETTACOLI DELLA RANCIA: COME IL PANE FATTO IN CASA

A Tolentino si producono perlopiù dei remakes di successi americani, ma adattati al gusto italiano, da Chorus Line a Cantando sotto la pioggia. «Stiamo studiando per arrivare a un genere di musical made in Italy»

PIERFRANCESCO GIANNANGELI

È in un piccolo centro dell'entroterra maceratese, Tolentino, che la Compagnia della Rancia agisce e costruisce i suoi spettacoli, quelli che da una decina d'anni l'hanno consacrata come la nuova espressione del musical fatto in Italia. In una saletta dello storico Teatro Vaccaj *Hystrio* ha incontrato Saverio Marconi, regista di affermate produzioni, da *Chorus Line* a *Il giorno della tartaruga*, da *Cabaret* a *Fregoli*, da *West Side Story* fino all'ultima fatica, *Cantando sotto la pioggia*.

HYSTRIO - Perché investire sul musical oggi in Italia?

MARCONI - Perché è una forma di spettacolo qui da noi finora trascurata. Gli unici che da noi l'hanno portata avanti sono stati Garinei e Giovannini. Molto spesso, a giustificazione di questo disinteresse per il musical, si è detto che non apparteneva alla nostra cultura, o che non c'erano interpreti adatti. Ma allora, quanto ci appartiene un western o la piccola borghesia della sperduta provincia americana? Pochissimo, eppure ci interessano. Invece noi siamo stati sempre legati all'opera, all'operetta, al varietà. Dall'avvento della televisione il varietà è morto e non siamo stati capaci di evolverci adoperando la forma-spettacolo del musical, che era molto popolare e poteva a buon diritto esprimere quello che l'opera rappresentava nel Sette e Ottocento. All'estero ha avvicinato al teatro ed alla musica le masse, da noi questo non è accaduto.

H. - Per la Compagnia della Rancia fare musical significa riproporre i grandi successi stranieri del passato, con i quali si va sul sicuro perché il loro lungo rodaggio l'hanno fatto, oppure la direzione è un'altra?

M. - Un ragazzino di terza media non può scrivere un romanzo, deve studiare. Ed è quello che stiamo facendo noi, con l'ambizione di arrivare in un futuro prossimo ad un musical italiano, con tutte le difficoltà che ciò comporta. Studiando, abbiamo affrontato molti testi classici del

musical che, pur essendo in repertorio negli altri paesi, per l'Italia erano novità. Fra l'altro, anche la trasposizione di questi spettacoli americani in italiano è sempre filtrata da un nostro gusto, da un nostro modo di vedere le cose, quindi - tranne in un caso, *Chorus Line* - sono tutti spettacoli rivisti alla luce del nostro sentire.

H. - Questo conduce ad un altro problema. Sono in molti a sostenere che tradurre è tradire, soprattutto nelle parti cantate...

M. - È un discorso senza consistenza, per due motivi. Uno, perché sicuramente alla base della tesi secondo cui il musical va cantato nella lingua originale c'è un atteggiamento snobistico: non si è capito che è una forma di spettacolo popolare, che deve arrivare a tutti. Due, perché la canzone non è un di più, ma fa parte della storia. Quale reazione avremmo se ascoltassimo *l'Amleto* in traduzione italiana e, improvvisamente, il suo celebre monologo fosse in versione inglese? Perché è lecito tradurre Shakespeare o Molière ed un semplice musical no? Mettiamoci in testa che nel resto del mondo i musical si traducono e nessuno solleva perplessità. La questione è un'altra, ed è evidente: possono esistere buone traduzioni e cattive traduzioni.

H. - La questione degli interpreti. Gli attori italiani sanno cantare e ballare e, viceversa, i ballerini sanno recitare? Qual è la sua esperienza, dopo provini a migliaia?

M. - Purtroppo in Italia, in questo campo, non esiste una scuola completa. Molto è affidato all'iniziativa individuale. Spesso troviamo ragazzi che sono bravi in una cosa ed hanno potenzialità per le altre. Quindi, dando loro l'opportunità di studiare e di applicarsi, possono crescere. Comunque, dai primi provini ad oggi, il livello è migliorato moltissimo. Chi verrà dopo di noi sarà sicuramente avvantaggiato. È auspicabile una scuola del musical ma non qui a Tolentino, che, pur essendo luogo di

ricerca e di produzione, è un centro troppo piccolo.

H. - Come vede il futuro del musical nel nostro paese?

M. - Il futuro non lo conosco, ma sento che la gente ama moltissimo questo genere. Vorrei portare in Italia i grandi musical internazionali, ma ci sono problemi di costi e di distribuzione. Esistono musical bellissimi che non posso fare perché poco conosciuti, ed in Italia non girerebbero. □

La Bella e la Bestia dalla fiaba al musical

LA BELLA E LA BESTIA, musical in due tempi di Harold Troy e Lou Carey. Traduzione e adattamento di Luciano Cannito e Enzo Sanny. Coreografie (adeguate) e regia (incerta) di Luciano Cannito. Scene (raffinate) di Carlo Sala. Costumi (splendidi) di Elena Cicorella. Con Antonella Elia, André de La Roche, Gianni Nazzaro e Gabriele Villa. Prod. Sanny.

La Bella e la Bestia, di due autori che non appartengono al Goto del musical, si ispira all'antica e fortunatissima fiaba che ha incantato milioni di lettori e intrigato, al cinema, perfino un raffinatissimo poeta e intellettuale come Jean Cocteau. È la storia di un amore impossibile fra Bella, una sorta di Cenerentola povera e poco amata dalle sorelle, e Bestia, un principe che è stato trasformato in una bestia crudele. Una storia che si conclude, come tutte le fiabe, in un *happy end* con tanto di bacio.

Luciano Cannito è uno dei migliori coreografi della nuova generazione e nel musical ha portato le esperienze più originali maturate nell'ambito della danza classica. Assai meno brillante è, invece, come regista di uno spettacolo che non sempre ha i ritmi giusti e l'omogeneità necessaria. Antonella Elia è, con il suo fisico elegante e con la sua voce da "ingenua", una Bella congeniale. Se, tuttavia, balla con leggerezza e disinvoltura, recita solo volenterosamente e canta con voce tutta ingolata, anche se abbastanza sicura nelle intonazioni. André de La Roche (Bestia) è un ballerino che riesce a coniugare una leggerezza stupefacente con un atletismo raro. Come cantante è assai modesto, e come attore è condizionato dal suo forte accento straniero. Gianni Nazzaro è il migliore di tutti: da citare il mestiere di Gabriele Villa e la vivacità di Laura Allegrini e Kiki Nicolai. *Giovanni Antonucci*



STAGIONE BASSA

GRANDI VESTALI MA PICCOLE IDEE

A parte i grandi – Baryshnikov, Fracci, Ferri, Dorella e Carlson – che però spesso brillano in spettacoli déjà vu, lo spettacolo più interessante è stato *La tempesta del Balletto di Toscana*.

DOMENICO RIGOTTI

Spiace. Spiace davvero ancora una volta constatare e ripetere che intorno c'è povertà di fantasia e di progettualità. Una povertà, quasi un'assenza, che lascia davvero sconcertati. Se l'estate non ha portato "frutti d'oro" o appena qualcosa di fragrante, l'autunno è stato altrettanto mediocre (e l'inverno promette davvero assai poco). Dov'è la "nuova danza"? Dove sono le grosse novità? Dove sono le grandi idee? Insomma, dov'è l'investimento in cultura su cui di tanto in tanto, in convegni o sulla carta, si spendono grandi parole?

Proviamo a dare uno sguardo retrospettivo. Chi si è affacciato al proscenio a ricevere l'applauso?

Nel maggior numero dei casi i soliti noti. Anche se nomi importanti, gloriosi. A parte Mickail Baryshnikov, soprattutto grandi vestali della danza: da Carla Fracci ad Alessandra Ferri a Oriella Dorella. Alle quali, in rapida apparizione al Teatro Studio di Milano, possiamo anche aggiungere la sempre bionda e splendida Carolin Carlson con il suo non nuovissimo *Vu d'ici* in cui si fa appello al subconscio e si riflettono le mistiche orientali.

Gli "immortali"

È vero, il piccolo-grande Misha, passato anch'esso per Milano, al Lirico, alla testa sempre della formazione texana finta povera della White Oak Dance Project, è ancora e sempre il *number one* della danza maschile. Il *number one* perché la sua classe d'interprete è e continua a rimanere altissima. Altissima, straordinaria qualsiasi brano esegua. E in quest'occasione si è concesso in quell'atto solo molto bello, molto intenso, molto spirituale che è *Ciaccona* creato nel 1942 da José Limon sulla musica di Bach-Busoni.

Chapeau bas dunque, davanti a lui. E *chapeau bas*, naturalmente, anche davanti a Carla Fracci che sulla ottocentesca ribalta del Filarmonico di Verona (sulle rive dell'Adige è direttrice del Corpo di ballo dell'Arena) sfidando gli anni (ma i suoi sessant'anni sembrano davvero invisibili) si

è permessa il lusso di rimettersi, e con quale grazia, il tutù di *Giselle* e di rievocare accanto a un terzetto di bravissime colleghe (Susanne Jaffe dell'American Ballet, Jennifer Ringer del New

York City Ballet e Lucia Lacarra venuta dal vivaio di Roland Petit), il luminoso *pas de quatre* di Perrot che 40 e più anni fa a Nervi l'aveva consacrata étoile di prima grandezza. Tra il didattico e il filologico, del resto, lo spettacolo aveva per titolo *Gala romantico* ed era destinato soprattutto al cuore di signore dai capelli grigi. *Glissons* invece su Alessandra Ferri, attuale "prediletta" della Scala. Ha debuttato sul vasto palcoscenico del Piermarini ne *La Bella addormentata nel bosco* di Ciaikovskij, versione Nureyev, ma non è parsa l'Aurora ideale. A sfuggirle non è stato solo l'"adagio della rosa" anche se la tecnica era egregia. E sarà perché non era in stato di grazia, ragioni sentimentali non permettendolo.

Tempesta multimediale

Che dire invece a proposito di Oriella Dorella? Dopo due anni di assenza dalla ribalta è tornata con un personaggio che sembrava adattissimo alle sue corde. Infatti quale Marchesa Von O., la mirabile figura creata da von Kleist, ha dato prova assai dignitosa grazie alla sua tecnica limpida e forte. Ma il balletto, appunto *La Marchesa Von O...* (una produzione del milanese Teatro Carcano e destinata ad una lunghissima tournée) firmato da Vittorio Biagi, anche interprete nel ruolo del padre severo, non è parso brillare in originalità. Molti passi accademici e un manierismo che non è più accettabile. E anche le musiche, spesso fragorose, di



Bruckner non sono apparse le più adatte.

A ridosso di questo debutto, altro c'è stato e sicuramente più interessante di cui si è fatto promotore l'attivo Teatro Pergolesi di Jesi. E cioè *La Tempesta* di Fabrizio Monteverdi, spettacolo che concludeva un'ideale trilo-

gia shakespeariana e da Fabrizio Monteverdi ideato (immagini multimediali e atmosfere distese; ma ci sarà tempo per parlarne in futuro) sulle prestigiose misure del Balletto di Toscana.

Che cosa d'altro? Forse qualche parola andrebbe spesa anche per il trittico apparso al Carlo Felice di Genova portatovi dal Ballet de l'Opéra di Nizza. Trittico che poteva anche essere interpretato come un omaggio a Massine considerato che era proprio il grande Léonide a fare da filo rosso tra *Cappello a tre punte* di De Falla, *Parade* di Satie e stravisnkiana *Sagra della primavera*.

E così anche per *La Gitana* il balletto in tre atti di Beppe Menegatti elaborato sulla traccia originale di quello omonimo ottocentesco di Filippo Tagliani e che fruiva della coreografia di Paul Chalmer e José Antonio.

Da sottolineare che, anche qui, la ribalta era quella del veronese Filarmonico e seducente protagonista Carla Fracci. Ma sarebbero parole per dire, al di là della bravura degli interpreti e del sottile lavoro filologico messo in atto nell'uno e l'altro caso, che pure in questi casi si era davanti al *déjà vu* e ad una danza che non riesce certo a parlare all'oggi o del nostro oggi. Quella danza che, fiduciosi, attendiamo sempre. □

A pag. 59, Raffaele Paganini in «Cantando sotto la pioggia». In questa pagina, Carla Fracci nelle vesti di *Giselle* in un momento dello spettacolo «Gala romantico» andato in scena al Filarmonico di Verona.



VALERIA MEGACALLIPIGIA

GILBERTO FINZI

Decise il boss Patroni Griffi: prendere tempo, tanto, almeno un cinquantennio, e risalendo per le rapide di Crono ritrovare un brillio comico, una sporta di vecchie battute, gag, situazioni acculturate e semplici. Trovato il vecchio - *Nata ieri* - si trattò d'inventare il nuovo, ed ecco una megacallipigia strabordante che - stridula vocetta ad alta frequenza di fonemi e tacchi - l'alibi fornisce a un Pigmallione.

Forte gridava gridava sulla scena il corrotto capitalista, forte il palco tutto della sua boria rintonava, tremava l'avvocato e il senatore avvilito accettava, bevevano gli altri whisky sponsorizzato. Ma, quando lei tutta sé muoveva o le scale saliva,

intero il teatro teneva il respiro, non più si udivano tosse sanatoriale e vani gorgogli - tutto zittiva se delle grandi chiappe il murmure dai libri a spiegare passava parole e cose della democrazia.

Democrazia callipigia, nomi greci che ormai hanno perduto la faccia e più altro non sono che un teatrino di parole false dove s'impara con la finta luce e il nodo stretto alla gola una politica fatta di slogan denaro e sesso: paga, fa ridere e smonta chi sbaglia verbi accenti e nomi - assatanato, ladro o mongolfiera, vince chi sa, perché oggi la cultura democratica è per tutti, ma callipigia può essere (per pochi)

solo l'onestà. □



Al teatro Carcano di Milano è andata in scena, il 27 dicembre 1996, la commedia brillante (o insieme apologo) *Nata ieri*, di Garson Kanin, testo che debuttò in teatro a New York nel 1946 e che ebbe poi fortuna in teatro e nel cinema. Oggi, anche nella versione italiana di Giuseppe Patroni Griffi e con la sua regia, *Nata ieri* rievoca la sua età (tematica oltre che linguistica) e una certa lentezza (soprattutto nel primo tempo). Statica la scena (di Aldo Terlizzi), che ha però il pregio di offrire spazio a varie situazioni; piuttosto sovraccitata, in genere, la recitazione. Molto attesa, nella parte della svampita Billie Dawn, Valeria Marini (ingombrante e petulante ma altresì "necessaria"); non sempre convincente Stefano Santospago nella parte del corruttore altourante; buoni Duilio Del Prete, avvocato succubo, e Kaspar Capparoni, giornalista innamorato. Pubblico poco formale, alla prima, e servizio d'ordine contestato.



OTTIMA MILANI, REGISTA BERNARDI

UNA MEDEA EXTRACOMUNITARIA CHE VIVE IN UN CONTAINER

UGO RONFANI

MEDEA (431 a.C.), di Euripide. Traduzione (pregevole) di U. Albin. Regia (memoria e contemporaneità) di Marco Bernardi. Scena (laboratorio archeologico) di G. Jaekel. Costumi (modernità) di R. Banci. Musiche (evocatività) di D. Borsetto. Con Patrizia Milani (ammirevole per intensità) e (cast di qualità) Carlo Simoni, Alvisse Battain, Chiara Muti, Leda Celani, Libero Sansavini, Mario Pachi. Prod. Stabile di Bolzano.

La figura tragica di Medea campeggia sulla scena teatrale. C'era stata in estate, a Siracusa, la prova vibrante della Moriconi diretta da Missiroli; sui palcoscenici della sperimentazione si riprendono le versioni di Alvaro e Muller; Ronconi si prepara a sorprenderci affidando il ruolo a Branciaroli; e su un Progetto Medea Bernardi imposta il cartellone dello Stabile di Bolzano, partendo da Euripide per arrivare, con *Piazza della Vittoria* di Cavosi, alla drammaturgia contemporanea, dove il mito s'associa alle dilanianti cronache delle etnie rivali.

Sono almeno duecento - si calcola - le elaborazioni da Euripide in poi, e non si contano le interpretazioni musicali, iconiche, cinematografiche. Sulla scena dell'Occidente Medea è l'arcipelago di una crisi di inconciliabile differenze antropologiche, ideologiche, culturali. Euripide ha indicato per primo, e gli altri drammaturghi hanno verificato nei secoli, il ripetersi di un tragico scontro fra un mondo ritenuto civile e un mondo considerato barbaro.

Alla luce di questa riappropriazione storica del mito la Medea di Bernardi è «extracomunitaria», senza pepi e stregonerie; e s'affida - con esito lietissimo alla prima cui ho assistito - all'arte scenica grande e matura (non ancora da tutti riconosciuta come meriterebbe, forse per l'isolamento relativo dello Stabile di Bolzano) di Patrizia Milani. Che è affiancata da attori di solida professionalità come Simoni, Battain, la Celani e da una rivelazione, Chiara Muti, di cui d'ora in poi non si dovrà più dire, tanto è brava, «la figlia del celebre direttore d'orchestra».

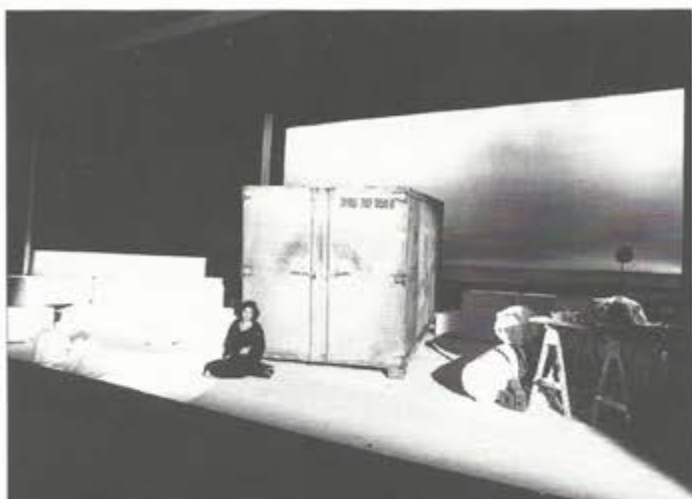
L'allestimento poggia sull'*esprit de clarté* di una memoria del mito proiettata sul mondo contemporaneo o, più esattamente, su una «contemporaneità» con i segni dell'ultimo teatro borghese. Si pensa, per intenderci, a un O'Neill che scrive *Il lutto si addice ad Elettra*. Varie componenti di una messinscena compatta, levigata e coerente concorrono a fondere la tragedia greca con quella delle recenti emigrazioni: la limpida traduzione di Albin, la scena di Jaekel che ricostruisce un laboratorio di restauri come nella dannunziana *Città morta*, il Coro giovane, ignaro (Chiara Muti, che trasforma in melopee struggenti gli indicibili orrori della storia) intento a leggere fra statue mozzate e blocchi di marmo brani di un libro dolorosamente sapienziale. Sullo sfondo l'orizzonte marino; al centro un container di ferro, casa della straniera, porta di ferro squassata dalla sua ira vindice, spalato di dove il nunzio (un vigoroso Battain) racconta la morte di Creusa e di Creonte straziati dai doni avvelenati di Medea, prima che questa si dilegui attraverso la platea stringendo al petto il fagotto insanguinato con le

spoglie dei figli. L'Ordine costituito, a Corinto, veste neri abiti borghesi come gli uomini di potere di Brecht; un Giasone «integrato» offre alla compagna ripudiata la buonuscita di fasci di banconote stipate in una ventiquattre; il dolore della nutrice (Leda Celani, sconsolata e patetica) è quello della custode di un focolare ibseniano. Gli inferni coniugali di Strindberg, ma anche i sussurri e le grida di Bergman, il huis clos borghese di Buñuel: più che citazioni, tropismi di una cultura teatrale sciolti dal regista nel gioco della memoria.

Splendida protagonista, Patrizia Milani (nella foto sotto) attinge ai suoi ruoli en noir di questi anni, Ibsen e Fassbinder, per aggiungere alle doti naturali - l'intenso orchestrato delle passioni, i semitoni dei sentimenti, l'essenzialità del gesto, l'estensione vocale - le maturate esperienze di scena. Di una originale ma non gratuita contemporaneità, la sua Medea concorre ad assicurare misura ed equilibrio nella progressione della tragedia, in un allestimento che non rinuncia tuttavia a sondare gli abissi. Si veda in proposito la scena in cui Medea e Giasone, in un clima cupo di rancori domestici, si rinfacciano colpe ed egoismi: e qui risalta, alla pari con quella della protagonista, la bravura di Carlo Simoni nel rendere, su un sobrio registro interpretativo, la fredda dialettica dell'uomo che ha scelto il potere contro le ragioni del cuore. □

HANNO SCRITTO

«Mi chiedete di esprimere le mie opinioni su *Aspettando Godot*... Io non so niente di più di questa commedia di quanto non ne sappia il lettore che si applichi attentamente alla sua lettura. Non so in che stato d'animo l'ho scritta. Sui personaggi so soltanto quello che essi stessi dicono, quel che fanno e ciò che gli capita... Non so chi sia Godot. Soprattutto non so neanche se esiste. E non so neppure se quei due che l'aspettano ci credono o no. Quegli altri due che passano verso la fine di ciascuno dei due atti penso siano lì per rompere la monotonia. Tutto quello che ho potuto sapere l'ho messo in scena. Non è certamente molto. Ma mi basta, largamente». SAMUEL BECKETT - Lettera inedita. *La Repubblica*



BELLA PROVA DI BRANCIAROLI

MEDEA SECONDO RONCONI PROFEZIA PER IL PRESENTE

La Straniera di Euripide: minaccia per la presunta civiltà greca, metafora di incombenti pericoli - Nessun scandalo per l'interpretazione in travesti.

MEDEA (431 a.C.) di Euripide - Trad. (limpida) di Umberto Albini. Regia (magistrale) di Luca Ronconi. Scene (bric-à-brac multicode) di Francesco Calcagnini. Costumi (eterogeneità) di Jacques Reynaud. Con Franco Branciaroli (ottimo), Alfonso Veneroso, Evelina Meghnagi, Leonardo De Carmine, Marco Toloni, Massimiliano Alocco, Paola Bigatto, Elisabetta Piccolomini (aderenti al disegno registico); e allieve del regista. Prod. Incamminati.

Eccellente, non scandalosa la prova di Franco Branciaroli nel ruolo di Medea. La sua interpretazione *en travesti* ha contribuito a pubblicizzare l'evento, complice la stampa; ma si potrà pur dire che l'allestimento, definito "antitradizionale" e "trasgressivo" è in realtà conforme alla tradizione, poiché al maschile era il ruolo nella Grecia di Euripide, e da Aristofane fino ai comici dell'arte, giù fino alla Bernhardt che in fine carriera interpretò Amleto, il travestimento è stata regola costante sulle scene del mondo. Provocatore imperturbabile, Ronconi ha dato del resto spiegazioni ineccepibili della sua scelta: Branciaroli in *Medea* non per stupire o dissacrare, ma per usare in modo forte la finzione della maschera, a sostegno di una lettura non più psicologica, o archeologica, o mitizzante ma tesa a sottolinearne l'incombente "minaccia", l'irriducibile alterità, la forza devastante di una "donna barbara", della Colchide che si scontra contro la presunta civiltà greca nella spirale, vichiana, di corsi e ri-

corsi: campagna e città, polis e tribù, Occidente e Terzo Mondo. Ronconi ha detto di aver voluto restituire alla tragedia il significato politico ch'era in Euripide, nel dialogo fra Egeo e la maga della Colchide che al re ateniese chiede protezione e rifugio per dopo la vendetta, e che ad Atene vuole rifugiarsi con la sua "diversità". Nell'allestimento di Ronconi, inoltre, il discorso politico s'allarga in metafora per il presente: quando Medea - nell'immaginare, straziata, il futuro dei figli - vede su un grande schermo (lo stesso sul quale, all'inizio, il pulsare carnale delle passioni era rappresentato con immagini di un'operazione chirurgica a cuore aperto) le scene allarmanti di una "apocalisse metropolitana", in un groviglio di treni, grattacieli e moltitudini umane; e qui la "profezia" della maga di Corinto rinvia alla sotterranea *Metropolis* di Lang, all'umanità robotica di *R.U.R.* di Chapek, alla visionarietà di Kraus, di Orvell, del Vassalli di 3102.

Un allestimento del genere non poteva avere un'ambientazione storica. Immerge un grande testo classico (rispettato dalla limpida traduzione di Albini che tuttavia, nel concertato ronconiano degli attori, acquista movenze surreali da grande teatro naturalista) in un "presente storico" ch'è la memoria stessa del teatro, fra attrezzi e costumi che di questa memoria sono il sedimentato ingombro. Una raccolta di "segni" che vanno dall'abbigliamento folklorico della nutrice (la prosperosa Meghnagi, uscita da un Club Méditerranée) e dalla bianca figura archeologica di un



Egeo sui coturni (l'efficace Alocco) alle divise borghesemente brechtiane di Creonte (Leonardo De Carmine) e dei cortigiani, dalle tenute di casalinghe con secchielli e aspirapolvere delle corifee (la Bigatto e la Piccolomini, con le loro canzoni di ringhiera) e delle donne di Corinto (ex allieve di ferma fede ronconiana), all'abbigliamento di pescatore di Giasone. Con assemblaggio di un letto sgangherato e fatale, della vasca dell'infanticidio, dei bauli dei viaggi della "straniera", della scala metallica che conduce alle stanze del potere, degli schermi delle visioni. Questi materiali di un teatro intemporale eppur vicino sono come attraversati dalla corrente elettrica di una regia che si ordina - mi è parso - come una *summa* dell'arte e del mestiere di Ronconi: dall'uso incrociato del tempo e dello spazio alla "distanza" dei fraseggi recitativi, dalle dissolvenze astoriche ai recuperi del teatro dell'800, da Ibsen a Strindberg, dall'azzeramento degli psicologismi d'antan all'uso di macchine e tecniche dirette a ribaltare l'iconografia tradizionale. Non si possono non definire geniali le scene bergmaniane, tutte sussurri e grida, delle donne partecipi; quella della menzognera rassegnazione nel colloquio con Giasone (la cui opaca doppiezza mista a maschia fragilità è ben resa dal Veneroso) e, soprattutto, la resa per implosione, sullo schermo grigio dell'indicibile, del doppio infanticidio, alla fine fissato in un macabro ex-voto da Guignol.

A questa compatta, coerente, inconfondibile sintassi registica Franco Branciaroli (in alto, a sinistra, con Alfonso Veneroso, e in basso, con le donne del coro) aggiunge l'esperienza maturata con gli Incamminati di Testori e una splendida maturità di interprete. La sua *Medea* supera gli scogli del travestimento, delle forzature mimetiche e del femminismo di maniera; esprime passioni e ragioni dove il femminile, fra sottomissione e rivolta, perde ogni convenzionale connotazione per esprimere un destino tragico, senza le barriere del sesso. Il pubblico di Bergamo gli ha decretato un trionfo, insieme al regista e ai 18 attori. Proprio nessun scandalo, soltanto l'arte trasfigurante del teatro. Ugo Ronfani





TORNA MAETERLINCK

PIACE AI GIOVANI D'OGGI MELISANDE LA ROMANTICA

PELLEAS E MELISANDE (1892) di M. Maeterlinck. Trad. (pregevole) di G.D. Bonino. Drammaturgia (astrazioni metafisiche) di Ola Cavagna. Regia (simbolismo ieratico) di Mauro Avogadro. Musiche (liederistiche) di Emanuele De Cecchi, anche esecutore (tenore) con Angelica Buzzolan (mezzosoprano). Scene (concettualismo) di Carmelo Giammello. Costumi (incroci di epoche) di Giovanna Buzzi. Luci (evocazioni cromatiche) di Giancarlo Salvatori. Con (impegno, esiti diseguali) Irene Ivaldi, Giorgio Lupano, Christian Maria Giammarini, Lorenzo Fontana, Viola Portaro, Barbara Callari, Davide Cuccuru, Olivia Manescalchi, Massimiliano Mecca, Teresa Vanalesti e, toccante, il piccolo Pietro Richelmy. Prod. Stabile di Torino.

Pelleas e Mélisande di Maeterlinck. Una scommessa che merita attenzione per tre motivi. Primo, perché il cast è tutto di giovani usciti dalla Scuola dello Stabile torinese fondata e tuttora diretta da Luca Ronconi: il che risulta visibile per stile recitativo e impostazione registica.

Secondo, perché l'allestimento cui ha lavorato un attore-regista-docente di stretta osservanza ronconiana come Mauro Avogadro è qualcosa di più di un semplice aggiornamento intorno a un testo-chiave del teatro simbolista europeo per trasformarsi nell'offerta interpretativa di una *nouvelle vague* di attori. Terzo, perché l'evento richiama forse per solidarietà generazionale - come ho potuto constatare - molti giovani spettatori portati ad applaudire generosamente, sicché diventa un indicatore interessante del rapporto fra nuovo pubblico e memoria teatrale.

Qui, subito, va notato un fatto abbastanza sorprendente: che una gioventù considerata spesso e volentieri dai padri incline allo scetticismo, se non al cinismo, e all'ironia devastatrice, in realtà ha orecchie disponibili per la romanticissima, estenuata, decadente sentimentalità di questo vero e proprio remake -

fra simboli e presagi psicanalitici - dell'antica storia di Paolo e Francesca, dal fiammingo Maeterlinck ricollegata, cent'anni orsono, ai *fabliaux* medioevali.

Mélisande - che il principe Golaud incontra in un bosco, presenta al padre re Arkel e sposa - viene si trascinata da una "bufera infernale" verso *Pelleas*, il fratellastro del marito, ma vivendo un amore tanto naturale quanto misterioso, in completa innocenza (come mostrano i nudi integrali, e casti, del loro amplesso, schermato dai tagli luminosi di una veneziana). E se di questo amore morirà dopo l'amore, per la gelosia di Golaud che l'ha fatta spiare da un altro innocente, il figlioletto Yuiold, la sua natura di creatura venuta da un mondo misterioso rimarrà incontaminata.

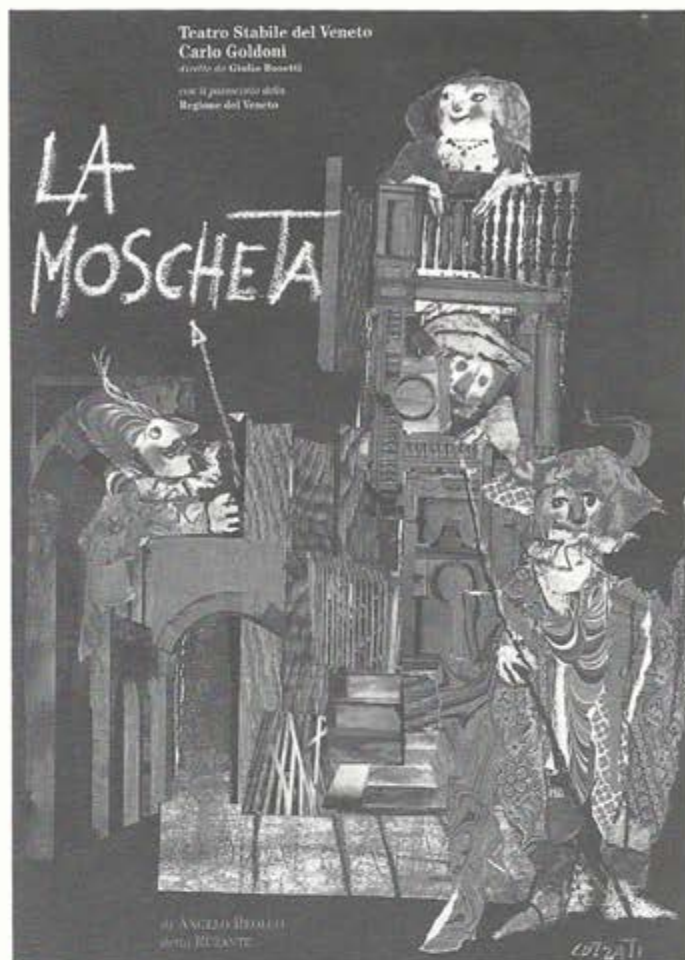
Il testo è raffinato, di un'algida bellezza che la traduzione di Davico Bonino salvaguarda; e sotto l'architettura severa è ricco di preannunci modernisti. Si comprende che avesse attri-

to compositori decisi ad abbandonare l'enfasi del melodramma ottocentesco: Debussy, ma anche Strauss, Fauré, Sibelius, Schoenberg. Sarebbe stato troppo facile ritagliare dall'opera di Debussy i siparietti musicali per i vari quadri scenici voluti da Maeterlinck, e conservati da Avogadro (a prezzo di laboriosi cambiamenti di prospettive scenografiche e di rallentamenti dei ritmi).

Il curatore delle musiche, De Cecchi, anche esecutore vocale delle stesse, ha preferito limitarsi a una citazione di Debussy (la canzone di *Mélisande* al terzo atto, quando si pettina alla finestra) e per il resto ha lavorato intorno al repertorio liederistico moderno-contemporaneo, affiancato dal mezzosoprano Angelica Buzzolan. Benissimo, ma sarebbe stato meglio eseguire questi intermezzi musicali non da un palco, spezzando l'azione già lenta, per fonderli con la vicenda di palcoscenico.

L'elaborazione drammaturgica della Cavagna congiunge, con immagini-simbolo, un medioevo da favola e il mondo contemporaneo. Lo scenografo Giammello si serve della *conceptual art* e del *design* per evocare il Medioevo attraverso l'uso del ferro. Avogadro, il regista, usa lo spazio come Ronconi, suo maestro, usando (anche troppo) una macchina scenica fatta di volumi in movimento, scale collocate anche nei palchi di proscenio, nicchie cimiteriali, giochi d'acqua colorati: e si coglie anche la lezione astratto-cinetica di un Lievi. Un coro che si esprime più con movimenti ieratici che a parole, in abiti vittoriani, "disegna", all'interno della *pièce* costumée quadri surreali e metafisici che rinviano a Magritte e a Delvaux. I giovani attori aderiscono a inflessioni e ritmi ronconiani: senza esserne imprigionati il Lupano (a sinistra con Irene Ivaldi, e, in alto, con C. M. Giammarini), un *Pelleas* capace di freschi slanci, e la Ivaldi, *Mélisande* con candori alla Giraudoux; ancora ancorati alla scuola il Giammarini (Colard) e il Fontana (Arkel). Ugo Ronfani





LA MOSCHETA del Ruzante (1496?1542). Regia (esperta: la quinta) di G. De Bosio. Scene (ingegnose) di E. Luzzati e G. Panni. Costumi (grotteschi d'epoca) di S. Cali. Con Sergio Romano (Ruzante arlecchinesco, vitale), Sara Bertelà (nevrotica Betia), Massimo Loreto (monumentale soldato vantone), Nino Bignamini (ribaldo Menato), Lino Toffolo (malizioso Prologo), Chiara Clini. Prod. Stabile Veneto.

Per la quinta volta De Bosio, che di Angelo Beolco detto il Ruzante fu praticamente lo scopritore nel dopoguerra a Padova, al teatro dell'università da lui fondato, mette in scena *La Moscheta*. La prima volta accadde nel '50, insieme a quel fine cultore di cose venete che fu Ludovico Zorzi: quasi un disseppellimento filologico-linguistico. Lo spettacolo, fortunatissimo, arrivò al Piccolo di Milano; il Ruzante diventò un caso non soltanto per gli studiosi come il Baratto; se ne sarebbero occupati Barrault in Francia e, in anni vicini, Fo in Italia. Intanto De Bosio riallestiva il testo per Baseggio alla Biennale veneziana del '56; quattro anni dopo lo inseriva in un "tutto Ruzante" per lo Stabile torinese di cui era diventato direttore: un'edizione con Franco Parenti che fu accolta benissimo in Francia (fui testimone del trionfo a Parigi) e nel Sudamerica. Sempre con Parenti, nel '70, *La Moscheta* fu ancora ripresa al Piccolo di Milano.

Il cinquecentenario (presunto) della nascita del Beolco è l'occasione di questa quinta riedizione, per consegnare - parole di De Bosio - uno dei nostri grandi uomini di teatro al pubblico del terzo Millennio, con la sua lingua ardente, la sua fantasia comico-tragica, la sua filosofia dello *snaturale* tanto attuale in questi tempi di inurbamento selvaggio. Più di un obbligo di calendario, dunque, questa riproposta, che Bosetti considera fra l'altro un preciso dovere istituzionale dello Stabile veneto da lui diretto. Bosetti - il quale proprio con *La*

ALLO STABILE VENETO

LA QUINTA VOLTA DI DE BOSIO CON LA MOSCHETA DEL RUZANTE

UGO RONFANI

Moscheta, nei panni del soldato bergamasco Tonin, lui bergamasco, cominciò la sua carriera nel '50 - ha infatti presente ciò che non risulta ancora chiaro ad altri direttori di Stabili: che il teatro pubblico ha da mettere radici nel territorio, salvaguardare le etnie linguistiche, tenere ai posti d'onore nei cartelloni le glorie di casa, nella fattispecie Goldoni e il Ruzante.

C'è un'altra ragione ancora - posso dire dopo la festevole "prima" a Padova - che rende opportuna

questa ripresa: ed è la possibilità di verificare il *work-in-progress* del nostro massimo esperto in regia ruzantiana nel rapporto con la società, il costume e la lingua che cambiano.

Il regista ha riallestito questa commedia di una «comicità crudele, i cui personaggi sono ridotti ai denominatori elementari della fame, del sesso e della paura» (Zorzi) in uno di quegli ingegnosi dispositivi di cui ha il segreto Luzzati, costruiti come un *bric-à-brac* di mate-

riali riusati e che, mossi da operatori scenici incappucciati, esibiscono esterni ed interni di una Padova suburbana, dai colori terragni. Il Prologo, un villano con la comunicativa di Lino Toffolo, rispetta la narritività maliziosa del Beolco; ma tutto l'allestimento - il ritmo veloce, quasi cinematografico; la disinibita gestualità; il dinamismo vitale del Ruzante del giovane Romano, che ha guardato ad Arlecchino; la smaniosità non più contadinesca ma inurbata della Betia capricciosamente nevrotica di Sara Bertelà (in basso, con Sergio Romano); l'enormità ubuesca del militare vantone Tonin con cui Loreto ci ha dato una delle sue più solide caratterizzazioni, e la ribalderia di stampo "camorristico" del Menato di Bignamini, tutto - anche il lavoro compiuto sulla lingua ruzantiana - va all'incontro, intelligentemente, del pubblico d'oggi. È vero che questo lavoro di puntualizzazione registica comporta qualche sovraccarico negli effetti, che il dinamismo forsennato del Ruzante-Arlecchino del Romano (una prova vitalissima, che lo conferma grande attore) determina alcune imprecisioni nei movimenti scenici, peraltro rimediabili dopo la tensione filologica intorno al Beolco di mezzo secolo fa, una *mise-à-jour* del modo di rappresentare, oggi, la sua commedia umana. Perché un capolavoro resta vivo quando - come in questo caso - la sua lettura archetipica si evolve con l'evolversi della lingua e della società. □





SCAPARRO ALL'OLIMPICO

LORENZACCIO, ANTIEROE CON LA NAUSEA DI SARTRE

UGO RONFANI

LORENZACCIO (1834) di Alfred de Musset. Traduzione e adattamento (efficace) di P.E. Poesio. Regia (dinamismo, espressività) di Maurizio Scaparro. Costumi e impianto scenico (elegante sobrietà) di Roberto Francia. Musiche (id.) di Pasquale Scialò. Con (ottimo cast) Giulio Scarpato, Fernando Pannullo, Patrizia Zappa Mulas, Leda Negroni, Piero Sammataro, Max Malatesta, Maximilian Nisi, Giulio Pizzirani, Antonella Schirò, Massimo Romagnoli, Simeone Latini, Salvatore Lazzaro, Frida Bruno, Massimiliano Andrichetto, Andrea Riva. Prod. Festival dell'Olimpico, Vicenza.

Per la sua prima stagione di direttore del Festival d'autunno all'Olimpico Scaparro ha ideato un programma di spettacoli e incontri culturali sul tema del mito, fra memoria e contemporaneità. Poi, in proprio, ha allestito - nel centenario della "prima" parigina con Sarah Bernhardt - il *Lorenzaccio* di Musset, opera-cerniera del romanticismo tanto celebrata in sede accademica quanto trascurata sulle nostre scene: un testo di inquietudini esistenziali serpeggianti nel tessuto di un dramma storico, l'epica di un antieroe che sfocia nell'atto gratuito, con risultati sorprendentemente moderni. Come se la vicenda di Lorenzo detto Lorenzaccio, cugino del tirannico Alessandro de' Medici e suo complice nel vizio e nel crimine, ma per meglio ordire una congiura ed ucciderlo, avesse scavalcato, nella scrittura di Musset, sia le enfasi del melodramma che l'epicità popolare di Hugo per approdare, con grande anticipo, nelle lande "desolate" di Camus, Sartre, Montherlant. Musset immagina - ed è in questo che la pièce gli somiglia, e anticipa un "retour du tragique" di taglio esistenzialistico - che prima di farsi tirannicida, in un colloquio con il nobile repubblicano Filippo Strozzi, Lorenzaccio confessi di non credere più nell'efficacia del suo gesto, che compirà tuttavia, per poi soccombere sotto la lama della restaurazione della signoria dei Medici. Sarebbe stato un novello Bruto sotto la penna di un Hugo: per Musset egli è invece un "angry man" fra Amleto e l'autore, quello delle *Confessioni di un figlio del secolo*. Un giovane, tormentato intellettuale che con la forza della volontà intende compiere un'im-

presa di bonifica civile ma che, nel contempo, con la lucidità dell'intelligenza ne prevede il fallimento. Un Amleto insomma della Francia di Luigi Filippo ma anche - nota Poesio, ispirato traduttore e adattatore - un uomo in rivolta per tutte le altre stagioni del disordine e della corruzione, compresa la nostra.

Se la lettura di questo cupo affresco storico (per il quale Musset si ispirò a *Una congiura del 1537* di George Sand, durante il loro agitato "voyage à Venise" del 1834) tocca corde segrete e profonde, e si propone inoltre a specchio - scrive Abirached in un bel saggio sull'allestimento - di un'epoca come la nostra, «di ideologie screditate, di parole sparse al vento», è perché Scaparro, sollevando i drappaggi del manierismo romantico centrato sull'antieroe "maudit", ha saputo mostrarci la nevrastenia febbrile, il conflitto fra calcolo e disgusto, insomma la sarrariana "nausea" di un Lorenzaccio che, nell'interpretazione irruente di Giulio Scarpato (il quale è riuscito perfino a sfruttare l'handicap di un piede ingessato dopo una caduta per mostrare le contorsioni morali del personaggio) diventa un visionario "en noir" come lo erano, su registri diversi, altre figure del teatro di Scaparro, dal suo Amleto, proprio all'Olimpico nel '73, al Cyrano al Don Chisciotte.

Senza leziosaggini, ben modulando l'allestimento su musiche e luci tanto discrete quanto efficaci, equilibrando il peso della parola e il ritmo di un'azione che usa a fondo le occasioni spaziali del magico scenario fisso dello Scamozzi appena ritoccato da Francia, Scaparro ci ha dato un allestimento improntato a "esprit de finesse" e vibrante di stati d'animo che hanno determinato una calorosa partecipazione da parte del pubblico, esplosa in prolungati e fittissimi applausi.

Questa lezione di teatralità pura non sarebbe stata possibile senza il cast di ottimo livello radunato dal regista, da elogiare nel suo insieme. Dell'impetuoso, acceso e modernamente inquieto Scarpato (sotto, in braccio a Max Malatesta) ho detto; debbo almeno citare ancora Fernando Pannullo, straziato padre e antiretorico congiurato nel ruolo di Filippo Strozzi; Maximilian Nisi ch'è stato il suo focoso figlio; Patrizia Zappa Mulas che, più brava che mai, è stata

una marchesa Cibo divisa fra le voci dei sensi, le beghe di palazzo ed i rimorsi; Leda Negroni che ha dato ombrose malinconie alla figura della madre di Lorenzo; Piero Sammataro che ha disegnato con sobria intensità il tenebrismo morale del cardinale Cibo affiancato da Giulio Pizzirani, anch'esso in abito talare, e Max Malatesta, che di Alessandro de' Medici ha dato un'interpretazione non convenzionale, sul registro di una criminosa incoscienza. □

BULLI DI PERIFERIA I CONTADINI RUZANTIANI

LA MOSCHETA (*Groasskopfete-Kloankopfete*), di Angelo Beolco detto il Ruzante. Regia (dinamica e sperimentale) di Alberto Fortuzzi. Scene (funzionali) di Thomas Gabriel. Musiche (belle canzoni di Ruzante) di Dante e Costantino Borsetto. Costumi (metropolitani) di Sieglinde Michaeler. Con Georg Kaser (coinvolgente), Andreas Robatscher (sicuro), Valentina Emeri (brava e vitale), Thomas Hagen (divertente). Prod. Theakos di Bressanone.

La struttura drammaturgica de *La Moscheta* di Angelo Beolco detto il Ruzante, e il suo contenuto, possono essere attualizzati se la regia ambienta le disavventure dei contadini protagonisti in una città contemporanea, piuttosto che nella Padova cinquecentesca.

Il regista Alberto Fortuzzi (già apprezzato Arlecchino in alcuni spettacoli del Teatro Stabile di Bolzano) sceglie di proposito la Berlino del futuro. Spaccati di grattacieli popolano la scena, dove si muovono i personaggi, che, di contro all'opulenza della città posta alle loro spalle, vivono nella miseria della periferia, sono bulli, esibizionisti, ora ridicoli ora patetici. La cifra del moderno caratterizza sia i costumi marcatamente metropolitani esibiti dagli attori, che il registro verbale e gestuale: accesi diverbi da film d'azione americano, languide parentesi da Soap-opera, vivaci contrasti che ricordano i lazzi della Commedia dell'Arte. Il recupero del linguaggio scenico secentesco - sostenuto dalla performance di trapezisti, giocolieri e maschere -, da un lato, arricchisce l'allestimento di godibili effetti spettacolari, dall'altro lato, vuole sottolineare l'importanza del teatro, e della sua tradizione popolare, nella cultura urbana. Questa edizione de *La Moscheta* presenta una singolare novità linguistica: il dialetto pavano diventa dialetto tirolese in uso in Alto Adige. La traduzione di Ludwig Paulmichl ha il pregio di mantenere vivo il comico ruzantiano e di garantire agli attori battute scorrevoli e di impatto sul pubblico. *Massimo Bertoldi*

IN DIRETTA TV L'ASSASSINIO DI CESARE

GIULIO CESARE (1599-1600) di Shakespeare. Traduzione e messa in scena (aggiornamenti) di Gigi Dall'Aglio, anche nel ruolo di indovino-barbone. Fonica e video (secondo le nuove tecnologie) di Andrea Romanini. Macchinista e costruttore attrezzista (solido artigiano) Mario Fontanini. Con (disciplina di gruppo, mestiere, in ordine alfabetico) Roberto Abbati, Paolo Bocelli, Cristina Cattellani, Laura Cleri, Gigi Dall'Aglio, Maurizio Donadoni, Giovanni Franzoni, Peppino Mazzotta, Alfonso Postiglione. Prod. Stabile di Parma.

Con le regie di questi anni Gigi Dall'Aglio ha dimostrato di sapere navigare nel "continente Shakespeare" con la disinvoltura degli innovatori, senza derivare tuttavia verso dissacrazioni gratuite; e di sapere utilizzare al meglio le risorse di gruppo del collettivo del Teatro Due di Parma, di cui è un esponente "storico". Questo *Giulio Cesare* che - per dirla tutta fin dal principio - muore trafitto dai pu-



gnali dei congiurati delle Idi di Marzo in diretta tv, sotto gli occhi della coppia piccolo-borghese e stupida che sragiona nelle vignette di Altan - è del modo di fare teatro di Dall'Aglio l'ultima e in un certo senso estrema dimostrazione.

Sono lontane anni luce le interpretazioni shakespeariane paludate, accademiche; si costeggia il territorio ubuesco del teatro di Jarry ma circola nell'allestimento una cert'aura che - a costo di scandalizzare - definirò "elisabetiana", per quel suo farsi all'improvviso, sotto gli occhi del pubblico; e alla "prima" cui ho assistito ho creduto di capire che anche lo spettatore più sorpreso, per non dire sconcertato, finisce per stare al gioco del regista. Il quale, come avrebbe detto Shakespeare, «ha del metodo nella sua follia» (innovativa): *Roma caput mundi*, con il Senato luogo di intrighi di potere come il Cremlino o la Casa Bianca, trasformata nel villaggio globale di McLuhan, sotto l'occhio indiscreto, e deformante, del video, strumento di quella falsa, risibile democrazia diretta che consente alla coppia di Altan, per l'appunto, di crederci addentro alle segrete cose del mondo.

Realizzato in uno spazio pressoché nudo e in abiti moderni, con pochi ed elementari segni di richiamo alla romanità; portato avanti sul filo di un grottesco ch'è in rapporto con quella illusoria democrazia mediatica che si diceva, e impastato con quella cultura iconica del "fumetto" dilagante fra i giovani, il testo di Shakespeare viene letto come una parabola tragicomica.

Scrivete Roberto De Monticelli - le cui recensioni stiamo rileggendo per via del convegno tenuto a Milano in suo onore - analizzando nel '53 l'allestimento di Strehler al Piccolo, che il *Giulio Cesare* è «dramma di uomini, prima che dramma di idee: avvolto, come tutte le tragedie di Shakespeare, da quell'aria cosmica, misteriosa, piena di presagi e di annunci, che denuncia come le origini remote delle azioni umane siano al di fuori d'ogni volontà terrena». Dramma di uomini resta, il *Giulio Cesare* di Dall'Aglio, ma trasferito in una realtà contemporanea che non è più, ahinoi, il palcoscenico destinato alle grandi ombre di Plutarco, nella quale il potere è avventura, complotto, calcolo o compromesso, e il Cesarismo ha preso i tratti sinistramente caricaturali del Dittatore di Chaplin o quelli altrettanto sinistramente ubueschi di Ceausescu. La pièce è insomma riscritta sulla pagina "sporca" della politica come la si fa oggi, deformata dall'occhio "bovino" della televisione.

Nella lingua ad essa imprestata: il *Sacre* della corona tre volte respinta dal dittatore (Paolo Bocelli), le nevrosi di un livido Bruto (Giovanni Franzoni), l'attivismo esagitato e le esternazioni demagogiche di Antonio (Maurizio Donadoni, attore-drammaturgo, molto efficace nella, teletrasmessa, orazione funebre); le scene dell'assassinio al rallentatore come le ricostruzioni in video dei delitti di mafia, la versione Beautiful della giovinezza di Ottaviano, l'inserito cinematografico della battaglia di Filippi e, ancora, la versione da cabaret della morte del poeta Cinna. Con tutto questo il Grand Guignol televisivo, cui "democraticamente" assiste il buon popolo del video, conserva il senso di una degradata umanità, in preda all'eccitazione e alla violenza. Gli "uomini illustri" di Plutarco sono diventati "uomini senza qualità", la storia è antistoria, nel villaggio elettronico che dà conto dei quotidiani orrori la tragedia è farsa tragica. Sì, la provocazione funziona perché dà conto del tempo in cui viviamo. Bene inseriti nell'allestimento anche Roberto Abbati (Cassio), Alfonso Postiglione (Casca), Laura Cleri (Porzia), Peppino Mazzotta e Cristina Cattellani. Ugo Ronfani

FALSTAFF

Una compagnia di giovani per Salieri e Beni Montresor

Lo ammetto. Raramente a teatro (quello di prosa e quello musicale) ho provato tanto piacere, tante piccole emozioni (e la cosa penso sia successa anche a moltissimi altri spettatori) come davanti a questo *Falstaff* o, per dirla più correttamente, *Falstaff ovvero le tre burle* di Antonio Salieri proposto dalla neonata Società dell'Opera Buffa che, insieme al milanese teatro Franco Parenti, si ripropone un recupero del genere comico-musicale. Reputo, almeno due le ragioni fondamentali. Anche se poi andrebbero aggiunti i meriti che riguardano la bella prova del giovane direttore d'orchestra Alberto Veronesi, il generoso entusiasmo dei cantanti (primo fra tutti l'efficacissimo Romano Franceschetti che indossa gli abiti del protagonista) nonché l'apporto dell'Orchestra "Guido Cantelli". Intanto il valore dell'opera. Ricavato il soggetto dalle shakespeariane *Allegre comari di Windsor*, ma dal librettista Carlo Prospero De Franceschi snellito l'intreccio e ridotto il numero dei personaggi (Fenton e Anne Page scompaiono a differenza del libretto verdiano, ma mister Ford, l'innamorato e geloso mister Ford, acquista un rilievo maggiore), Salieri dà con esso prova di aver saputo comporre una partitura fresca e raffinata. Una partitura dove la ricca vena melodica napoletana di tipo buffo si sposa a una sicurezza tecnica esemplare.

L'operazione però non sarebbe così pienamente riuscita e giustizia così piena non sarebbe stata resa a Salieri (nome quello di Salieri che per qualcuno odora ancora di zolfo per via di quella calunniosa leggenda che lo vorrebbe responsabile della morte del "divino" Mozart) senza le premure dimostrate da Beni Montresor, qui in veste oltre che di regista, di scenografo, costumista e anche di "costruttore" di luci.

Maestro di magie, e ben sappiamo quante ne abbia dispensate sui più diversi palcoscenici di qua e di là d'Oceano nel corso della sua bella carriera, ha dato vita a uno spettacolo di una sorprendente e ricca vitalità. Uno spettacolo semplice e limpido (nella foto sotto) dove poche macchine teatrali semoventi, qualche candido siparietto e costumi di bella fantasia bastano a creare un gioco sempre divertente. Quel gioco che, parola dello stesso Montresor, «in questa nostra epoca così vuota e satura di tutto, ci può aiutare a schiarire l'atmosfera che ci circonda». Unica nota dolente, il fatto che un tale sforzo artistico e produttivo si sia esaurito in pochissime repliche. Per pochi fortunati spettatori di Milano, Lecco e Pavia.

Domenico Rigotti

Tre domande al regista-scenografo

HYSTRIO - Com'è nata l'idea del Falstaff?

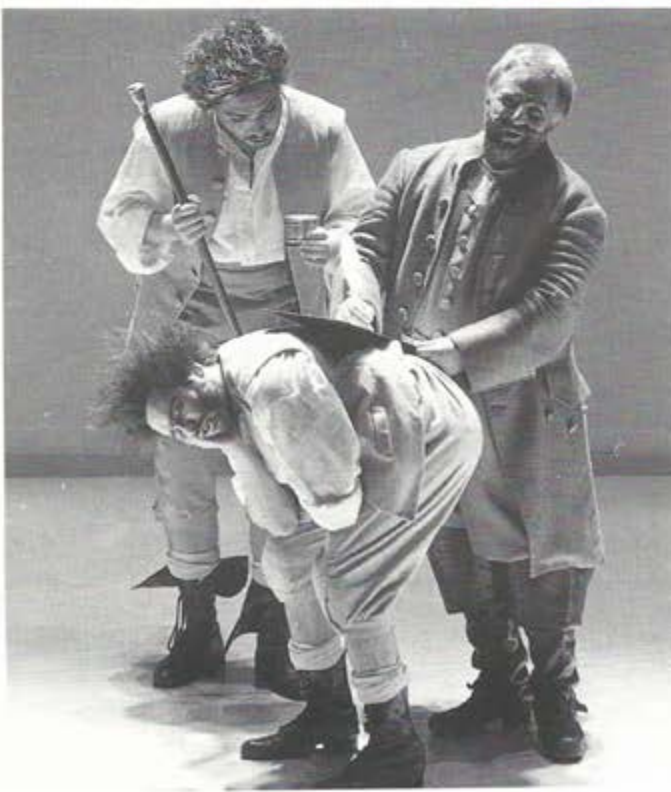
MONTRESOR - A dire il vero, è stata Andrée Ruth Shammah a propormelo e a sedurmi. In un primo momento mi sono trovato imbarazzato, dopo sono rimasto affascinato dall'idea di cimentarmi con un'opera sconosciuta e con una compagnia di giovani.

H. - Abituato a lavorare nei grandi teatri, ha dovuto misurarsi in questa occasione con spazi diversi o più piccoli.

M. - Il palcoscenico del Franco Parenti ha esercitato sull'allestimento un fascino particolare. Per quanto riguarda Lecco ed altri spazi teatrali, debbo dire che in Lombardia esistono ben quaranta piccoli, meravigliosi teatri da recuperare che sono dei veri e propri gioielli: Casalmaggiore, Soresina, Pavia, Novara, Legnago, per citarne alcuni. Sono luoghi che vantano una tradizione musicale: il Coccia fu inaugurato da Toscanini, a Lecco è nato Gislanzoni, a Legnago Salieri, ecc.

H. - Da trent'anni lei lavora con i grandi della lirica. Come si è trovato con l'Orchestra Cantelli, il direttore Alberto Veronesi e i giovani cantanti?

M. - Sono tutti pieni di entusiasmo, trasmesso loro dal notaio Bellezza che è anche il presidente della Società. Ma oltre ad essere entusiasti sono anche bravi. Gli interpreti sono giovani e sconosciuti e vengono, oltre che dall'Italia, dalla Russia, dall'Argentina e dalla Corea. Abbiamo parlato tutti la stessa lingua, quella meravigliosa della musica. Non dimentichiamoci che, nel mondo, il nostro Paese è ancora considerato il paradiso del bel canto. Andrea Bisicchia





ANIMA E CORPO

GASSMAN DICE ADDIO: DOMANI SI REPLICA

Da Dante a Kafka, da Shakespeare a Sepúlveda a Kavafis,
una trionfale "serata d'onore" per l'ultimo grande mattatore.

UGO RONFANI

ANIMA E CORPO, TALK SHOW D'ADDIO, ideazione, adattamento e regia di Vittorio Gassman, anche interprete-mattatore. Scenografia (essenzialità) di Bruno Buonincontri. Luci (bene) di Claudio Schmid. E con (ruoli di complemento) Luciano Lucignani, Attilio Cucari, Antonetta Capriglione, Marco Alotto, Emanuele Salce. Prod. Stabile Friuli Venezia Giulia.

Ai tempi del teatro all'antica italiano uno spettacolo così - Politeama straboccante, pioggia di applausi - si chiamava "serata d'onore". Un sapore - non sgradevole, dopotutto - di teatro all'antica è rimasto, essendo *Anima e corpo* l'apoteosi del mattatore; ma adesso si chiama talk show e fa il verso alla tivù, con tanto di quiz dove si tratta di attribuire una frase a Kraus o a Kirkegaard, premio in palio una confezione di pannoloni. Quanto agli addii dalle scene di Gassman (nella foto in basso), chi ci crede? Nemmeno lui, visto che s'è augurato che duri no vent'anni, scaramanticamente toccandosi alla parola depressione.

Lunga vita allo spettacolo: ma gli auguri sono superflui. Reciti, dolente, il canto quinto dell'*Inferno* o, da quadrumane sovraumano, *La relazione all'Accademia* di Kafka; riproponga in recitazione bilingue il «To be or not to be» o indossi, autoironico, l'abito di scena del Kean di

Dumas-Sartre nel quale si è non da oggi identificato; reciti le dissacranti rime sul matrimonio di Gregory Corso o spieghi con Brecht perché non serve mandare i figli alla scuola di classe; riprenda la confessione del marchese baciapile Caccavone o dica versi della Valduga; tiri fiondate sul pubblico mescolando Marziale e Flaiano, Gassman resta Gassman, "la voce" come Sinatra lo è stato nella canzone. Dice in prologo - pezzo di teatro allo stato puro - l'orrore di Edipo davanti alle rivelazioni del pastore, e da quel momento si trascina dietro il pubblico come uno schiavo; poi se lo tiene avvinto anche quando, dimessi i coturni della tragedia, agita come Enrico Toti la stampella dell'ironia, addirittura del sarcasmo.

Vale ancora e sempre, direi, quanto scriveva Roberto De Monticelli nel profilo che di lui aveva tracciato una quindicina di anni orsono: svelando alla fine il segreto del Grande Mistificatore, come lo chiamava con non dissimulata ammirazione, per saper essere in scena "uno nessuno e centomila" con superlativa bravura. De Monticelli diceva di una vocazione teatrale «come rimorso da scontare: rimorso non tanto, o non soltanto, per averlo abbandonato per il cinema, il teatro, quando per averlo sostituito alla vita». Io parlerei, anche, di un'altra vocazione: quella della scrittura, della parola non soltanto incarnata nella voce e nel corpo, davanti alla platea che fa da cassa di risonanza all'astrazione vocale, ma nella più durevole sostanza della pagina. Ed ecco allora l'esibizione istrionica della qualità dei mezzi, lo scialo delle risorse fra teatro cinema e televisione ma anche - appunto - il pentimento per le evasioni verso il grande fiume, non sempre limpido, della popolarità e del denaro; il senso pungente di una "irrealizzazione", le pause del dubbio e, nella coscienza che stava finendo il tempo della goliardia teatrale, del gioco, della sicurezza e delle sfide, il cedimento alla depressione.

È questa segreta fragilità rivelata dallo scaramento ma anche dall'orgoglio e dal sarcasmo («in questo talk show faccio il padrone di casa, ho più battute degli altri perché sono più bravo e perché sono la paga più alta...») che dà sapore allo spettacolo; e allora sì, abbiamo l'impressione di un "addio", ma di un addio dell'"altro" Gassman. Non perché ci si incontra sul serio - io, almeno, non ho avuto quest'impressione - con «una teatralità più alta, tragica, filosofica e religiosa» (si svolgono in scena come in un salotto - è vero - delle "causeries" culturali in cui Lucignani, sodale e complice da una vita, gli tiene testa sciorinando massime da Dizionario delle Citazioni); ma siamo qui, francamente, al "pensiero debole" di un dibattito per finta, ad un gioco teatrale per cucire i brani di un recital che - adesso lo sentiamo - è una sfida contro il tempo, contro l'oblio, contro

la malattia. Gli altri - non me ne vogliono - sono lì come una piccola armata Brancaleone (definizione di Gassman) soltanto perché risalti la bravura del maestro: con la sua cultura teatrale ma anche con i suoi impacci di intellettuale il Lucignani (che però non deve, lo prego, stropicciare i versi di padre Turoldo), con il loro artigianato teatrale il veterano Cucari e il volenteroso Alotto, con una certa complicità da "air de famille" Emanuele Salce, figlio di Diletta; e con la grazia acerba di Ambra che fa Ofelia la giovane e gentile Antonetta Capriglione. Messaggi ontologici, dopo le indiscrezioni che volevano Gassman fra le mura di un monastero, a colloquio col Padreterno? Non direi: anche se udiamo un testo, "A Dio (fermo posta)", in cui chiede remissione per l'uso "smodato" che ha fatto delle parole, il gran finale teologale è quell'epigramma di Zavattini («Dio al ghè...») che confonde la fede con il tesoretto delle figlie d'Eva. Fra i brani già uditi, un bel testo di Louis Sepúlveda, *Lo spazio del mistero*, è un dialogo (premonitore?) di Kavafis, *Oggi arrivano i barbari*. □

DICIANNOVE POETI IMMOLATI IN SCENA

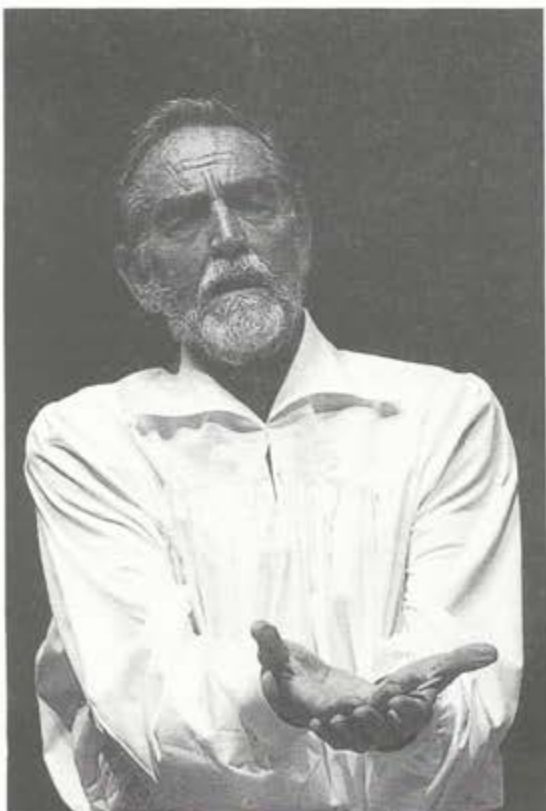
PER UN PUGNO DI YOGURT, immolazione di poeti (diciannove, da Apollinaire a Ungaretti) di Guido Ceronetti (operazione contorta, allestimento raffinatamente stravagante, venato d'irrazionale). Con due giovani e una fanciulla molto brava, come sempre anonimi. Prod. Teatro dei Sensibili.

Risvegliata dal suo delicatissimo sonno, ancora una volta la poesia è chiamata a diventare materia drammatica.

Compiono il rito dell'evocazione Guido Ceronetti e i suoi sensibili, che all'espressione impalpabile o veemente di una ventina di poeti contemporanei assegnano il compito di trasportare le idee ("ideofora" però non è bella parola). Si innesca così, su un palcoscenico gremito di quinte dipinte e oggetti ammassati e sparpagliati, una piccola, fremente e un po' confusa avventura teatrale, investita dal pulviscolo luminoso di versi sbriciolati.

L'elemento poetico, sciolti i veli della scrittura, si incarna in tre giovani attori e si trasfigura attraverso gesti, suoni e voci oscure o limpide, sussurrate o urlate. Si dispiega così un tessuto che nel rinnovato intreccio, con un gioco di riflessi, dovrebbe condurre lo spettatore lungo le rappresentazioni dello spirito.

Ma l'intento sembra sfuggire di mano ai bravi tessitori, sempre intensamente concentrati nella profusione del loro racconto, poiché questo, intercalato da tre intermezzi poetici e mimici di schietta marca ceronettiana, si scioglie a fatica e fra tortuosità surreali e una certa confusione non si apre un varco. Si staccano episodi che regalano schegge di buon teatro come *Ultimi messaggi* della Ovetaeva o *Mi basta una candela* di Kavafis o la scena silente a luci rosse, dove viene smembrato da due storpi un manichino; tuttavia la portata dell'operazione non si afferra a l'effusione lirica di tanti autori così diversi, ridotta a fantasma fra fantasmi, perde la sua essenza mentre l'anima dei poeti vola via. Ma forse era nelle intenzioni di questi artisti dalla garbata scontroso: così sulla scena incupita, esangue, quasi funerea, sulle dissolvenze di ricordi evocati dalle note di vecchi dischi, da cappellini e oggetti da soffitta, si attarda fra fantasie ischeletrite soltanto il senso del male di vivere. *Mirella Caveggia*





FANTONI È FEYDEAU DIVENTATO PAZZO

DAL MATRIMONIO AL DIVORZIO, di Feydeau. Trad. (ricercata) di Piero Ferrero. Elaborazione di Sergio Fantoni (anche regista e nel ruolo dell'autore) e di Vincenzo Salemme. Scene (stilizzazioni Belle Epoque) di Emanuele Luzzati. Costumi (citazioni d'epoca) di Santuzza Cali. Musiche (con presagi di jazz) di Nicola Campogrande. Con Francesco Migliaccio e Maria Ariis (coppia comicamente terribile) e (godibili caratterizzazioni) Maurizio Gueli, Carla Manzon, Sergio Abelli, Marcello Vazzoler, Florens Fanciulli. Prod. Stabile di Torino e La Contemporanea.

Si tratta di un'operazione un po' particolare, con la quale si è inteso presentare a Feydeau, il Grande Orologiaio della comicità Belle Epoque, una faccia nascosta, quella di una malinconia che viene dopo la risata, di una tragicomica stanchezza di fronte alla stupidità umana.

Il traduttore Ferrero rivela le intenzioni dell'allestimento quando definisce le "scene da un matrimonio" dei quattro atti unici, unitariamente raccolti secondo il disegno ch'era stato dell'autore, come il rovescio, in chiave satirico-farsesca, degli inferni famigliari di Strindberg. Verissimo: la risata di Feydeau è spietata, la caricatura della società della Terza Repubblica francese mette in scena la flaubertiana *bêtise* di Bouvard e Pécuchet: non per nulla Artaud riconosceva nell'autore di *La dame de Chez Maxim* un maestro del Teatro della Crudeltà.

C'è anche, nelle quattro farse che fruiscono della maliziosa evocazione delle scene di Luzzati, la messa in evidenza di quel teatro dell'assurdo, allora nascosto nei palazzoni borghesi dei Grands Boulevards parigini, che poi sarebbe esploso - allegramente ma non troppo - nelle commedie di Ionesco. Che altro fece infatti Ionesco nella *Cantatrice calva* - dove un signore ed una signora s'incontrano, si fanno domande e alla fine scoprono ("C'est curieux, c'est bizarre...") che abitano nello stesso appartamento, hanno lo stesso cognome e sono marito e moglie - se non riprendere, estremizzandola, la tragicomica condizione dei coniugi Ventroux, ferocemente "separati in casa"? C'è infine in *Dal matrimonio al divorzio* - ed è il timbro decisamente nuovo dello spettacolo - come un'"ombra piemontese" (un'aria alla Guido Gozzano...) stesa sui materiali farseschi: quasi che, potrei aggiungere, si sia voluto evocare il "sorriso" di Cechov. Il quale sosteneva che il vaudeville debba essere recitato

come una tragedia.

Questa patina viene conferita dalla presenza in scena dello stesso Feydeau, fuggito dall'asilo psichiatrico dov'era stato ricoverato per gli effetti devastanti della luce, e trasformato in spettatore svagato e malinconico. Quest'invenzione da "teatro nel teatro", per certi aspetti artificiosa, se rallenta i ritmi a la diavole della comicità di Feydeau, se trasforma la farsa in un vaudeville alla Guitry, offre a Fantoni (nella foto, seduto insieme alla Ariis e a Migliaccio) - truccato da Napoleone III, di cui il drammaturgo delirante si proclamava figlio naturale - l'occasione per una magistrale interpretazione fatta di mezzitoni vocali, assorti rimembranze, cadute nel sogno, infantili incoscienze.

Sotto i suoi occhi un Francesco Migliaccio dinamicamente comico come il compianto Lionello, con un di più di subumana ottusità, e una Maria Ariis che, con le sue belle forme generosamente esibite gorgheggia, strilla e ruggisce, per metà moglie castratrice e per metà Madame Sans-Gêne, animano le varie scene che li vedono alle prese con il (falso) decesso della madre della sposina (*La suocera buonanima*), con una gravidanza isterica (*Léonie è in anticipo*), con il sogno di gloria di Monsieur Ventroux che vuole arricchirsi fornendo pitili all'Armée mentre la moglie cerca di somministrare un purgante al figlio Gianburasca (*La purga di Bebé*), e con l'irresponsabile impudicizia con cui Madame rovina la carriera politica del marito (*Non andartene in giro tutta nuda!*). I personaggi di contorno sono efficacemente tratteggiati da Maurizio Gueli, Carla Manzon, Sergio Abelli, Marcello Vazzoler. Ugo Ronfani

DOPPIO LABICHE CON MOLTE TROVATE

IL MISANTROPO E IL CAVALIERE, due atti unici, *Il Misantropo* e *l'Acquaiolo* e *Il Cavaliere delle Dame*, di Eugène Labiche. Traduzione di Luigi Lunari. Regia (ricca di trovate e piena di ritmo) di Fabio Beccari. Scene (molta arguzia nella loro semplicità) e costumi (vagamente caricaturali) di Angelo Poli. Musiche (piacevoli) di Danilo Lorenzini e Giuseppe Azzarelli. Con (tutti molto frizzanti) Marco Balbi, Milva Marigliano, Natale Ciravolo, Rosa Leo Servidio e Alberto Faregna. Prod. Compagnia del Teatro Filodrammatici di Milano.

No, davvero con Feydeau a teatro non s'invecchia. E nemmeno con Labiche. Anzi, con Labiche la cosa è ancora più difficile. E la dimostrazione, se mai fosse necessaria, arriva anche da questo *Il Misantropo* e *il Cavaliere* messo in scena come il faut dal milanese Filodrammatici.

Padre venerato del vaudeville, a oltre un secolo e mezzo, Eugène Labiche riesce ancora a farci sorridere con i suoi vecchi intrighi, i suoi equivoci, la sua paradossale buffoneria di cui un giorno, sembra dover tenere conto anche Ionesco. E ci fa sorridere e riflettere (riflettere dato che anche lui è della categoria dei moralisti, ma senza il viso accigliato) perché la sua comicità parte dall'osservazione diretta della vita quotidiana. Al suo occhio, alla pari di quello che succederà a Feydeau, nulla sfugge di ciò che è troppo umano. E troppi uomini umani troppo umani (e più ancora se con le sacocce piene di soldi) vivono nella Parigi e nella Francia di Napoleone III.

Campioni della categoria sono quelli che si affacciano nei due atti unici che compongono lo spettacolo messo in scena con mordace gaezza da Claudio Beccari. Due piccoli camei nati subito dopo il successo del famoso *Cappello di paglia di Firenze*. E sono *Le Misantropo* e *l'Auvergnat* e *Le Chevalier des dames*. Il primo ruotante intorno alla figura di un nipotino del "misantropo" di Molière che per tenere lontano amici ipocriti e servotte dalla mano lesta si tiene in casa un acquaiolo dall'apparenza sempliciotto e dalla battuta schietta. Il secondo imperniato sulla figura di un viscontino filantropo che esercita la sua filantropia con esiti disastrosi solo nei confronti delle belle dame.

Nell'impianto semplice e funzionale ma che permette piccole malizie di Angelo Poli, Beccari riesce a dar vita ad uno spettacolo di non grandi pretese e pure intelligente e ricco di trovate teatralissime. Naturalmente in duplice parte, impegnati con estro e scioltezza sono l'assai spiritosa Milva Marigliano (nella foto sotto), il puntuale Natale Ciravolo, Rosa Leo Servidio, Alberto Faregna. E ancora Marco Balbi che è lodevolissimo Misantropo ma anche buffo Cavaliere. Domenico Rigotti





EDUARDO SECONDO RUTH SHAMMAH

Benefattore e beneficiato? Sono dei titoli ereditari



IO, L'EREDÈ (1942), di Eduardo De Filippo. Regia (felicissima) di Andrée Ruth Shammah. Scena (fantasmatica, su toni bianchi) e costumi di Gian Maurizio Fercioni. Musiche (efficace allusività) di Michele Tadini. Con (cast affiatato, espressivo, ben diretto) Tommaso Ragno, Corrado Tedeschi, Gabriella Franchini, Carlina Torta, Gabriella Poliziano, Sante Calogero, Marta Comerio, Elisa Lepore, Miro Landoni, Giovanni Vettorazzo. Prod. Teatro Franco Parenti.

«Sono sicuro che *Io, l'erede* è in buone mani», ha scritto Luca De Filippo nell'augurare fortuna alla commedia del padre che, nella seconda stesura in italiano, Andrée Ruth Shammah ha allestito per aprire la stagione al Franco Parenti: e ha visto bene. La commedia funziona benissimo anche senza il pittoresco napoletano della prima versione; la regista ha saputo dominare questo testo «scomodo nell'analisi spietata dell'ipocrisia nascosta dietro il perbenismo» (parole di Luca) scegliendo, anzitutto, attori «bene in parte», come si dice in gergo; dirigendoli con molta cura e riuscendo con tempi giusti, misura nel grottesco e brillanti coloriture espressive, a stemperarne il «pirandellismo» a tratti scoperto nel gioco della commedia di costume.

Io, l'erede è una satira della filantropia perbenista, di quel fare la carità come alibi al razzolar male. È così che la ricca famiglia Selciano si è tenuto in casa per 37 anni certo Prospero Rivera, ex compagno di scuola del capofamiglia, diventato col tempo tuttofare, confidente, giullare e altro ancora, oltre che dimostrazione tangibile - si diceva - delle virtù dei benefattori. Muore questo Prospero ed ecco che si presenta alla famiglia Selciano il figlio del beneficiato, Ludovico, ex marinaio che il padre aveva sempre trascurato, e senza tanti complimenti chiede, anzi reclama, di subentrare nel ruolo paterno: vitto, alloggio e quant'altro in cambio dei suoi servizi. La logica con cui argomenta la sua pretesa è ferrea («Sono un vostro debito morale, per darsi buona coscienza Selciano senior aveva sottratto mio padre ai suoi doveri verso di me e la famiglia»); ma Ludovico sta antipatico a tutti, eccettuata la zitella di casa, colpita da attrazione fatale. Tenta in tutti i modi, il Selciano junior, di cacciare l'intruso, ma questi prima esibisce come estremo argomento una pistola, poi accetta di essere burlato come lo era il padre e infine, davanti al tentativo di farlo passare per ladro (come lo era il padre, salvo che rubava per offrire gioielli a zia Dorotea, di cui era amante), scopre gli altarini di tutti i componenti la famiglia, nessuno escluso. Resta così padrone del campo e, per completare l'opera, si prende il cuore della sorella zitella.

C'è del Molière, il Molière del *Tartuffe*, nell'impianto delle situazioni e dei caratteri; e c'è soprattutto, nella esasperazione logica del ragionare dei personaggi, il Pirandello del Baldovino nel *Piacere dell'onestà* e dello scrivano Ciampa nel *Berretto a sonagli*. Ma ci sono, anche, la lucidità, il senso del teatro e le risonanze umane di Eduardo. E c'è una regia che riesce a vedere oltre il «pirandellismo» della pièce ricordandosi - mi è parso - che *Io, l'erede* è coevo del teatro «grinçant» di Anouilh, con i suoi inferni famigliari rosanero. Sono puntuali, e godibili, i tocchi di costume, i dettagli interpretativi, il gioco delle controcene, le citazioni dalla *Grande Magia*, che ebbe interprete Franco Parenti con la regia di Strehler, nonché gli ammiccamenti al pubblico di questo riuscito allestimento. Nel ruolo di Prospero secondo Tommaso Ragno (nella foto in alto, a sinistra) è una lieta sorpresa: questo attore formatosi alla scuola di Cecchi, che ha lavorato con Ronconi e che, per caratteristiche fisiche e autorità scenica, fa pensare al compianto Lionello, lavora con misura sul registro del grottesco nero per dare straordinario rilievo al personaggio. Felicamente complementare, fra collere velleitarie e mollezze di carattere, Corrado Tedeschi (nella foto in alto, a destra) nella parte di Selciano junior; comicamente borghese nel ruolo della moglie Gabriella Franchini, che ricordavamo interprete de *La bruttina stagionata*; sospirosa, petulante e vitale Carlina Torta, la sorella innamorata; anziana zia indegna Gabriella Poliziano; orfanella Bice che da crisalide diventa farfalla la giovane Marta Comerio e autori di solide caratterizzazioni Giovanni Vettorazzo, Sante Calogero e Miro Landoni ed Elisa Lepore, coppia di servitori di spiritose invenzioni. Ugo Ronfani

HART E KAUFMAN CON LIONELLO E MONTI

QUEL SIGNORE CHE VENNE A PRANZO (1939), di Moss Hart e G.S. Kaufman. Adattamento (attualizzato) di Ciro De Sanctis. Regia (dinamica comicità) di Ennio Coltorti. Scena (funzionalità, inventiva) di Alessandro Chiti. Costumi (allegremente pittoreschi) di Sabrina Chiochio. Musiche (brillanti, giocose) di Antonio Di Pofi. Con Oreste Lionello, Ivana Monti (affiatamento, bravura) e con (vivaci caratterizzazioni) Renato Cortesi, Cristiana Lionello, Paola Giannetti, Fabio Alessandrini, Alessia Lionello, Delia D'Alberti, Carlo Pellegrini. Prod. Mario Chiochio. T. La Contrada, Trieste; poi in tournée.

Nel '39, a Broadway, *Quel signore che venne a pranzo* diventa presto un successo, con 739 repliche; gli americani ridono molto perché sono lontani dalla guerra, ma anche perché il protagonista gli autori hanno preso di mira il tonitruante Alexander Woollcot, una specie di Giuliano Ferrara dell'epoca; poi la commedia diventa film. E, finita la guerra, arriva in Europa, con lo chewing-gum e il Ddt. Nel '49 la rappresentano, in Italia, Andreina Pagnani e Gino Cervi, con Gianrico Tedeschi. Il successo, in Italia, è rafforzato da un aneddoto divertente: una sera, sul finire della commedia, il sarcofago egizio previsto dal copione rimase in scena e ne sbucò un giovane e pimpante Alberto Sordi, che all'epoca faceva di tutto per restare vicino alla venerata Andreina Pagnani.

Se questa ripresa, con l'aria che tira sulle scene nostrane, fosse stata soltanto una «commemorazione» della comicità del tempo che fu, l'operazione sarebbe stata futile, e superflua. Fortunatamente non è così: la versione di Ciro De Sanctis, abile artigiano specializzato in «restauri», attualizza la satira che mette in caricatura l'onnipotente e prepotente conduttore televisivo Sheridan Whiteside (letteralmente *Faccia bianca*), che è al centro della vicenda e che anzi, mentre nell'originale era un intrattenitore della radio, ora campeggia in video, un po' Pippo Baudo e un po' Paolo Liguori.

E parla di Ducruet e Carolina di Monaco, di Carlo e Diana, di Gheddafi per il sarcofago, di Hammamet. Dice, profetico, «Conosce un sistema più efficace del ricatto per fare carriera in politica o in tivvù?», e altre amenità fresche da bere. Le dice con la comicità sorniona, a mezzitoni maliziosi, allusiva di Oreste Lionello, che non può non ricordare al pubblico l'imitazione di chi sapete al Bagaglino, ma che si riconquista anche i galloni di attore di prosa che s'era guadagnato prima di diventare imitatore in grottesco dei politici della prima Repubblica.

Poi c'è Ivana Monti, nella sua solare bellezza, con la sua verve: l'avevamo vista l'estate scorsa al Teatro greco di Siracusa, immersa nella tragedia, Clitennestra in abito scarlatto nelle *Coevole* di Euripide; ed ora eccola nella sua seconda natura di attrice brillante, come ce la ricordavamo in *Applause* accanto alla Falk. È Lorena Sheldon, *devoreuse d'hommes* internazionale che, beffata da una falsa richiesta di matrimonio, si vendica decidendo di interpretare una commedia di un giovane giornalista fidanzato all'irrequieta Maggie, segretaria di Whiteside.

Le battute della migliore scuola comica americana si mescolano agli «aggiornamenti» dell'adattatore italiano ed Ennio Coltorti adotta, per la regia, un ritmo *à la diable*, che scatta sull'onda delle prime due battute di Whiteside - Svel-

GIUFFRÈ IN *NON TI PAGO* DI EDUARDO

Quando il padre defunto dà i numeri a un altro

NON TI PAGO (1940), di Eduardo De Filippo. Regia e interpretazione (il meglio della scuola napoletana) di Carlo Giuffrè. Scene e costumi: (piccola borghesia partenopea) di Aldo Buti. Musiche (impressionismo caricaturale) di Francesco Giuffrè e Antonio Lauritano. Con (caratterizzazioni magistrali) Antonella Morea, Massimiliano Gallo, Teresa Del Vecchio, Piero Pepe, Enzo e Fabrizio La Marca, Maria Luisa Rondanini, Massimo Andrei, Anna D'Onofrio, Aldo De Martino, Claudio Veneziano. Prod. Diana Oris.

Messa in scena nel fosco 1940, primo anno di guerra, *Non ti pago* è, nel teatro di Eduardo De Filippo, la penultima commedia farsesca, anzi grottesca, costruita sull'impianto pirandelliano del contrasto fra realtà e apparenza. L'altra sarà *Questi fantasmi*, del '46; poi verranno *Filumena Marturano*, *La grande magia*, i testi di impegno umano e civile. Ma in questo gioiello della produzione di Eduardo il pirandellismo è ridotto a pretesto e si trasforma in "eduardismo": il gioco delle parti non è logica geometrica come nel drammaturgo siciliano e diventa "macchina" di una comicità amara, che "pur ridendo", fruga fra le pieghe buie della commedia umana. Se in *Natale in casa Cupiello*, scritta nove anni prima, il preseppe era al centro della storia, così in *Non ti pago* il tema dominante è l'altra passione napoletana: il gioco del lotto, il sogno a buon mercato, la speranza di un miracolo sulla ruota della fortuna. Intorno a questo «miracolo» atteso ogni sabato ci sono la fame, le fantasticherie, il denaro, la cabala, i fantasmi, la scaramanzia e la superstizione: proprio come nella commedia di Eduardo, dove Ferdinando Quagliuolo, personaggio molieresco finito a Napoli, è lo scalognato gestore di una ricevitoria del lotto che si rovina col gioco, e invano spera nell'aiuto - del tutto inefficace - di un ex-becchino che si proclama «cabalista diplomatico»; e che schiatta di rabbia davanti alle vincite ripetute, e sfrontate, del suo giovane commesso, Mario Bertolini. Quando costui, che fa gli occhi dolci a Stella, figlia del padrone, vince la mirabolante somma (nel 1940) di quattro milioni con una quaterna secca, si rivolta come morso dalla tarantola, perché i numeri sono stati dati in sogno al ragazzo dal defunto Quagliuolo padre. E siccome il Bertolini ha beneficiato del sogno milionario in quanto ha dormito nella casa dove lui abitava quando suo padre era vivo, più che convinto che il non più caro estinto si sia sbagliato, se la prende con l'effigie del defunto genitore, si rifiuta di pagare la vincita, si appropria del biglietto e invoca le maledizioni del Quagliuolo senior sul capo del ragazzo. Le maledizioni attaccano anche troppo, e di qui si mette in movimento il perfetto meccanismo tragicomico della commedia. Il lieto fine (Quagliuolo acconsente alle nozze fra il Bertolini e Stella e dà in dote alla figlia gli otto milioni della «sua» vincita) è un suggello maliziosamente buonista della vicenda.

Servitore umilissimo - e sagace, e grande - di Eduardo, Carlo Giuffrè (nella foto in alto) lavora con perfetta conoscenza delle leggi del teatro sulla sfaccettata materia della commedia, in bilico tra il bozzetto di vita partenopea, la farsa e la commedia di costume. Controllando i tempi al centesimo di secondo, colorando le situazioni senza mai cadere negli eccessi di un grottesco oltranzista. E, come interprete, appropriandosi dell'eredità eduardiana fino ad una identificazione che è però, anche, autonomia interpretativa, come di lui hanno giustamente scritto. Tutti da elogiare incondizionatamente, i suoi compagni di scena che hanno dato vita ad una deliziosa galleria di figure e figurine: Antonella Morea, moglie uscita dalla costola di Filumena Marturano sotto la debordante vitalità; Massimiliano Gallo, di frenetiche, lunari effusioni nel ruolo di Bertolini; Massimo Andrei, maldestro ex becchino cabalista; Maria Laura Rondanini, fidanzatina sospirata; Aldo De Martino, curato pacioccone; Enzo e Fabrizio La Marca, gemelli zoppi e scalognati; Teresa Del Vecchio, camerierina imbranata, Claudio Veneziano, Piero Pepe, Anna D'Onofrio. *Ugo Ronfani*

ta, svelta! - per contrastare efficacemente con i mezzitoni dell'umorismo flautato di Lionello, per spumeggiare con le entrate divistiche, gustosamente ironiche, di Ivana Monti e con le caratterizzazioni a puntasecca delle figure di contorno: la nevrotica dottoressa Preen di Paola Giannetti, che deve occuparsi della (falsa) frattura che Whiteside si sarebbe procurato cadendo su una lastra di ghiaccio mentre varcava la soglia della casa degli Stanley, stupida famiglia borghese da cui stava recandosi a pranzo; il gabbamondo Beverly di Renato Cortesi; la Maggie di Cristiana Lionello, sventata e gelosa come tutte le ragazze innamorate (c'è anche un'altra Lionello, Alessia, accanto a papà); il lunare, simpatico giornalista-drammaturgo di Fabio Alessandrini. *I. C.*

VICHINGA DEVASTANTE CHE VIVE IN CAMPANIA

L'AMICO DEL CUORE, di Vincenzo Salemme, anche solido interprete. Regia (gustosa) di Vincenzo Salemme. Scene (efficaci) di Tonino Festa. Costumi di Silvia Polidori. Musiche di Antonio Boccia. Con Nando Paone (accentuazione macchietistica), Cetty Sommella (solarmente disinvolta), Carlo Bucciroso, Maurizio Casagrande (entrambi ben equilibrati), Elisabetta Pedrazzi, Nicola di Pinto, Barbara Arnone. Prod. Piccolo Eliseo.

Era certo un contesto diverso quello in cui, in un tempo non poi così lontano, si favoleggiava



di bellezze mozzafiato, scandalosamente disponibili, venute da paesi nevosi a suscitare sogni e aspettative di un tradizionalmente acceso sangue latino, anch'esso un mito, a quanto pare, fortemente in calo. Ma è proprio dalle memorie brume di una mentalità, del resto forse non così superata, che il pur giovane Vincenzo Salemme trae il saporoso spunto di questo *Amico del cuore*, ambientato in una piccola città di provincia di inconfondibile cadenza campana. Dove la vichinga, in realtà soltanto di origini svedesi, che calamita fantasie proibite e coperte insinuazioni della popolazione tutta, è indiscutibilmente bionda e procace, oltre che solarmente mediterranea, mentre la sua disinibita disponibilità è forse solo un vagheggiamento di chi vorrebbe realizzare il sogno di far l'amore con lei. Un desiderio comune a tutti gli uomini del luogo, ma l'ultimo, e in quanto tale candidamente richiesto all'amico del cuore, marito della giovane, per il medico, condannato a morte quasi certa, che si accinge ad affrontare in terra straniera un delicatissimo intervento da cui probabilmente non tornerà. Un gesto di pietà generosa, insistentemente implorato e forse non del tutto privo di gratificante lusinga per la donna così ardentemente desiderata, che getta i due coniugi nel più imbarazzato sgomento e che entrambi decidono infine di concedere in nome di un senso d'amicizia paradossalmente illimitato. Ovviamente il giovane medico si salverà e, contrariamente ad ogni impegno preso, tornerà, a complicare le ombre maliziosamente inquietanti di una troppo avanzata gravidanza e di una paternità ugualmente difficile da attribuire al legittimo marito, afflitto da una mai confessata sterilità, e al redivivo, che a suo tempo gliel'ha diagnosticata. Mentre la verità rimane sospesa come un punto interrogativo sulle parole di un nipote afflitto da una rarissima forma di invecchiamento precoce, la cui innocente demenza profila sullo sfondo il possibile coinvolgimento di un terzo amico, sacerdote non immune, in quanto uomo, dall'immaginario collettivo del paese. Gradevolmente incorniciata dalla chiara funzionalità della scena di Tonino Festa, la commedia è forse un po' incrinata nel suo equilibrio complessivo dall'eccessivo macchietismo della figura del nipote malato, che peraltro Nando Paone conduce con sensibilità da una iniziale, vivacissima invadenza, a una triste decrepitezza di essere già inseguito dalla morte. Ma è sostenuta con brio da un cast disinvolto ed affiatato, solidamente diretto dallo stesso Salemme, che a se stesso riserva il ruolo chiave del medico. *Antonella Melilli*



BUCCI: UN PLAUTO CHE È BERTOLDO

RUDENS, di Tito Maccio Plauto (259-184 ca a.C.). Traduzione (pregevole) di Alberto Bassetti. Regia (comica eterogeneità) di Alvaro Piccardi. Scene e costumi (atemporali) di Lorenzo Ghiglia. Musiche (impressionismo parodistico) di Stefano Marcucci. Con Flavio Bucci (grottesco, ironico) e (vivaci caratterizzazioni) Claudio Angelini, Vito Facciola, Sergio Mancinelli, Irma Ciaramella, Monica Samassa, Luigi Mezzanotte, Maurizio Marchetti. Prod. Apas con Sarsina Festival.

«Chi dorme non piglia pesci», sentenziava già avanti Cristo Tito Maccio Plauto; e aggiungeva secondo il suo traduttore ultimo Alberto Bassetti, nonché commediografo in proprio: «Gli schiavi, poi, i pesci li pigliano in faccia». È per questo che Gripus, pescatore povero capostipite dei Bertoldo, si alza di notte e anche col mare grosso, contravvenendo allo stesso volere del padrone, va con la sua barchetta in cerca di pesci, e di qualche improvviso che gli dia l'agognata libertà. Il sogno di questo brav'uomo, tenace nei proponimenti e malizioso come una scimmia, sembra sul punto di avverarsi quando le reti tirano su un baule, relitto di un naufragio; e siccome nel cassone ci sono oro, monete ma anche uno scrigno contenente ninnoli e gingilli della bella e giovane Palaestra, rapita in tenera età al padre Deamones e scampata al naufragio con la coetanea Ampelisca, si mette in moto una vicenda che più complicata non si può. Come vuole l'antico gioco delle agnizioni, lo spettatore scoprirà beato ciò di cui non aveva dubitato un istante: che padre e figlia si ritrovano e questa, finalmente liberatasi dalle grinfie del ruffiano Labrax, convola perfino a giuste nozze. Non solo: in fondo al baule restituito dagli abissi marini c'è una libbra di lieto fine anche per il nostro Bertoldo di Cirene (la storia è ambientata in Africa), che acquista la sospirata libertà: «Sono libero! Via a comprarmi i poderi, una casa e un gran numero di

schiavi, e se mi servirà una nave comprerò una flotta... Mi chiameranno re!».

Non meno malizioso del suo eroe, Plauto getta nella minestra di farro della commedia il sale di tutti gli archetipi della commedia greco-latina, sviluppa situazioni di contorno con altri schiavi faccendoni e una bigotta devota a Venere (lo stesso Bucci in travesti). Non mette conto, però, ch'io riferisca sugli altri sviluppi, anche perché il pubblico va a vedersi *Rudens* non tanto, o non soltanto, per conoscere una farsa plautina poco rappresentata, ma per vedere come la interpreta Flavio Bucci.

Il quale, sappiamo, è attore "anomalo" quant'altro mai: per l'espressionismo a tutto tondo con cui sbalza i personaggi, per i toni di un grottesco esagerato con cui li evidenzia, per quel suo gestire disarticolato, esagitato, di marionetta umana; e per le forzature tonali, le spezzature imprevedute delle frasi; la respirazione insolita delle battute, i lampi di ironia e le improvvisazioni a soggetto da «teatro nel teatro». La figura di Gripus, della vecchia vestale e di un altro personaggio minore ch'egli assume in *Rudens* concorrono a rendere una vera e propria esibizione di queste sue singolari qualità di interprete. Lo spettacolo è lui, Bucci (nella foto in basso), come lo era stato nelle interpretazioni pirandelliane di questi anni: spettacolo che sale nei toni dopo una «mise en place» per certi aspetti prolissa della vicenda: quando sogna la ricchezza e la libertà accanto al baule ritrovato, litiga con chi vorrebbe strapparglielo, ordisce le sue trame per arrivare allo scopo; e ci accorgiamo che la sua buffoneria diventa via via la condizione tragicomica di un «poverocristo avanti Cristo». Claudio Angelini è con professionalità la figura del "degnò" padrone Deamones; Vito Facciola, Sergio Mancinelli, Luigi Mezzanotte e Maurizio Marchetti caratterizzano a grandi tratti gli altri personaggi; Irma Ciaramella e Monica Samassa sono le due naufraghe belle, gentili e sospirose; e tutti si dan da fare per sostenere anche con canzoni la parabola plautina sulla libertà. Ugo Ronfani

Lo scherzo è comunque riuscito e il mondo corroso dal linguaggio diventa azione che si muove con la vivacità e gli scatti di indisciplinata di una ubriacatura controllata. Insomma, anche senza aplomb e *nanchalance* scoppietta la gragnuola di invenzioni intorno all'intreccio assolutamente insensato. Questo si ambienta prima nei dintorni di un ascensore - una specie di residuo di luna park che si blocca e si sblocca col suo carico compresso di normalissimi dementi - e poi su un lettone sghembo molto transitato, con cadavere immerso fra piumoni.

L'assurdo, grazie alla regia e ai bravi attori, viene esplorato, anatomizzato e ricucito con la precisione che l'autore suggerisce. Così è ottenuto l'effetto di portare in luce, insieme ai ragionamenti spappolati, anche la confusione dello spettatore, stretto fra lo sbalordimento per il trattamento a cui sono sottoposti i pensieri nel loro libero fluire e il gelo diffuso dalla spartoria dei loro brandelli. Che Bergonzoni (foto sotto) sia unico al mondo? Mirella Categgia



ORDINARIA SOLITUDINE DI TRE ACIDE ZITELLE

PIC-NIC IN CUCINA, di Kado Kostzer con la collaborazione di Alfredo Arias e Françoise Rosset. Regia (sobria) di Orlando Forioso. Con (molto efficaci nel disegnare i rispettivi personaggi) Lia Careddu, Maria Grazia Bodio e Cristina Maccioni. Prod. Teatro di Sardegna.

Ricordate le Sorelle Materassi di palazzeschi-memoria? Anche le tre sorelle Berri come le loro lontane cugine fiorentine vivono in una sorta di dorata solitudine. Soltanto che le tre protagoniste di *Pic-nic in cucina* non hanno un nipote per cui stravedere e dunque viziare ma una vecchia madre che relegata nella propria stanzetta accudiscono in maniera iperaffettuosa. E chiuse in un isolamento nevrotico, sono ben più acide e pettegole. Ascoltano solo la radio; raccolgono riviste, bottiglie, tappi né buttano mai via nulla salvo la loro esistenza perché incapaci di aprirsi al mondo e al prossimo.

Ester la più giovane e pavida ed Eleonora la maggiore lavorano in casa come sarte per bambini, mentre Amanda, colei che sembra la più intraprendente, è impiegata in una grande azienda. Una quarta sorella se ne è andata dalle pareti domestiche e il suo matrimonio è stato patito dalle tre zitelle come un'offesa e un tradimento.

Ciò che il commediografo ungherese-argentino ci racconta in *Pic-nic in cucina* (ma il titolo

BERGONZONI A LETTO CON UN BEL CADAVERE

ALBERGO BERGONZONI, due atti unici (AMBETRE e CHI HA UCCISO IL MAIALE) scritti da Alessandro Bergonzoni (distillato di sapiente follia). Messa in scena di Renzo Sicco (salda e ritmata costruzione moltiplicando lo zero). Scene e luci (coprotagoniste) di Paolo Sicco. Con Gisella Bein (multiformità), Claudio Caorsi, Tiziana Catalano, Monica Fantini, Guido Ruffa, Luisella Tamietto (appesa per i piedi). Prod. Assemblea Teatro.

Questa volta, a percorrere la rotta dei pazzi voli senza atterraggio di un genio che sembra essersi inceppato nei suoi stessi meccanismi, è un'equipaggio di sette membri.

L'impronta risulta più teatrale e concreta rispetto ai monologhi: per la recitazione multipla, i costumi dalla vistosa aggressività, le scenografie spensierate. Fosforescenze e irrealtà in un linguaggio che svetta dove gli pare sono ancora riflesse nel ritmo di sarabanda impresso alle non-storie. Ma ora che l'artefice di tante rarefazioni non è più l'interprete di se stesso, e che viene a mancare il pigro distacco, la pignoleria burocratica del demiurgo di una follia meticolosa, il gioco bergonzoniano si è dilagato.



Madame De Sade secondo Teatridithalia: impegno ma risultati poco convincenti

IVAN CANU

MADAME DE SADE, di Yukio Mishima. Traduzione (da Pieyre de Mandiargues: incostante), regia, scene e costumi di Ferdinando Bruni. Coreografia di Adriana Borriello. Luci di Nando Frigerio. Suono di Renato Rinaldi. Con Ida Marinelli, Relda Ridoni, Rossana Piano, Alessandra Antinori, Anna Coppola, Corinna Agostoni. Prod. Teatridithalia.

Con *Madame de Sade* (1965) Mishima compone il più *raciniano* dei suoi drammi, mettendo in scena la cerimonia rituale di sei donne in una "stanza", private di un'azione (aristotelicamente intesa) e lasciate preda di un crudele gioco di sentimenti. Le donne sono fissate in emblemi più che caratteri, si dimostrano sulla scena invece che rappresentarsi, come nei *contes philosophiques* settecenteschi. E il dramma assume la caratteristica di una tesi sulla *rivoluzione*: nel tempo, per la collocazione dei tre atti nel 1770, 1776 e 1790; nell'ideale, in quanto geograficamente le sei donne ruotano intorno all'astro, invisibile ma persistente, del *divino* marchese. Il gioco, privo com'è di ogni lucidità, è un cerimoniale di silenzi, menzogne, delazioni, esche e trappole, implosivo e minaccioso. La microsocietà settecentesca qui esemplificata si specchia nelle pagine dei diari delle dame di corte giapponesi, come Shonagon e Murasaki. Questo aveva visto Bergman e su questo ha costruito, nel 1989, la sua ferrea e sontuosa messinscena. Lì tutto è gesto, sussurro, fissità, pause e intonazioni di una partitura o, come felicemente scrisse un critico, di una «sonata autunnale per sei donne». È il minimo moto di una mano o del viso a tradurre la sconvolgente sensualità della pagina di Mishima. Forse è in questo punto che s'innesta la lettura di Bruni. O, meglio, il suo tentativo, giacché la sua *Madame de Sade* non è affatto memorabile. Irritante la sensazione che le quasi tre ore di spettacolo siano uno sforzo didascalico; irritante l'accademicità delle interpreti (nella foto a destra, Relda Ridoni, in piedi, e Ida Marinelli) e le promesse mancate dalla coreografia timidamente stilizzata e versata sui modelli teatrali giapponesi (di cui s'iscrive a qualche interesse la perentorietà dei gesti di Corinna Agostoni nei panni della serva Charlotte, e l'artificiosità da bambola meccanica di Alessandra Antinori come Contessa de Saint-Fond). Se inadeguato pare il lavoro sui gesti e le espressioni, troppo rigido perché accostato ad una vocalità di imbarazzante pochezza, con esiti talora macchiettistici, irrisolto resta lo spettacolo nel suo insieme, come un esperimento privato dei mezzi di ricerca adeguati, che naufrighi nelle più banali conclusioni. □

originale e meno colorito è *Trio*) è una storia minimalista dove tutto è ordinario: la noia come la follia, la perfidia come la solitudine, i sogni nutriti come le piccole liti che di tanto in tanto scoppiano in casa Berri. Insomma, una storia piccola piccola (ma in sottile progressione) che riflette la banale tragedia di tre creature spaventate dal loro vivere e che le pareti del loro appartamento non bastano a difendere. Ben dosata nei suoi risvolti patetici, drammatici e comici dal regista Orlando Forioso, è il Teatro di Sardegna che si è incaricato di farla conoscere ai nostri pubblici. A Lia Careddu (Eleonora), Cristina Maccioni (Amanda) e Maria Grazia Bodio (Ester) il merito di aver dato corposa caratterizzazione ai non certo tre inediti personaggi femminili. Domenico Rigotti

IL MAGISTERO DI ARIAS PER FUTURI ATTORI

AMORE, LUSSO E POVERTÀ, Adattamento drammaturgico di René de Ceccatty e Lidia Breda. Regia (dinamica) di Alfredo Arias. Scene (essenziali) e costumi (spiritosi) a cura dell'École. Coreografie (efficaci) di Thierry Smits. Musiche a cura di Renn Lee. Con gli allievi della V edizione dell'École des Maitres (bravi). Prod. École des Maitres.

Il talento, l'entusiasmo, il desiderio di apprendere di diciassette giovani attori, da poco usciti dalle scuole di teatro italiane, francesi e belghe, e l'esperienza di un grande regista come Arias: ecco gli elementi essenziali del successo

di *Amore, lusso e povertà*, lo spettacolo presentato come risultato finale della V edizione dell'École des Maitres, ma rivelatosi fin dal debutto del 22 ottobre, alla Sala Vittoria di Fagnana, un acuto e prezioso saggio sul genere del music-hall. Il punto di partenza per gli allievi dell'École è stato un vasto insieme di materiali letterari, musicali, teatrali e cinematografici comprendente le memorie di Charlie Chaplin o di Mae West, così come scene tratte da Brecht e Gœt; spunti da Pavese o Fellini e testi di Flaiano e Brancati... Su questa base comune e con il sostegno degli efficienti collaboratori di Arias (oltre all'attrice Susanna Lastreto, Lidia Breda e René de Ceccatty per la drammaturgia, il coreografo Thierry Smits e Renn Lee per la musica), gli attori hanno dato prova di creatività inventando, improvvisando e rivisitando i miti del varietà con una freschezza e una libertà che danno forza allo spettacolo e che il regista ha rispettato e valorizzato. Così Josephin Baker è impersonata da un ironico attore in boxer (Vincent Minné); diverte Marion Levy nell'interpretazione ginnica dei *Sexercises* di Mae West; colpiscono Alessandro Lombardo ed Henrik Schlueter in *Masochism Tango*. Nemmeno i momenti più seri mettono in difficoltà i giovani interpreti, convincenti anche nei personaggi malfermi della sezione *Povertà* e capaci di far riflettere grazie a una dimensione ironica e surreale che Arias ha trasmesso loro. Altro suo merito è quello di avere costruito lo spettacolo con un ritmo frenetico, virtuosistico nella prima parte, in cui i numeri si fondono in modo imprevedibile e ingegnoso, per diventare più lento nella parte finale, dove prevalgono le atmosfere corali, alcune belle voci femminili, il senso delle battute spesso recitate in lingue



diverse ma sempre intense e comunicative. È stato dunque un Maître d'alto livello, Alfredo Arias, nell'allestire uno spettacolo che, per la prima volta, esporterà a Roma, Parigi e Bruxelles i risultati del laboratorio diretto da Quadri e promosso in Italia dall'Éti e dal Centro Servizi e Spettacoli di Udine.

Ha detto Arias: «Ho offerto agli allievi il mio artigianato e la mia esperienza affinché accada loro qualcosa d'importante, perché diventino gli attori completi di cui la scena ha bisogno».

Ilaria Lucari

FUNZIONE SOCIALE DEI ROMPIBALLE

IL ROMPIBALLE, di Francis Veber. Traduzione di Nino Marino. Regia di Filippo Crivelli (conduzione assennata). Con Enrico Beruschi (intelligente, composta comicità), Orso Maria Guerrini (resa scrupolosa), Salvo Perlichizzi (solida spalla), Luca Sandri (solerzia, efficacia), Enrico Baroni (simpatico antipatico) Alessandra Carella (bella troppo smaltata). Prod. Tutototeatro.

Una sovrapposizione di prenotazioni e nella stessa camera di un hotel di fronte a un tribunale arrivano - entrambi rivendicando il diritto di precedenza - un killer-perfetta carogna, che si accinge a far stecchito un testimone scomodo sparandogli dalla finestra, e un rappresentante di deodoranti portatore di corna domestiche e pronto al suicidio. L'intreccio della commedia, beatamente inverosimile, reso famoso dal cinema francese e americano (Lino Ventura e Jacques Brel, Walter Matthau e Jack Lemmon erano le coppie di interpreti), non era facile da dipanare senza rischi di paragoni irriverenti e di ruzzoloni nel grottesco. Con un tocco nuovo la regia ha puntato su qualche sfrondamento della trama e su un'asciutta compattezza di stile: a cominciare dalla scena, concepita con rigore cromatico (bianco, nero e dintorni), allo sviluppo regolare, fino alle interpretazioni, indirizzate senza ricerca di effetti.

Enrico Beruschi - candore intrepido da boy scout, perfetto prototipo del becco gentile - ha confermato le possibilità delle sue qualità professionali. Mutevolissimo nell'espressione, lievemente surreale nelle svenevolezze e nei soprassalti di gagliardia, ha rivelato in questa placida e ferma invasione del campo altrui un



impasto ben amalgamato di sgradevolezza e amabilità. A lui si confrontava con buon esito Orso Maria Guerrini, efficace nei panni tipici del malavitoso costretto fra equivoci e impicci a far a brandelli il proprio piano criminale. Senza scintille si è afflosciato il finale: piombato inatteso, in un clima di interrogativa sospensione ha recato il messaggio che la categoria dei "rompi", oggi più che mai citata e non sempre a ragione biasimata, qualche volta potrebbe esplicitare una provvidenziale funzione morale e sociale. *Mirella Cavaglia*

SE UN UOMO SCEGLIE LA VIA DEL SILENZIO

KITTEKATTE, di Antonio Gavino Sanna, anche partecipe interprete. Regia (misurata intensità) di Olga Garavelli. Scene di Claudio Meli. Prod. Compagnia Teatro il Quadro.

Uno spazio geometrico e cupo immerso in un grigio compatto che sembra estendersi dalle pareti nude alla scrivania e all'uomo stesso che si dibatte alle prese con un'ultima lettera a una donna che non vedrà mai più. Una sorta di solitaria lotta all'ultimo sangue, in realtà, la cui posta non è più la vita, ma il tentativo estremo di dar voce ad una solitudine accumulata di tradimenti quotidiani, di speranze isterite, di desideri imprigionati. Mentre tra rabbia, rancore, ribellione, la rievocazione di un rapporto finito restituisce, netti e terribili, i segni di un mondo esterno che assedia l'individuo coi suoi feticci assurdi e i suoi meccanismi folli e implacabili. Questa l'essenza drammatica di *Kittekatte*, breve ma intenso monologo scritto, diretto e interpretato, peraltro con misura di verità partecipe, da Antonio Gavino Sanna. Dove il nomignolo innocente assume il senso di un assedio persecutorio nei confronti di un uomo giunto alla scelta disperata del silenzio e della autoemarginazione. Su cui la ferocia di un mondo plagiato di parole isterite e di rapporti posticci non rinuncia ad infierire col dileggio ossessivo di quel nomignolo, appunto, affibbiatogli da una frotta di bambini, che si muta in frontiera devastante di fragilità stravolta, fino all'assurda insensatezza di un assassinio. Oltre il quale non può esserci che l'annichilimento pacato di quell'unica frase, la mancanza di stupori precede sempre la fine, rimasta a suggellare sulla pagina lo sgomento di un tragico punto di non ritorno.

Antonella Melilli

ROCCO E ANTONIA HANNO PERSO LE ALI

PORCI CON LE ALI, commedia musicale (mielosa) di Lidia Ravera e Giovanni Lombardo Radice, anche regista. Scene di Alessandro Chiti. Musiche di Francesco Marini. Coreografie di Nicola Fuiano. Costumi di Lia Morandini. Con Stefania Orsola Garelo e Pierluigi Gallo nei ruoli dei mitici protagonisti. Prod.

Società per attori - Osi '85 - Teatro della Cometa.

Era un testo, il *Porci con le ali* del '76 di Marco Lombardo Radice e Lidia Ravera, che dietro ogni situazione celava una chiara connotazione politica ed una carica di liberazione. È diventato, nel '96, un copione - firmato dalla Ravera insieme al fratello dello scomparso Marco, Giovanni - nel quale i protagonisti dimostrano di aver bevuto fino in fondo l'amaro calice degli anni Ottanta e Novanta, restan-

FESTA D'ANIME DI CESARE LIEVI

Non aprite la porta del passato: la vita continua con i suoi enigmi

FESTA D'ANIME, (ed. Ricordi), di Cesare Lievi (anche eccellente regista). Scene (raffinate, funzionali) di Margherita Palli. Costumi (look attuale) di Luigi Perego. Movimenti coreografici (efficaci) di Daniela Schiavone. Con Gianfranco Varetto, Franco Castellano, Barbara Valmorin, Lucia Vasini (da elogiare) e (caratterizzazioni di qualità) Mario Cavicchioli, Maddalena Costagli, Emanuele Villagrossi, Aide Aste, Silvia Filippini, Michele Nani, Antonio Fabbri, Carlo Ottolini. Prod. Emilia Romagna Teatro e Crt.

L'autore italiano c'è e Lievi, regista di se stesso, ce ne dà conferma con un testo che risponde bene, mi pare, alle aspettative per una nuova drammaturgia. Le cure di neo-direttore del Centro Bresciano, che coproduce *Festa d'anime* insieme a Emilia Romagna Teatro, non hanno distolto Lievi dalla scrittura: ed è, la sua, una scrittura di alta tenuta letteraria che, nel caso di questo testo, muove da una vicenda di tutti, la tragedia italiana del '43-45, per proporre alla fine una riflessione sulla condizione umana di fronte al tempo e alla storia, nel giro di rancori e riconciliazioni che non devono portarci però - sostiene l'autore - all'indifferenza o all'oblio, ma che possono andare oltre "il passato che continua come distruzione del passato", "non perdere il senso della vita". I grandi testi sanno accordare realtà e metafisica, questioni civili e coscienza individuale. *Festa d'anime* è uno di questi testi.

Un figlio di italiani cresciuto in Brasile, Giuseppe, ha odiato il padre, uno dei Salò, fuggito in Sudamerica per sottrarsi, verosimilmente, alle responsabilità di una rappresaglia nazifascista fra Mirandola e Ferrara. Per nutrire e giustificare a posteriori questo odio per il padre nel frattempo deceduto, Giuseppe ha bisogno di prove, e per cercarle torna in Italia. La verità, sollecitata presso i testimoni della guerra civile, fatica a manifestarsi, impigliata com'è nelle passioni raggelate di quel tempo e nelle trappole arrugginite della politica e dell'ideologia. Quando il Professore - un filosofo di torvi umori, abbandonato da una figlia irrequieta e da un figlio che si ucciderà - gli rivela la sua verità, tale da scardinare quell'odio perché il padre fascista era forse passato alla fine "dall'altra parte", Giuseppe abbandona la partita: «Basta, non ho più voglia di fissare il passato, domani riparto per il Brasile». Perché egli, nel frattempo, ha veduto i cambiamenti di un Paese posseduto da altri demoni, come il consumismo e il razzismo; ha misurato il vuoto esistenziale del Professore abbarbicato ai suoi e ai suoi principi, e ha indovinato la disperazione del figlio dell'insegnante frequentando lo studio di un amico pittore che ha rinnegato l'arte e adesso incide tatuaggi sul corpo nudo di una prostituta, e la solitudine della figlia Stella.

Questa, in una notte di luna con Giuseppe, riceve la visita di strani amici: le Anime. Sono i morti di una fine settimana nella metropoli (che la scenografia evoca con graffiti sulle pareti, come una mappa dell'alienazione). Le anime - una ragazza da discoteca, una chiromante confusa, due gemelli separati dalla morte, una professoressa - vanno perdendo gli ultimi contatti con la realtà; ballano un'ultima danza grottesca, hanno gli stupori e gli struggerenti che furono degli abitanti della *Piccola città* di Thornton Wilder. In questa scena allucinate la storia, cominciata in una pizzeria, approda a un clima di realismo magico (ho detto Wilder; non dispiaccia se aggiungo le referenze dovute alla sensibilità e alla cultura di Lievi: Chapek con le carte processuali dell'Affare Makropulos; Pinter con le sue ambiguità; Bernhard con le sue algide solitudini ma anche - perché no? - i nostri drammaturghi del Grottesco, e Ugo Betti). È qui, durante il convivio dei morti, che Giuseppe, paradossalmente, prende coscienza del dovere di accettare i nuovi quotidiani smarrimenti della condizione umana senza più guardare a un passato ormai morto.

La scrittura della pièce non è soltanto sulla pagina; è sulla scena, nell'unità fra i gesti e le parole, nell'armonia di tutte le componenti dello spettacolo, nella bellezza delle immagini che ricordano le tele di Cremonini, nell'obbedienza degli attori al disegno dell'autore-regista. Varetto rende magistralmente la figura del Professore, con i suoi astratti, angosciati furori; Barbara Valmorin (nella foto a sinistra) cesella con grande professionalità una pizzaiola razzista e una serva di brusca umanità; il Giuseppe del Castellano vibra di spaesate, disarmate inquietudini e la Stella della Vasini ha patetici, fragili trasalimenti. Nonostante che il testo e tutta l'operazione fossero di non facile accesso, il pubblico della prima a Modena ha seguito con attenzione e ha molto applaudito alla fine. *Ugo Ronfani*



done avvelenati. Ed ecco allora che, inevitabilmente, si stempera il colore dell'impegno ed emerge la vicenda sentimentale. Un contrasto ancor più marcato dal passaggio da scene ambientate nel Liceo Mamiani di oggi (dove i compagni di una volta si incontrano per festeggiare l'anniversario della maturità) ad episodi accaduti vent'anni prima tra gli stessi banchi. Ritroviamo il ricetto Rocco e l'amata Antonia da anni uniti in matrimonio, ovviamente genitori, ovviamente in crisi. Non scappano neanche loro al destino, segnato ormai dai toni della tradizione, dei quarantenni allo sbando ideologico, così come i loro storici amici non sfuggono alla regola che impone di essere, grottescamente, o avvoltoi dimentichi degli slogan del passato, oppure utopicamente ancorati al tempo che fu. Lieto fine: i nostri, ad un passo dal traumatico divorzio, ritornano piccioncini. Il testo, ben scritto ma dai tratti somatici scontati, su note romantiche e coreografie semplici diventa una commedia musicale, che il giovane cast interpreta con impegno. Pierfrancesco Giannangeli



ADESSO PIERA RIDE GRAZIE A CAMPANILE

UN'INDIMENTICABILE SERATA, ovvero *Gli asparagi e l'immortalità dell'anima*, da Achille Campanile (1899-1976). Regia (alta classe) di Antonio Calenda. Scene e costumi (pittura e moda '900) di Pier Paolo Bisleri. Con Piera degli Esposti (sorprensamente comica), Stefano Galante (degnò partner) e, al piano, Stefano Bembi con musiche (allegremente parodiche) di Germano Mazzocchetti. Prod. Stabile Friuli-Venezia Giulia.

Se non temessimo di perderla come attrice drammatica che spazia da Racine a Shakespeare, da D'Annunzio a Williams, e come spregiudicata interprete delle avanguardie, da Gombrowicz in giù, avremmo voglia di consigliare a Piera degli Esposti (nella foto sopra) di sfruttare appieno il successo, strepitoso, che ha ottenuto con questo spettacolo tutto dedicato a Campanile. Le sarebbero assurde per diverse stagioni - che dico? per anni - i favori del pubblico e i consensi della critica; contribuirebbe a consolidare definitivamente la fama tardiva, ma ormai inconfutabile, del maggiore umorista italiano del secolo e aiuterebbe gli italiani e buttersi alle spalle le malinconie del tempo presente. Tutto, di Piera, è al servizio dello spettacolo: la sua maturità di attrice, la sua versatilità, la sua recitazione antinaturalistica, la sua dizione e la sua gestualità di alta scuola, il suo gusto per

REGIA DI SAVELLI A RIFREDI

Palpitano per la televisione i cuori delle mamme di Rucello

MAMMA, di Annibale Rucello. Regia (sentimento e ironia) di Angelo Savelli. Scene e costumi di Mirco Rocchi. Musiche di Marco Bucci. Con Gianni Cannavacciuolo e Lucianna De Falco, ottimi interpreti. Prod. Pupi e Fresedde.

Il pargolo è cresciuto: "Pupi e Fresedde", il vivace sodalizio teatrale che anima il quartiere "pratoliniano" di Rifredi, ha compiuto vent'anni. E sono le Mamme di Annibale Rucello - figlie, a loro volta; di Filumena Marturano - che hanno inaugurato la stagione del ventennio, dopo un lontano rodaggio come minicommedie recitate negli appartamenti e gli applausi ottenuti al recente Festival di Benevento.

Mamma (il titolo esatto è questo, al singolare), prende le mosse dalla "mammitudine", vizio e virtù italica, e fu scritta dal compianto Rucello subito dopo il celebre *Ferdinando*. È un testo apparentemente minore, per il pubblico napoletano della sceneggiata, ma fin dalle prime battute vola alto, morde coi denti del grottesco, riduce in pezzi la retorica del mammitismo e - miracolo di una scrittura che intreccia archetipi partenopei e chiacchiera televisiva - ottiene che noi spettatori si guardi con tenerezza smaliziata a queste genitrici in vestaglie e ciabatte, o in antichi paludamenti neri, sempre sull'orlo di una crisi di nervi in mezzo alle quotidiane tempeste.

Quando Rucello, negli anni Ottanta, scriveva queste micro-tragicommedie e le interpretava in travesti, la televisione - Grande Madre orwelliana dello spettacolo - faceva allegramente scempio della vecchia cultura dell'hinterland napoletano, stravolgendone lingua e contenuti.

Non deve dunque ingannare il tono farsesco dei tre ritratti di madri schizzati in *La telefonata*, *Maria di Carmela* e *Il mal di denti*. Intanto, se farsa è essa è "in nero"; e poi il discorso, molto serio, è quello di un mondo antico alienato, di una catastrofe della lingua e dei sentimenti. La culla che il regista Savelli ha messo in palcoscenico, per la fiaba "maligna" del prologo, è addobbata come una piccola bara; dentro frigna una vecchia-bambina; l'amore di mamma si consuma fra il biberon e il vasino da notte; nel suo castello la contessa di Segur riceve Ionesco.

Il gioco al massacro della lingua è concentrato nello sketch del telefono, dove le tribolazioni, molte, e le gioie, poche, della giornata si mescolano con la realtà virtuale dei personaggi della tivù. Maria di Carmela sta in manicomio ed esce da un armadio in un tripudio di lampadine prendendosi per la Madonna. E la madre col mal di denti ottiene, con le sue logorroiche lamentazioni, che la figlia incinta si butti dalla finestra.

Savelli è bravissimo nel dosare il comico e il tragico; lo spettacolo conserva umani sensi anche quando cammina sul crinale del teatro della crudeltà. E i due interpreti, Gianni Cannavacciuolo e Lucianna De Falco (insieme nella foto sotto), sono figure rucelliane dalla testa ai piedi; poggiano il loro napoletano verace su risorse mimiche che danno fisicità alle interpretazioni. Lui, Cannavacciuolo, una delle colonne di «Pupi e Fresedde» nonostante l'età verde, non fa fatica a ricordarci il grande Totò; e lei, la De Falco, che Ferreri ha rivelato nel suo ultimo film, ci riporta ad Anna Magnani non soltanto per il fisico ma per un continuo vitalismo che espone dagli occhi, dal volto, dalle mani.

Completano la schietta, applauditissima serata un'antologia di canzoni tutte dedicate alla mamma, da quelle arcifamose di E.A. Mario, parodiate dai due interpreti fino ad una buffa ninnananna di due madri assassine. Per finire, una tombola napoletana condotta in travesti da Gino Curcione, attore della scuola di Martone, che sa coinvolgere il pubblico scorticando i vincitori degli ambo e delle cinque in palcoscenico. Ugo Ronfani

il grottesco, la sua autoironia, la sua maschera. E Calenda, al sesto allestimento di spettacoli tratti dall'oceania produzione comica di Campanile, si è confermato maestro in assoluto del teatro (fischiato agli esordi!) di colui che Umbero Eco, Carlo Bo, Enzo Siciliano e altri non complessati esegeti hanno definito un antesignano dell'assurdo e dunque - scusate se è poco - un precursore di Ionesco, Dubillard e compagnia.

Non vorrei entrare nel merito dello spettacolo, farmi cronista di un'ora e mezza di risate "intelligenti" (il proprio dell'umorismo sopraffino è quello di farci sentire intelligenti) che punteggiano questo collage di testi con cui Calenda ha costruito lo spettacolo. Che ha ritmi svelti ed è sostenuto dal calore parodistico del pianista in prosenio e si svolge in un'aura astratta, da café chantant, fra siparietti che Bisleri ha desunto dalla pittura anni Trenta di Donghi. Basteranno i titoli per stuzzicare lo spettatore: *La cuoca di Molière*, *Gli asparagi e l'immortalità dell'anima* (o *l'ineffabile metafisica dell'inconciliabilità*), *La quercia del Tasso* (dove rifugge la bravura del giovane partner di Piera, Stefano Galante), *Le mani*, *Il cane lampone*, *L'incendio di Palazzo Folena*. Contro il logorio dell'Italia '96, una cura-Campanile. I. C.



CLEOPATRÀS OVVERO
LE LUCI DEL VARIETÀ

CLEOPATRÀS, di Giovanni Testori. Regia (accentuazione in grottesco) di Federico Tiezzi, con la collaborazione di Giovanni Agosti. Adattamenti musicali (citazioni disparate) di Giancarlo Cardini. Con Sandro Lombardi (grande interpretazione). Prod. I Magazzini e Ravenna Festival.

Cleopatràs - di cui Lombardi (foto sopra), che qualcuno chiama non a torto il Gassman delle avanguardie, dà un'interpretazione tanto inattesa quanto magistrale - è uno dei Tre Lai (con *Erodias* e *Mater strangosciàs*, la Madonna) che Testori ha scritto in ospedale prima di essere sconfitto dal cancro. La circostanza ha portato a ritenere, in un primo tempo, che fossero sgorgati dall'ansia religiosa dello scrittore di Novate (lo è il terzo); e con questa accentuazione furono proposti da quella grande, fedele interprete testoriana ch'è Adriana Innocenti, nelle cui mani erano stati rimessi dall'autore. Si può invece considerare questi testi estremi - dice Giovanni Agosti, che s'è occupato della drammatizzazione di *Cleopatràs* - come un'operazione fantastica, da convertito ma non solo, compiuta da Testori nel crogiolo di un Piemonte-Lombardia (la Valsesia, la Brianza, il Comasco) per fondervi lingua, memoria, affetti e letteratura, nel barocco di una fedeltà ormai assoluta, divorante, ai luoghi d'origine. Difatti, nel caso di *Cleopatràs* soprattutto, i conti tornano: la Lombardia come l'Egitto, il Sesia come il Nilo, il Sacro Monte di Varallo come le piramidi.

Ma allora, se «alle soglie della vita si raggrumano le ossessioni e le predilezioni di un'esistenza, l'espressione della religiosità perde ogni aspetto oratorio e acquista una dimensione naturale e comica» (ancora Agosti). Così Tiezzi e Lombardi hanno realizzato l'allestimento: restringendo l'area geografica e inoltre interpretando *Cleopatràs* come una "goliardia d'autore", un gioco nel quale l'idiolletto testoriano introietta una visione in grottesco della storia di una Cleopatra naturaliter lussuriosa, uscita dal canto quinto dell'*Inferno* di Dante. La rappresentazione avviene in travesti, su una scena del varietà: luogo deputato - già diceva l'avanguardia futurista - per "fare scoppiare" il vecchio teatro, mescolare tempi e generi, dissacrare storia e letteratura, piegare la lingua, dispensare ironia.

In smoking e in kimono, assisa su un risibile tronetto, con l'aspide fatale avvolta come un

RASSEGNE D'AUTUNNO

Milanoltre ha compiuto dieci anni
con una ribalta tutta italiana

Mettere in discussione il termine festival non è forse, per *Milanoltre*, il fatto più rilevante. Dopo dieci anni durante i quali, grazie a questa rassegna, il pubblico ha potuto conoscere i maggiori gruppi legati alla ricerca internazionale, l'uso della sua formula non rappresenta certo il nocciolo del problema. Ma lo sono eventualmente i mezzi e soprattutto la volontà di superare i problemi economico-burocratici che hanno per forza di cose trasformato l'iniziativa, come in questa edizione, in una rassegna a carattere esclusivamente italiano. Se la disincentivazione conseguente alla sempre più carente presenza economica degli Enti può aver sicuramente originato, negli ultimi anni, grosse lacune da un punto di vista dell'internazionalità e delle novità proposte, non ha comunque minato la volontà dei suoi organizzatori di proseguire, con il loro linguaggio, il dialogo aperto con il pubblico. Ridimensionando il programma che ha costretto *Milanoltre*, nella scorsa edizione, ad una sola proposta in cartellone (la *Fura del Baus*), al suo decimo compleanno il festival ha dimostrato anche quest'anno il valore della sua continuità. Pur non prevedendo prime nazionali, o altri eventi di rilevanza "giornalistica", *Milanoltre* ha presentato un ampio ventaglio di proposte che, provenienti da festival estivi o meno, difficilmente sarebbero potuti essere inseriti nell'ufficiale circuito. Continuando dunque con coerenza il discorso iniziato anni fa, in cartellone non potevano che esserci i gruppi da sempre riferimento del teatro di ricerca italiano. Prescindendo da alcuni spettacoli già ampiamente recensiti su queste pagine, come *Cleopatràs* dei Magazzini e *All'inferno*, lavoro di gruppo ispirato ad Aristofane che ha visto unire gli sforzi di tre formazioni storiche come il Tam, Kismet e Ravenna Teatro, la Societas Raffaello Sanzio ha riproposto la sua *Orestea* uno spettacolo di sconvolgente forza sia da un punto di vista estetico che di contenuti grazie a scelte sempre estremamente forti e di indubbio impatto emotivo. Mentre i Marcido Marcoris sono finalmente sbarcati a Milano con la loro divertente e provocatoria rilettura di *Pinocchio*, che, scardinando ogni possibile legame drammaturgico con Colodi, grazie al loro caratteristico linguaggio poetico e vocale ha stimolato il pubblico con continue sollecitazioni visive e sonore. Se le scelte sul versante drammaturgico sono state chiare e decise, altrettanto determinate quelle sul fronte musicale. Prima del concerto dei Tenores di Bitti, preziosa testimonianza delle antiche e affascinanti polifonie originarie della Sardegna centrale, la visceralità del Quartetto di Giovanna Marini, uno dei più importanti gruppi vocali europei ha aperto il festival con *Partenze*, riportando in scena le profetiche parole di Pier Paolo Pasolini. A vent'anni dalla sua morte, le sue poesie, musicate in forma di madrigale con quattro voci di donna (Patrizia Nasini, Francesca Breschi, Patrizia Bovi, oltre ovviamente a quella della compositrice), hanno vibrato in una sala raccolta in religioso e palpitante silenzio. Ed infine la nuova generazione: la coppia di giovani attori Stefano Rota e Fabio Modesti con il loro *Giulio e Carmine*: ovvero l'emarginazione, la solitudine e l'estremo bisogno d'amore, tradotto in un linguaggio semplice e diretto. *Livia Grossi*

monile d'oro sul cappello, avendo alle spalle un riquadro luminoso e cangiante con la sagoma di una palma, la Cleopatràs al maschile («il tasso di autobiografismo presente - dice Tiezzi - fa dubitare che Testori la pensasse interpretata da un'attrice») rivive la sua passione di seduttrice in disarmo, di baldracca che identifica Antonio, il suo Togn, in un "bel ragazzo cisalpino", forse un cameriere di "quel ramo del lago di Como"; e amorosamente sproloquia evocando esibizioni di surf e pattinaggio dell'amato prima della battaglia di Anzio. Mentre, al piano e due volte in nastro, le musiche di scena riciclate da Bellini e Verdi, Boito e Puccini, ma anche da Weill ("Solomon Song"), dalle canzoni del varietà e del cinema ("Veleno", "Ma l'amore no", "Grazie dei fior", fino all'esplosiva "I maschi" cantata da Gianna Nannini) accompagnano le cento e mille manomissioni testuali, gestuali, mimiche.

Come Sandro Lombardi affronta quest'alta prova di travestimento, fra bamboleggiamenti erotici, tragicomiche effusioni, urla e sospiri, è impossibile a dirsi: bisogna vederlo, per capire fin dove può giungere un grande attore nell'arte - inquietante - dell'irrisione. *Ugo Ronfani*

INFERNALE AUTOGRILL
PER DUE BERTOLDI NERI

ALL'INFERNO!, affresco (divertente, patafisico) da Aristofane di Marco Martinelli, anche (inventivo) regista. Scene e costumi (estrose semplificazioni) di Michele Sambin. Musiche (efficace mixer di percussioni, sax e violino) di El Hadji Niang, Michele Sambin e Mirella Lico, anche in scena con un cast multietnico di buone risorserie comiche ed affiatato: Ermanna Montanari, Mandiaye N'Diaye, Mor Awa Niang, Luigi Dadina, Augusto Masiello, Pia Wachter, Lucia Zotti, Monica Contini, Maurizio Lupinelli, Enzo Toma. Coprod. Ravenna Teatro, Kismet Opera, Tam Teatromusica.

Comincia bene la stagione al Porta Romana, con uno spettacolo giovane e intelligente, multicode e multietnico, nel quale il classico Aristofane viene riletto con patafisico irrispetto e disinibito senso della contemporaneità. *All'inferno!* (ma qui agli inferi si va ridendo, insieme a due Bertoldi di colore, Moussa e Dara, fratelli nei secoli dei due poveri contadini ateniesi Cremilo e Carione, che il commediografo gre-

co, nel 388 a.C., aveva spedito nel reame di Pluto per cercarci l'oro e, con l'oro, un po' di giustizia sociale) è un apologo costruito con brani e citazioni dal corpus aristofanico: *Gli uccelli*, *Le Rane* e *Lisistrata* oltre a *Pluto*. Vi si afferma, vagamente, che consumismo e benessere non garantiscono di per se stessi la libertà e la giustizia; si fa pronunciare a un personaggio - che però è l'asina Fari... - un elogio della povertà come antidoto agli egoismi sociali e si scopre che tal Macchiano, povero lavacessi cieco, altri non è se non il dio che a sproposito, perché non vedente, distribuisce le ricchezze. Ma l'apologo - vissuto in sogno dai due contadini - è un pretesto, cui non dobbiamo chiedere il pensiero "forte" di un messaggio, che non sia quello del buonsenso di cui l'ineffabile Aristofane era fornitissimo. In realtà Martinelli - che nel fare a pezzi il suo classico ha fantasia e poesia da vendere - vuole farci sentire che «il futuro ha un suono antico», come diceva Levi; e che Aristofane, a ben guardare, continua a ragionare meglio, di tanti nostri politici.

L'Ade oscuro della commedia aristofanica è un autogrill, e in quest'inferno del consumismo, dove varcando infinite porte girevoli sono finiti, ma per lavorarci come schiavi, Mousa e Dara con l'asina Fari (i due attori senegalesi recitano con l'abilità degli antichi comici dell'arte, la Martinelli s'abbandona in spiritose invenzioni), ne succedono di tutti i colori, in una frastornante e coinvolgente cornice musicale (perché gli Inferi sono «una casa sonora», dice Esiodo). Introdotta dalla severa direttrice dell'autogrill in veste di narratrice, riemergono le storie del teatrino di Aristofane; i Cavalieri discutono - con accento anglo-barese che è soltanto una parte della mistura linguistica dello spettacolo - sulla democrazia come scienza delle salsicce, appollaiati su una giostra calcincolata; Lisistrata è un fantasma di gesso che fa sognare i due negretti; il campagnolo Strepsiade diventa succube delle diavolerie della nuova filosofia finché, picchiato dal figlio, da fuoco al pensatario dei filosofi. E la morale è che la conquista dell'oro, come la vita secondo Calderon, è soltanto un sogno. Martinelli ha l'arte di dire cose serie con la levità di un giocoliere. Convince perché fa divertire, e fa divertire perché, con i suoi attori, si diverte. Con questo spettacolo, preparato in solidarietà di intenti con gli attori baresi del Kismet e con quelli padovani di Tam Teatromusica, Ravenna Teatro prosegue nella sua ricerca di una giovane drammaturgia e nel suo sogno di un teatro multietnico che è già una realtà, poiché ha aperto una "succursale" africana nel Senegal. Con gli applausi del pubblico, i nostri auguri. I. C.

SE DON CHISCIOTTE ARRIVA A PRAGA

DON CHISCIOTTE, da Cervantes. Regia e adattamento (surrealismo, illusionismo, magia del teatro che interseca altre arti visive) di Petr Kratochvil. Prod. Teatro Nero di Praga «Ta Fantastika».

Mi è capitato di assistere al *Don Chisciotte* di Petr Kratochvil (in alto un'immagine dello spettacolo) proprio nei giorni in cui, sugli schermi del Greenwich, veniva proiettato l'ultimo, ineffabile film di Wenders, ispirato alla leggendaria figura dei fratelli Skladanowky, pionieri del cinema tedesco e probabili "aversari" dei Lumière (questa la tesi della biografia onirico-documentaristica di Wenders) nel primato dell'invenzione filmica. Sarà un caso ma tanto e poi tanto di quel cinema "infantile" ed artigianale, una cospicua parte della voluta ingenuità trapunta di arguzie e calembour animati (come nel cinema di Melies, per intenderci), sembra trasmigrare - per un misterioso sistema di sinergie e contiguità di due mezzi espressivi molto simili - nello spettacolo del Teatro Nero



di Praga. Che, a nostra memoria, rimane il più mirabolante ed affascinante sistema di fantasmagorie visive materializzate in palcoscenico con il supporto, quasi invisibile, di trucchi infantili, di minimi slittamenti dello spazio visivo. Sicché, l'intera e sintetizzata epopea del "Cavaliere dalla Triste Figura" prende corpo e sostanza come in un rinnovato artificio di meraviglia barocca, aggiornate alla lievità del cinema onirico (Zeman, Bergman, Brusati) e a quell'incredibile volteggiare di protagonisti e comprimari su di un cielo stellato, non più sottoposti alla legge di gravità. Leggero come la materia dei sogni, sofisticato e altamente tecnologico nonostante le "fanciullesche" apparenze, il *Don Chisciotte* di Kratochvil resta, fuori di dubbio, la più inattesa e avvincente esperienza dell'ultimo (ed assieme) Festival d'Autunno di Roma. Angelo Pizzuto

TEATRO DE LOS ANDES LA BOLIVIA A MILANO

LO SCOMO DEL VILLAGGIO, rassegna di spettacoli del Teatro de Los Andes. UBU IN BOLIVIA, adattamento dall'opera di Jarry. Traduzione, adattamento e regia di César Brie. Con Lucas Achirico, César Brie, Gonzalo Callejas, Maria Teresa Dal Pero, Filippo Plancher, percussioni di Gian Paolo Nalli e Diego Mattos. SOLO GLI INGENUI MUOIONO D'AMORE, testo, regia e interpretazione di César Brie; musicisti Filippo Plancher, Lucas Achirico e Maria Teresa Dal Pero. DA LONTANO-CANZONIERE DEL MONDO, regia Teatro de Los Andes, con Lucas Achirico, Gonzalo Callejas, Maria Teresa Dal Pero e Filippo Plancher (nella foto a fianco). I SANDALI DEL TEMPO, testo e regia di César Brie. Costumi del Teatro de Los Andes. Musiche del Teatro de Los Andes. Con Lucas Achirico, Gonzalo Callejas, Maria Teresa Dal Pero, Diego Mattos, Filippo Plancher, Isabel Villagómez.

Lo "scemo del villaggio" è colui che inaspettamente dona la parola rivelatrice, è l'artista "popolare" di cui tutti hanno bisogno anche senza accorgersene, ed è infine il titolo della rassegna di spettacoli che il Teatro de Los Andes ha presentato in Italia con un calendario fitto di appuntamenti al Crt di Milano, dove ha incontrato un larghissimo successo di pubblico. Ciò che sembra confermare il buon esito degli intenti registici, quelli di un teatro che, raggiungendo il "luogo della commozone", riesca a creare un appassionato rapporto con lo spettatore senza compromettere in modi ammiccanti la serietà della ricerca estetica. A questo proposito, se vogliamo prendere pure le parti del diavolo di fronte allo schiacciante plauso generale, possiamo tuttavia rilevare qualche discontinuità, specie laddove la compagnia fondata da César Brie risente di un eccesso di "spettacolarità", probabile retaggio di quella furtiva strizzata d'occhio necessaria

al teatro di strada. Questi quattro spettacoli hanno infatti girato con poveri mezzi città e villaggi dell'America Latina prima di approdare sul nostro Continente. Brie lavora dal '91 a Yotala, minuscolo paese di un altipiano andino, in Bolivia, dove con un'esigua comunità di attori gestisce un teatro-fattoria completamente autonomo, oasi felice in cui - come ama lui stesso dire - «professare le proprie motivazioni» al di là di un concetto tristemente occidentale di professionismo mercantile. Ed in Bolivia, luogo del ritorno dopo l'originaria fuga per motivi politici dall'Argentina, dopo una formazione europea e l'incontro con il teatro di Eugenio Barba, sono stati prodotti *Ubu in Bolivia*, sovversivo e pirotecnico, *Solo gli ingenui muoiono d'amore*, espressione di esigenze più intime nella struggente confessione di un suicida, *Da lontano*, ricognizione nella musica etnica di molti paesi che fa da traccia a un romantico e scanzonato giro del mondo, e infine *I sandali del tempo*, spettacolo «tragico che non esclude il sorriso», in cui si entra nel mondo rurale boliviano. Quest'ultimo lavoro, che dà momenti di commozone autentica, ad esempio nell'improvvisa sospensione di una preghiera notturna, canto insieme di vivi e di morti, passa a toni di una leggerezza e comicità che non sempre comprendiamo; e rivela forse meglio le ambizioni realizzate e i nodi ancora irrisolti del Teatro de Los Andes. Vincenzo Maria Oreggia





IRRIVERENTE POLI IN VIAGGIO CON SWIFT

I VIAGGI DI GULLIVER, di Ida Omboni e Paolo Poli. Regia di Paolo Poli. Scene (immaginose, fantasmagoriche eppure artigianali) di Emanuele Luzzati. Costumi (gusto del grottesco) di Santuzza Call. Musiche (meno deliziose del solito) di Jacqueline Perrotin. Coreografie (mimiche) di Claudia Lawrence. Maschere (uso appropriato) di Gabriella Saladino. Con Paolo Poli (pirotecnico come sempre), Pino Strabioli (acquisto giusto, fa la sua figura, con personalità e una certa professionalità), Paolo Calci, Alfonso De Filippis, Paolo Portanti, Rosario Spadoli (coro mimico sottoposto a mille pittoresche e caricate metamorfosi). Prod. Compagnia Paolo Poli.

Un "fenomeno" come Paolo Poli, maestro di un teatro - solo suo - fatto di immaginazione estrosa, e di satira, di paradosso pungente che si riveste di fantastico, non poteva - prima o poi - non incontrare, c'è da crederlo, un'opera come *I viaggi di Gulliver*. Una fucina di evocazioni l'una più improbabile e soprattutto ironica dell'altra, in cui il religioso anglicano e consigliere politico Jonathan Swift sfogava la sua voglia di prendere di mira i vizi della società britannica del suo tempo e forse anche di ogni possibile società di qualsiasi paese e tempo. Ma pur travestito da narrazione favolosa e fiabesca il pessimismo di Swift è radicale. Purtroppo, però, per il suo autore, l'aspetto fantastico e fiabesco dei *Viaggi di Gulliver* ha condannato questo libro al destino strambo di classico della letteratura per i ragazzi e in ogni caso a letture spesso superficiali, che hanno colto solo in maniera epidermica la natura satirica di queste storie. E, in un certo senso, pur restando a livelli alti e di grande intelligenza, anche questa reinvenzione di Paolo Poli per il palcoscenico soffre, come dire, degli effetti di un'attrazione eccessiva per la facciata immaginifica e pittoresca delle parabole swiftiane: nelle stranezze assurde di Lilliput come del paese dei cavalli parlanti Poli si getta con la massima decisione mettendo in campo tutto il suo humor a volte ai limiti del goliardico, la sua ironia più marcata e grottesca, il suo piacere quasi istintivo di inventare e di fare spettacolo, fra balletti, siparietti, «trucchetti da piccolo varietà» (parole sue) travestimenti a catena e prestiti dal teatro di figure. Tuttavia si avverte, quasi, un po' di stanchezza, si nota un'inventiva meno ispirata in alcuni quadri di questi *Viaggi* pure scoppiettanti e gustosi. Ci sono episodi che sembrano averlo stimolato meno e che l'attore-autore-regista porta avanti basandosi quasi solo sull'esperienza e sul mestiere. Rimane l'impressione che da un Poli alle prese con *I viaggi di Gulliver* ci si poteva aspettare qualche cosa di più: forse soltanto il felice episodio dell'isola volante degli intellettuali è all'altezza del Poli maggiore, di quello più smagliante e teatralmente più incisivo. C'è da notare, infine, un altro fatto: per quanto Poli penetri, con la sua giocosa e insieme dandyistica irriverenza, con la sua cattiveria fanciullesca ma intellettuale, leggera, nel cuore della satira e del sarcasmo swiftiani, il suo tocco è sempre come troppo lieve, incapace di corrispondere ai colori più cupi e tenebrosi, al livore pessimistico delle pagine più disperate di Swift. Insomma, la cattiveria - irrimediabile ma sorridente - di Paolo Poli colpisce e va a segno fin quando non si incontra con i toni di un autore "nero" come era il Decano Jonathan Swift. Francesco Tei.

BRACHETTI, FREGOLI IN CENTO FILM

BRACHETTI IN TECHNICOLOR, di Arturo Brachetti, anche interprete-Fregoli, e Saverio Marconi, regista versatile e sbrigativo. Collaborazione ai testi (impronta televisiva) di Gino e Michele. Scene e costumi (stile fumettistico) di Aldo De Lorenzo e Zaira De Vincentiis. Coreografie (non sempre a punto) di Fabrizio Angelini. Musiche (prevaricanti) di Aldo Passarini e Carlo Marchiori. E con (impegno) Kevin Moore, Crescenza Guarneri, Massimo Sarzi Amadè. Prod. Compagnia della Rancia.

Quando Brachetti, nel bis, imita la Biancaneve di Walt Disney e si mette a lavare il pavimento usando un povero coniglietto come uno strofinaccio, la platea prende congedo dal redivivo Fregoli con fragorosissimi applausi. Biancaneve tutt'altro che innocente, Brachetti ha stregato per due ore il pubblico; l'incantesimo dei suoi cento e mille travestimenti fulminei ha trascinato gli spettatori nel Paese delle Meraviglie; le Alice in pelliccia e i "cumenda" che si sono abbonati a questa stagione del Nuovo "tutta per divertire" ritrovano coriandoli d'infanzia.

Tutto lo spettacolo, fin dal titolo, ruota intorno a colui che il copione (bislacco e, a dire tutto, incongruente) battezza Arthur Brankestein: un robot-replicante che certi "apprendisti terroristi", in un futuro prossimo venturo dominato dalla cibernetica, cercano di mettere insieme per decodificare i microchip contenenti i segreti del potere, ma che per un errore ha la testa di un attore del musical che sa tutto di cinema e di mass media, e che si chiama Arturo Brachetti (sotto, insieme a Crescenza Guarneri). Risultato: il software di questo Brachetti riproduce in navigazione Internet, dunque in versione "realtà virtuale", una storia del cinema sui generis (siamo nel 2095, il potere ha annientato la fantasia, il cinema è vietato per legge, nessuno sa dove sia finita la cineteca mondiale...). Il robot riesce a decifrare i microchip contenenti le pellicole dei film più famosi ma fa un po' di casino, per cui Rossella



O'Hara si ritrova fra le braccia di Ben Hur, Mosè arriva a bordo dell'Apollo 13 con le tavole dei comandamenti perdendone alcuni per strada, Salomè compare ai tempi di Nerone, Esther Williams sguazza felice nel cosmo come se fosse in piscina, Vanda Osiris si trasforma in Carmen Miranda, Tarzan appare mentre la ballerina di Scarpetta Rosse danza *La morte del cigno*, Tom Mix precede l'agente 007 in una gara di micidialissime pistole e alla fine - per farla breve - dopo essersi trasformato in cento personaggi il robot replicante trasmuta dal mondo cibernetico nella fantasia di Fellini: con il che - ed è la morale della favola - l'immaginazione e la fantasia tornano al potere.

Lo spunto, tra cibernetica e fumetteria, era buono, l'esecuzione meno. La storia - è il caso di dirlo - svapora nell'etere, i frammenti cinecibernetici evocati dal robot esplodono come meteoriti e, insomma, il casino mentale del replicante (scusate l'orrendo linguaggio informatizzato) si rispecchia tristemente nell'andamento dello spettacolo. Non solo: le musiche ottenute con il saccheggio delle colonne sonore della storia del cinema, le trovate scenografiche ingegnose sì, ma non sempre messe a punto e la stessa regia di Marconi (specialista in allestimenti "ruspanti", all'insegna di un simpatico artigianato ch'è peculiare alla Compagnia della Rancia), tutto questo conferisce allo spettacolo un andamento da rivista goliardica o, se preferite, "da Legnanesi".

Lo spettacolo ha smalto e fascino soltanto quando Brachetti dispone di spazi e ritmi appropriati per le sue manipolazioni di mago e giocoliere. Bene l'Amarcord felliniano; simpatico e disinvolto il negretto Kevin Moore (quando il copione non lo costringe a recitare); da calibrare la verve impetuosa di Crescenza Guarneri, che dovrebbe affinare le parti cantate, e generosamente dinamici gli altri, a cominciare da Massimo Sarzi Amadè. I.C.

BENE-MACBETH: UCCIDERE STANCA

MACBETH HORROR SUITE, di Carmelo Bene (interprete intensamente espressivo), da William Shakespeare. Impianto scenico di Tiziano Fario. Con Silvia Pasello (degnia compagna). Prod. Nostra Signora srl, Teatro di Roma, Comune di Roma.

C'è un momento in questo *Macbeth* che da solo merita di alloggiare in una stanza aurea della storia del teatro. È il finale, nel quale l'attore ed il personaggio si incontrano in una dimensione di infinità dolente. Macbeth, ormai circondato soltanto dal sangue, afferra con rabbia malinconica le assi a specchio del palcoscenico, le strappa dal loro luogo deputato, le solleva e prima di sbatterle a terra, ormai inservibili, le rivolge verso la platea. Ogni spettatore si riflette nella sua immagine, avendo così la visione del proprio destino, desolante come quello di chi sta sulla scena. Poi Bene-Macbeth, affaticato dalla vita ma oltre la vita, quasi al buio avanza a passi di struggente lentezza verso il proscenio, dove si staglia eretto nel controluce e pronuncia un «ho vissuto abbastanza» che scuote in un brivido il Teatro Argentina. Abbandonato a sedere, si copre il volto con un fazzoletto bianco ed in silenzio attende l'inesorabile conclusione: il chiudersi del sipario. Dunque è nel silenzio, gigante, assoluto, che cala la tela su uno spettacolo nel quale la violenza della vicenda è rappresentata tra due armadi dalle ante sem-

pre in moto, sciabolate di luce, significanti armature che Macbeth mette e toglie di continuo, un letto dove anche il sesso tra il re e la regina (Silvia Pasello regge con autorità il confronto col compagno) è un atto di sangue. Il delirio del potere è espresso, tra ironie ed eccessi d'ira, con versi, borbottii, parole appena distinguibili, un fraseggiare che sale fino all'urlo, passando attraverso il canto sulle note di Verdi. Ed il terzo protagonista, l'imponente amplificazione, permette di cogliere ogni sfumatura e tutte le lezioni vocali di una straordinaria fatica. *Pierfrancesco Giannangeli*

UN GIOCO DI CORTE FRA DANZA E MUSICA

SOGNO DI UNA NOTTE DI MEZZA ESTATE, di William Shakespeare. Traduzione e regia (coraggiosa e sicura) di Valter Malosti. Scene (essenziali ma efficaci) di Alessandro Marrazzo. Musiche originali di Ezio Bosso eseguite dal vivo dall'autore. Con (bravissimi) Michela Cescon (Puck e Filostrato), Valter Malosti (Teseo e Oberon), Catherine Simmonds (Ippolita), Gilda Postiglioni (Titania), Andrea Zalone (Egeo). Prod. Compagnia Torino Spettacoli

C'era anche Luca Ronconi in sala ad applaudire il *Sogno di una notte di mezza estate* che ha debuttato al teatro Erba di Torino con un'ottima Michela Cescon nei panni di Puck. Lo spettacolo nasce da un laboratorio multietnico del Festival delle Colline della scorsa estate e il pregio maggiore del regista consiste proprio nell'essere riuscito a dare misura e coerenza a una compagnia di diciassette elementi diversi per lingua, formazione ed esperienze.

Malosti, che ha praticato, oltre al resto, le palestre dell'avanguardia, non si limita a mettere in scena il testo classico né cede alla tentazione di stravolgerlo, ma si limita a trarre spunto da alcune delle tante opportunità di cui abbonda il *Sogno* per dare vita a uno spettacolo che è insieme rappresentazione dell'originale e della sua visione del teatro. La variazione maggiore, che non sarebbe giusto definire forzatura né tradimento, è trasformare il *Sogno* in una festa di corte: l'opposizione, ricorrente in Shakespeare, tra il mondo presentato sulla scena come reale, dove regnano l'ordine e la giustizia, e il mondo degli spiriti, con la sua magia e gli incantesimi dal quale scaturisce lo scioglimento della commedia, si trasforma qui in un gioco da corte pagana, a sua volta un'illusione, in cui predomina la recitazione del corpo su quella della parola. Le frequenti incursioni nel linguaggio della danza così come la musica suonata e cantata dal vivo sul palcoscenico alleggeriscono e allo stesso tempo arricchiscono i momenti non facili in cui si intersecano le tre sottotrame: le nozze tra Teseo e Ippolita, le due coppie di innamorati che si smarriscono nella foresta su cui regnano Oberon e Titania, e la recita degli artigiani di Atene, qui trasformati in esuberanti colletti blu del Lingotto.

Il giovane Malosti e il suo gruppo di coetanei sono riusciti a dimostrare che, muovendosi con semplicità e coraggio, è possibile affrontare con successo i classici anche senza il supporto delle grandi produzioni e dei grandi nomi. *Franco Garrone*

LA MAGICA FORESTA DI SHAKESPEARE

CUORI NELLA FORESTA, da William Shakespeare. Traduzione di Alessandro Serpieri. Regia (formula collaudata) di Tonino Conte. Scene e costumi di Guido Fiorato. Con Enrico Campanati (Jacques), Nicola Alcozer (Lear), Nicholas Brandon (Macbeth), Bruno Cereseto (Shylock), Marta Comerio (Ofelia),

Francesca Donato (Giulietta), Pietro Fabbri (Iago), Giammaro Ghirardi (Lorenzo), Paolo Kessiosglu (Amleto), Aldo Ottobriano (Riccardo II), Carla Peirolero (Lady Macbeth), Veronica Rocca (Cleopatra). Prod. Teatro della Tosse, Genova.

L'idea centrale consiste nel predisporre all'incontro con alcuni protagonisti shakespeariani, in un luogo canonico di quell'universo teatrale (affrescato in diversi "episodi", nella stagione in corso: v. *Hystrio*, 3, 1996). Il bosco di Arden è costituito, nell'interpretazione di Tonino Conte, da una intricata palizzata, travi e assi grezzi da ponteggio. Attraversando quella selva stilizzata, gli spettatori si trovano faccia a faccia con gli eroi famosi. La prima figura è Jacques, il filosofo di *Come vi piace*, che Enrico Campanati impersona saltando spericolato sui "rami" del proprio angolo di foresta, nel vestibolo dell'Agorà. Indi si entra nello spazio allargato. Si ripropone la situazione, sperimentata all'aperto, in precedenti allestimenti funzionali. Qui, purtroppo, l'affollamento e la contiguità delle postazioni sono causa di disturbo reciproco per gli attori e per chi ne segue l'espressione. Comunque, specialmente per il pubblico più giovane, il contatto così ravvicinato con momenti di pura concentrazione poetica, può costituire felice iniziazione teatrale. I testi sono rimontati in monologo nella scelta di Alessandro Serpieri, prezioso alleato del Poeta, nel renderne l'inesauribile novità del linguaggio, in assonanze creative: «Tu, Matto, credi gran cosa che questa furiosa tempesta / ci penetri nelle ossa; e così è per te... Giù, *histerica passio*, tu male che ti arrampichi / su per il mio corpo! Il tuo posto è in basso»: è Nicola Alcozer, dolentissimo sovrano incoronato di paglia. Marta Comerio dà a Ofelia una delicata confusione nel delirio. Veronica Rocca è Cleopatra, bambola-idolo, irrigidita nell'amarezza dei sentimenti perduti. Carla Peirolero specchia una Lady Macbeth nelle acque dell'impossibile lavacro dal delitto. Shylock (Bruno Cereseto) dal volto congestionato, è caricatura dell'ebreo vendicativo. Nicholas Brandon pronuncia nell'originale la sua tirata di Macbeth, garbata imitazione di modelli anglofoni. Francesca Donato è una Giulietta impaziente, incorniciata da un meraviglioso copricapo di stoffe. Pietro Fabbri, Iago di meditata perfidia. Aldo Ottobriano, Re Riccardo, frustrato, ridotto letteralmente "a terra". Paolo Kessiosglu, Amleto in nero, categorico e schematico nell'alternativa. Lorenzo di Giammaro Ghirardi fida nella sola chitarra per conquistare l'amata Jessica. Tutti intensamente partecipi d'una rappresentazione frammentata, consumata in fugaci, reiterate apparizioni. *Gianni Poli*

ADRIANA E I CAPRICCI DI UNA MADRE TIRANNA

MAI STATA SUL CAMMELLO?, di Aldo Nicolaj. Direzione artistica di Adriana Innocenti, anche esilarante interprete, e Piero Nuti. Scene di Fabio Caspanello e Carmelo Spinetti. Costumi di Armando Vertulli. Musiche di Massimo Bizzarri. E con (spiritose) Barbara Simon e Maria Vignolo. Prod. Teatro Popolare di Roma.

Ha novant'anni, è capricciosa, autoritaria, volubile e dispettosa come una scimmia. Ruba la marmellata ed esige robusti zabaglioni invece delle minestrine. Proclama, iettatoria, che «non sono soltanto i vecchi a morire»; ma si finge malata, cieca addirittura, per tenersi in casa la figlia zitella, che ha il torto di sognare giuste e tardive nozze, magari musulmane, con il profugo arabo Ahmed di cui s'è innamorata. E perché questa povera figlia non si metta in testa di abbandonarla, non trascura occasione per dirle che mostra il doppio della sua età; poi



fa in modo che la polizia becchi il profugo, che verrà estradato, in un alberguccio dove ha *rendez-vous* con l'innamorata zitella. Alla quale, per consolarla, la pestifera madre promette un viaggio nell'Africa del Nord, insieme alla giovane domestica a ore, che vive sprofondata nella realtà virtuale delle Soap Opera: *Mai stata sul cammello?*

La commedia del prolifico Aldo Nicolaj (poco rappresentato in Italia ma molto all'estero, dove raffigura un certo tipo di teatro comico-brillante all'italiana ed è da qualcuno considerato un "piccolo Goldoni" dei tempi nostri), è fatta di questi ingredienti. Il fragile plot (come una madre affetta da egoismo senile impedisce, oscillando fra quotidiani ricatti affettivi e la delazione, che la figlia l'abbandoni per vivere la propria vita) è sostenuto con un fuoco d'artificio di battute, lepidezze, frizzi e lazzi. La commedia di costume va avanti con andamenti farseschi, a furia di spunti caricaturali. Giù in basso c'è la voragine dell'*humour noir*, ma Nicolaj si guarda bene dal cascarci dentro. La sua madre "terribile" gioca a fare quello che fa per tenere lontana la Parca, ma lo fa proprio con l'innocenza di una bambina. Fa paura, ma si ride.

Il testo dell'autore fossanese deve poter reggersi su una grande interprete: difatti mi risulta che fosse stato scritto per Elvira Popescu (che sulle scene parigine aveva già trionfato in *La mamma* di Roussin, tratta da Brancati) e poi proposto a Paola Borboni, alla quale aveva destinato due fortunati monologhi. Adriana Innocenti (foto sopra) - che in questa stagione ha dismesso i ruoli tragici, di Euripide o Testori, per ricordarci che ha fatto Goldoni, Feydeau e l'operetta, all'insegna del "lasciatemi divertire" - cesella il personaggio di Olga, la temibile nonagenaria, con *verve* e sapienza, usando dei suoi toni gravi, della sua voce corposa, della sua fisicità per animare una comicità che, decisamente, risulta di nuovo conto. La sventurata figlia Elsa conta sull'elegante caratterizzazione "alla Bolkan" di Barbara Simon; la credula cameriera a ore Iris, del tutto teledipendente, ha la grazia e i disinibiti accenti meneghini di Maria Vignolo, ch'è stata allieva della Innocenti all'Umanitaria. Divertimento, festosi e prolungati applausi. *U.R.*



QUASI UN MUSICAL LA VITA DI CALVINO

IL MARE IN UN IMBUTO, di Giorgio Gallione. Regia (in agilità e ironia) di Giorgio Gallione. Coreografie di Claudia Monti e Giovanni Di Cicco. Musiche di Paolo Silvestri. Luci di Fabio Cingano. Con Luca Bizzarri (Calvino, Direttore), Elsa Bossi (Viperetta), Cristiano Fabbri (Ghingheretto), Valentina Farone (Rina Rini), Simona Guarino (La vecchia Luna), Barbara Innocenti (Viperetta, Marlene), Riccardo Maranzana (il Narratore), Claudia Monti (Danzatrice), Rosanna Naddeo (Narratrice, M. Dietrich), Gabriella Picciau (Jole in nero), Giorgio Scaramuzzino (Il Partigiano, Calvino). Prod. Teatro dell'Archivolto, Genova.

Tre volte ispirato a Calvino, sempre affascinato dal cinematografo attraversato in fantasia, Gallione ci ritorna. Con grande abilità, o meglio agilità, nel trattamento dei suoi temi e materiali, a tutto beneficio della resa dello spettacolo (foto sotto). È più probante, per me, il funzionamento spettacolare che la mediazione dell'idea dello scrittore di Sanremo, in quell'alternarsi di affabulazione e di messa in scena diretta. La drammaturgia di Gallione, fida nel ritmo ben dosato impresso alla parodizzazione d'ogni tema trattato. La biografia calviniana, a partire dall'infanzia, sorgiva di "poesia" evolve in riflessioni applicate e emozioni e pulsioni che fanno l'intellettuale e il letterato, senza negare l'uomo. La scena evoca uno sfondo solare in riviera, un cielo e un giardino di garofani. Da quel Paradiso alla Città Ombrosa il passo non è né breve né lieve: c'è di mezzo addirittura la "vita", l'esperienza di "far passare il mare in un imbuto". L'impegno severo del Calvino poeta (quello più vicino alla regola autocostitutiva dell'Oulipo, condivisa con Queneau e compagnia) è «fissarsi uno strettissimo numero di mezzi espressivi». Non similmente procede Gallione, ricorrendo a molteplici generi e stilemi, dai già noti prelievi dal musical e dal varietà alla citazione di celebri figure da film, ritratteggiate fino al grottesco.

I momenti più trascinati s'accordano a uno swing perentorio e suasivo, che la malinconia smorza talvolta o spinge in cieli più vaghi. Sono allora giochi da bambini, impastati nel dialetto ligure, o sono caricatura del mito del Partigiano comunista; o ancora affettuosa memoria di singolari figure popolari. Nella

vicenda appena storicizzata (il pestaggio di Matteotti e la Resistenza) ha rilievo l'epopea del cinema, filtrato mentalmente dopo l'impatto dello schermo. Si ripercorre un cammino dalla completezza ambiziosa e dalla circolarità che pare alludere a un "destino". Su tutto prevale il registro del divertimento, del gioco atto a contagiare attore e spettatore. Lodevole è l'ansia di leggerezza, inseguita dalle coreografie davvero leggiadre, ma un po' insistite, a commento d'una situazione già intuita, di un'azione raccontata (per cui Rosanna Naddeo è protagonista autorevole, nel ruolo di Narratrice). Come se la fantasia, scelta a sovrana nelle storie dello scrittore ridondasse in se stessa.

D'altro canto, il gesto mimico spesso chiarisce la parola, con inserti dialettali occasionali, ad effetto, stranianti e strani. Fiammeggianti o d'atmosfera le luci, con nitore costante nell'inquadratura; musiche di pertinente citazione o contro-provocazione, in una rappresentazione che è goliardia e musical dai rutilanti lustrini. Gli attori-ballerini aderiscono al disegno complessivo, mostrando un rinnovato, generoso spirito di "compagnia". Gianni Poli

IL POETA DECLAMA VERSI AL CITOFONO

TAMBURNAIT, ideazione e regia (equilibrata e vigile) di Alfonso Santagata. Assistenza alla regia di Chiara Senesi. Con (bravi, intensi) Massimiliano Spezzani, Giuseppe Battiston, Elisabetta Ratti, Alfonso Santagata. Prod. Compagnia Katzenmacher.

Un videocitofono viene usato da due uomini asserragliati in un appartamento per inviare messaggi in strada, a passanti che li raccolgono incuriositi. I messaggi sono poesie, i curiosi figure alla deriva, smarrite in un disagio irrimediabile. Qualcuno riesce a salire faticosamente le scale del condominio e trova una specie di guru, probabilmente cieco dietro lenti oscure, tra gangster e iniziato. O meglio, non trova lui, regista occulto che tesse nell'ombra le trame degli incontri, bensì un suo assistente, giovane poeta, emanazione plausibile di una coscienza che preferisce perlopiù decidere e spiare, assente forse per il troppo visto. La scenografia, la stanza come un box claustrofobico dalle pareti spoglie con un largo specchio frontale che riflette parte dei movimenti sul

palco, contiene una certa atmosfera noir, ambigualmente addolcita dalla patina di suadenti musiche arabeggianti. Il citofono funziona, e nella rete dello spettacolo cadono i relitti di un popolo notturno, disposto più a un commercio di estasi che a un dialogo divenuto superfluo. Le comunicazioni si troncano così all'improvviso e ciascuno torna sui propri passi come se nulla fosse successo. Ciò che lega i personaggi sulla scena sembra una casualità contraffatta da temporanee soluzioni estetiche. La poesia richiama e disperde nuovamente, tanto che lo stesso giovane poeta dovrà alla fine scendere nel mondo e tentare vie che ignoriamo. Accanto alla pregevole messa in scena e alle prestazioni equilibrate degli interpreti, tra spontaneismo e controllo del mestiere, è forse la metafora dell'incomunicabilità ad essere troppo grave e complessa per passare intera, senza qualche forzatura, nelle immagini opache e tremolanti di un accorgimento tecnologico. Vincenzo Maria Oreggia



GIOVANI ATTORI E TANTE BOTTIGLIE

BOTTIGLIE (RESOCONTI DAL MIO QUARTIERE), di Gianfelice D'Accolti. Regia (inventiva, partecipata) di Raul Manso; assistente Maria Margarida Garcia. Scena (povera) e costumi (espressionismo in grottesco) di Silvia Tramparulo. Con, intorno all'autore anche convincente interprete, giovani attori di notevole efficacia mimica: Teresa Acerbis, Filippo Arcelloni, Stefania Casiraghi, Rossana Gay, Savino Paparella, Antonio Russo, Paola Scalas (insieme nella foto sopra). Prod. Perielio.

Quando il critico, che ha da tenere gli occhi aperti sul nuovo, s'imbatte in un allestimento come *Bottiglie* il dovere si tramuta in piacere. Nell'ora e venti di uno spettacolo che corre via senza tedio, chi abbia preferito al Teatro con la maiuscola, spesso risaputo o noioso, l'avventura dell'off, scopre un giovane autore già esperto e, quel che più conta, capace di trasmettere emozioni; un interprete che sa modulare con finezza la sua parte e che altri non è se non l'autore stesso; un regista di cui vorremmo sentire parlare di più, perché ama il rischio della sperimentazione ed ha doti evidenti di didatta e, infine, un manipolo di sette giovani attori che, allievi del regista, hanno imparato ad usare il corpo e la voce con fresca fantasia, senza impacci accademici. L'autore, Gianfelice D'Accolti, è un giovane ingegnere elettronico di Bari che vive e lavora



a Milano e che al teatro, non soltanto come autore, ha dato originali e rielaborazioni da Pirandello, da Barte e dalla poesia con un gruppo di ricerca, il Perielio, che opera in silenziosa ma efficace operosità.

Il testo rappresentato, *Bottiglie*, tratta – come il titolo esplicita – dell'“anima del vino”, di una filosofia del bere come forza per esistere e resistere fra la realtà desolata, insopportabile, di un mondo inurbato, che emargina i deboli ed alimenta ottusi egoismi, e il rifugio in una solitaria, consolatoria rêverie. L'Uomo nel Vino, l'io narrante, ha la casa riempita di bottiglie vuote, la mente confitta di schegge di ricordi e di brandelli di un vissuto partecipe delle pene degli “afflitti” (il mendicante, la vecchia che fruga nell'immondizia dei mercati, il venditore ambulante di giocattoli: figurine che vengono da lontano, dal Faldella, dal Bertolazzi), e si trova in disarmata rivolta contro gli “inquilini” che, nel palazzo dov'è rintanato, congiurano per eliminare lo scandalo della sua presenza. Fra questi due microcosmi oscilla, malinconica ma ancora sorretta da utopiche speranze, l'esistenza onirica del “loico bevitore”: “la vita è sogno”, il sogno è in fondo alla bottiglia, «la migliore amica della mia vita, perché ha sempre preceduto i miei desideri».

Offre vino, comprensione ed amicizia, non sempre accettati dai derelitti del quartiere: volti e voci in fondo al bicchiere, sul bianco dei fogli di un diario segreto; e cresce il coro ostile dei farneticanti “inquilini” che vorrebbero espellerlo dal casamento perché «porta in sé i germi del fallimento». Fra il ricordo di un Natale dell'infanzia e la visita di uno “spirito del vino” che gli suggerisce di barare al gioco della vita, l'estraneità dell'uomo si consuma nel patito delirio di lunghi monologhi; ma la consolazione etilica è forse altro, è il vino come richiesta d'amore, condivisione delle pene degli sconfitti, slancio del cuore verso gli ultimi spazi della poesia.

Il testo ha qualche sovraccarico di letterarietà ma emoziona per la sincerità della scrittura e dei sentimenti. Ho pensato, ascoltando, al primo Pratolini, quello di *Via de' Magazzini*, e al Saroyan de *I giorni della vita*.

Manso “rialza” i toni crepuscolari della confessione ottenendo dagli attori che compongono tableaux plastici dei due gruppi umani, di un miserabilismo patetico quello degli “afflitti”, di un grottesco satirico quello degli “inquilini”: e tutti – anche quelli che sono alle prime prove di palcoscenico, come Rossana Gay – rispondono con impegno al disegno del regista. Festevoli le accoglienze. I. C.

MOSAICO DI DOLORI SULLA NAVE IN FUGA

MIGRANTI, di Marco Baliani (discontinuo, poco compatto). Regia (debole) di Marco Baliani. Scene di Letizia Quintavalla. Costumi di Maria Maglietta. Luci (suggestive, rigorose) di Paolo Baroni. Con ventitre attori italiani e stranieri, provenienti in maggioranza da gruppi di teatro-ragazzi. Prod. Eti-Delphinos-Consortio nazionale dei Centri di teatro per l'infanzia e la gioventù.

Un'occasione persa, che alla fine lascia insoddisfatti e dispiaciuti: l'ambizioso *Migranti* vedeva associati l'Eti e i Centri in un inedito sforzo produttivo; coinvolgeva scrittori di chiara fama come Ben Jalloun e Matjevic; riuniva un regista lucido e affermato, come Baliani, e una ventina di attori tra italiani e stranieri, alcuni di provata bravura, intorno al progetto di un lavoro “aperto”, che convogliasse in uno stesso iter teatrale l'urgenza di una cooperazione creativa e di un incontro interculturale. Il procedimento artistico aderisce, in effetti, al soggetto dello spettacolo: una folla di emigran-

ti convenuta su una nave incagliata compone, in attesa di salpare chissà quando e chissà per dove, il mosaico di un'identità composita, unificata da una storia comune di guerra e di miseria. Sullo sfondo, la realtà dolente del confronto tra le culture del Mediterraneo. I problemi iniziano proprio da qua: il gioco riesce solo se si crea un *ensemble*, se i racconti parziali si fondono nella narrazione epica a più voci di un comune destino. Invece viene meno un disegno testuale unitario, in particolare nel primo tempo. Vediamo ventitre attori, non un gruppo, e patiamo la sintassi faticosa e discontinua di uno spettacolo che non è riscattato da singoli momenti o motivi d'impatto. Pier Giorgio Nosari

SE SAN SEBASTIANO SAPESSÉ, assolo per violoncello e frecce di e con Michele Sambin. Prod. Tam TeatroMusica di Padova.

Un violoncello e dietro l'attore come deus ex machina, incaricato di estrarre, provocare il suono d'un martirio musicale legato alla figura di San Sebastiano sono questi gli estremi di *Se San Sebastiano sapeesse* del Tam TeatroMusica di Padova. Il violoncello illuminato con luci di taglio richiama, metaforicamente, il corpo del santo trafitto dalle frecce che nel caso teatrale non sono altro che archetti faticosamente infissi nella cassa armonica. Il riferimento visivo dello spettatore va al quadro del Mantegna, ma nel caso del nostro Sebastiano le suggestioni chiaroscurali sono più caravaggesche, pescate nell'ombrosità di certa arte controriformista. In meno di mezz'ora il martirio musicale si esaurisce in un climax finale che ha tutta la sofferenza della morte imposta e al tempo stesso racconta d'una tortura letta laicamente, in cui il martirio come testimonianza dell'estremo amor divino rimane oscuro, rimane celato per dar corpo alla sofferenza semplicemente umana. Il San Sebastiano di Sambin è un santo musicale paradossalmente senza santità che comunque colpisce il pubblico. Nicola Arrigoni

KONDOMINIUM, drammaturgia di Lino Pedullà. Regia di Paola Teresa Bea. Scene di Anna Teotti con la Bea. Musiche di Fabio e Diego Gordi, Paolo Siani. Con Leonardo Bellini, Elena Bettinetti, Lia Buratti, Mariella Caleffi, Daniela Dante, Susanna Fornari, Vittorio Pedrali, Paolo Rossi, Anna Teotti, Elisabetta Zoni.

PANICO, testo e regia di Sara Poli. Scene di Domenico Franchi. Con Patrizia Zappa Mulas (nella foto), Gabriella Tanfoglio, Carlo Pardi, Fabrizio Guarnieri.

L'angoscia del vivere contemporaneo è filo conduttore comune alle prime due opere rappresentate del Premio Hic Rhodus, bandito dal Centro teatrale bresciano nella primavera e rivolto ai gruppi non professionisti locali. Dei quattro progetti da finanziare per l'allestimento prescelti dalla giuria, gli altri due arriveranno sul palcoscenico nel maggio del '97, mentre in ottobre è stata la volta delle associazioni “Lo spiraglio” e “Progetti e regie” che hanno offerto prodotti ben confezionati e pensati. Drammaturgie in proprio, la prima ispirata a Ballard, la seconda contenente pagine di Mishima, Sartre, Saffo e Tennyson, parlano entrambe di solitudine, di catene del ruolo, di follia, di morte. Nel condominium vediamo, come dal vetro di una finestra che ci preclude le voci ma non l'immagine degradata e oscena, un'umanità bassa e grassa agitarsi inutilmente in un mondo senza comunicazione. Gestì e sguardi sono opachi, privi di cortesia e seduzione; in assenza di parole la musica spezzetta e ossessiona le emozioni.



Il panico è quello del passaggio definitivo, a raggiungere un posto prenotato da sempre nel glaciale ristorante dove un maître attende impassibile e diligente i diversi avventori che si mettono a nudo nelle loro miserie, scaricando fatiscenti fardelli. Magda Biglia

L'AMOROSO CONTAGIO, di Angelo Savelli (dal *Decamerone* di Boccaccio). Regia (buona come ritmi e guida degli attori) di Angelo Savelli. Scene e costumi (colorate cartoline “anni Sessanta”) di Mirco Rocchi. Musiche (non particolarmente rilevanti) di Riccardo Tesi. Con Massimo Grigò e Patrizia Pirgher (dosi supplementari di bravura e d'esperienza), Sandro Mabellini, Andrea Bruno (impegnato, appassionato), Marzia Risaliti (sex-appeal, ma anche segni di talento ragguardevoli per un'esordiente), Patrizia Ficini (spiritosa e simpatica), Andrea Bruno, Maria Giovanna Manunta (caratterizzazione), Giuditha Natali (ancora scolastica), Amedeo Borelli. Prod. Pupi e Fresedde, Compagnia dei Giovani del Teatro di Rifredi.

Amore sensuale e gioioso, giovane, carnale, e incubo incombente e concreto di morte faccia a faccia oggi ai tempi dell'Aids come nel Quattordicesimo secolo, l'epoca del Boccaccio, e della peste che fa da sfondo al suo *Decamerone*. Questo il tema alla base dello spettacolo che Savelli ha allestito affiancando tre giovani interpreti professionisti a sette freschi ex-allievi dell'“Accademia dei Piccoli” di Firenze. A monte un lavoro – senz'altro abile – di drammaturgia, di ricerca e di montaggio ad incastro dei testi di Boccaccio: almeno sette le novelle del *Decamerone* (oltre alla tragica descrizione introduttiva della peste) sulle quali ha lavorato liberamente l'autore e regista, compattate in un paio di storie-collage che si frantumano e generano variazioni e ulteriori digressioni. Lo spettacolo è dichiaratamente destinato al pubblico delle scuole (medie superiori e inferiori): non è, però, un buon motivo per realizzare forse troppo in fretta un lavoro tanto schematico e semplicistico, perfino ingenuo e enfatico, nei momenti peggiori, quelli più “ideologici”. Vedi il finale in cui si recita – convinti, decisi e con sollievo – che «fare l'amore non è peccato!». Al di là di queste uscite quasi didascaliche, l'impressione è quella di un “pezzo facile”, di quelli che i musicisti di una volta scrivevano per gli esecutori in erba. Alcune scene sembrano messe a punto con eccessiva facilità e disinvoltura, in maniera scontata o, nel migliore dei casi, troppo lineare. Scanzonata e simpatica, invece, la colorita ambientazione anni Sessanta, a cui è legato qualche momento di comicità genuina. Francesco Tei



CONTADINI, SERVI E FAMEI, drammaturgia e regia di Enzo Cecchi. Con Italo Fiorentini, Enrica Fontanini, Luciana Mandotti, Pierre Carrera, Giovanni Rodini, Giorgia Scalmani, Salvo Trovato. Prod. Piccolo Parallelo, Auditorium Galilei, Romanengo (CR).

Contadini, servi e famei di Enzo Cecchi sintetizza le miserie dei contadini fra il 1914 e il 1920, l'inettitudine dell'aristocrazia impegnata a difendere i propri interessi e la nascita del fascismo, imposto con la violenza d'un gesto: il braccio alzato del saluto romano. In un respiro teatrale che si vorrebbe corale, Enzo Cecchi e i suoi giovani attori raccontano e con maggior difficoltà vivono, i lasciti di quella civiltà contadina sospesa fra tradizione e progresso, tra miseria e violenza. L'interessante scommessa storico-teatrale si ferma per così dire al documento, senza riuscire a trasmettere il calore disperante di una comunità, quella contadina, che fra mille difficoltà e miserie era comunità a tutti gli effetti, respiro collettivo. I movimenti, la recitazione faticano a riempire lo spazio, appaiono spesso lontani, descrittivi, estetici. Malgrado questa involontaria freddezza, *Contadini, servi e famei* si segnala per il coraggio di dire e il tentativo di ricercare un teatro della memoria che merita attenzione e stimola la curiosità. Nicola Arrigoni

IL RE MUORE, di Eugène Ionesco. Regia (cercasi) di Giovanni Calò. Scene, costumi e luci (dignitosi) di Fulvio Michelazzi. Musiche (d'appoggio) di Gaetano Liguori. Con Ruggero Dondi, Maria Eugenia D'Aquino, Annig Raimondi, Alberto Manciozzi, Roberta Nanni, Vincent Bendom (insieme nella foto). Prod. Dispari Produzioni & Vincent Bendom.

Re Bérenger sta morendo. Lo sa la Terra, che si apre sotto il suo palazzo inghiottendo foreste, fiumi, popolo, ministri; lo sanno le due regine: Maria, seconda ma prima nel suo cuore, affettuoso, tenace vincolo con una disperata memoria di giovinezza e integrità; Margherita, prima moglie aspra e rapace, che condurrà il re, attraverso un'autoanalisi spietata, alla rinuncia dell'umano attaccamento al vivere. Lo sa lo stesso angosciato Bérenger, monarca assoluto d'un potere infantilmente egotico che non vuole cedere alla morte. Un medievale teorema sul corpo del sovrano, Re Pescatore della cui ferita la

terra e i sudditi imputridiscono, si palesa nel dualismo corpo malato - spirito infermo ed in un ripensamento del concetto cristiano e occidentale dell'Uomo e del Potere. Su tutto, la cinica irrisione di Ionesco che, dall'ospedale nel quale è confinato nel '62, guarda beffardo alla consunzione d'un fantoccio ir-reale che s'arrabbia, si torce, ghigna, piange, insulta, striscia e si accartocchia, poi, nella contemplazione del suo e del comune destino umano. Da un così ricco *impasto* di possibilità, Giovanni Calò ha tratto un dignitoso quanto monocorde spettacolo che lascia appena intuire nel finale di freddezza iconicità, quello che sarebbe potuto essere. E non è stato. Il resto, è soprattutto buon mestiere d'attori, in particolare del Bérenger Ruggero Dondi (pur con qualche giongeria superflua) e della D'Aquino, misurata e convincente Margherita. Ivan Canu

QUESTE PAZZE DONNE, di Gabriel Barylli. Regia di Roberto Marafante. Scene di Massimo Marafante. Costumi di Chiara Defant. Musiche di Aldo Passarini. Con Marina Giulia Cavalli, Daniela Scarlatti e Stefania Spugnini. Prod. La Bilancia.

Tre donne monotematiche sono alle prese con il più grande problema della loro vita: il rapporto con gli uomini. E solo di questo parlano in continuazione, mescolando tre prospettive differenti di approccio alla questione. Di presenze maschili non se ne vedono in giro. L'uomo infatti, in alcune sue tipologie, è soltanto evocato nei racconti di Linda, Barbara e Cristina, al massimo si manifesta lasciando incisa la sua voce in una segreteria telefonica. E sarà proprio lo squillo dell'apparecchio a dare la misura definitiva di tutta l'operazione: alle nostre amiche, ormai decise a fare a meno dell'altro sesso, il solo pensiero che dall'altra parte del filo ci possa essere un uomo manda all'aria tutti i propositi. Se nel percorso testuale di questa commedia brillante rimastica situazioni non certo originali, l'austriaco Barylli riesce comunque a far scorrere fluidamente l'azione. Regia e protagonisti ci mettono saggiamente del loro, in un prodotto ben confezionato e giustamente energetico per il pubblico. Pierfrancesco Giannangeli

CUORI: UN POSTER DEI COSMOS, di Landorf Wilson. rielaborazione drammaturgica e adattamento (originale ma senza tradimenti) di Valter Malosti. Con Valter Malosti ed Ezio Bosso (che ha anche composto e diretto le musiche). regia di Valter Malosti e Tommaso Massimo Rotella. Prod. Teatro di Dionisio.

Landorf Wilson è nato nel 1937 e vive a New York. Verso la fine degli anni Sessanta debutta come commediografo sui palcoscenici dell'Off-Broadway e, nel 1969, contribuisce alla creazione dell'Off-Broadway Circle repertory Company, del quale diviene il maggiore autore. Poi il successo con il teatro commerciale. *Un poster dei Cosmos*, scritto nel 1988, è un ritorno alle origini, quando Wilson, paragonato per stile e intensità a Tennessee Williams, affrontava tematiche sessuali insolite. Questa pièce è infatti la storia di un amore disperato, raccontato in forma di monologo, tra due uomini. Tom, un fornaio, che in questo adattamento diventa italoamericano, è un uomo divorziato con un bambino piccolo, e si innamora di Johnny, un giovane pieno di tic e "dalla pelle come quella di una pesca".

Johnny però è malato terminale di AIDS e Tom non riuscirà a trovare pace fino a quando egli stesso non avrà sentito su di sé l'indicibile dolore dell'amato.

Il maggior pregio di *Un poster dei Cosmos* (intesa come squadra di calcio americana, quella in cui giocarono anche pelè, Cruiff e Chinaglia, ma anche come allusione al cosmo) è quello di trattare un tema così complesso e drammatico con leggerezza, dove i toni da commedia si alternano a una rabbia sorda, raggiungendo una semplicità e una verità commoventi e insieme grottesche che tuttavia i due interpreti riescono a rendere perfettamente credibile. Franco Garnero

LA MORTE DI DANTON, di Georg Büchner. Regia (trasandata, ma solo in apparenza) di Werner Waas. Scene (ridotte al quasi-nulla) di Massimo B. Randone. Con (scabri, efficaci) Fabrizio Parenti, Martino D'Amico, Giuseppe Bisogno, Agnese Ricchi. Prod. «Quelli che restano», Roma.

Nutrito e di tutto rispetto risulta, carte alla mano, il curriculum della compagnia «Quelli che restano», culminante lo scorso anno in un bizzarro testo di Achternbusch *La Rana*, miscellanea di incubi surreali, onirici mostri della "laguna blu" (simboli, crediamo, di pessima coscienza) - e, non ultimo, l'impeto eroicomico della *Batracomiomachia*: nel senso di connubio impossibile fra il disincantato lirismo di Leopardi e la demenzialità "trash" di un teatro del sottosuolo che ha la propria origine nella più sgangherata espressione di cabaret-tedesco ante-guerra. Non a caso regista di tutti gli allestimenti proposti dalla compagnia è il berlinese Werner Waas, uomo e vagabondo (nella vita come nel teatro). Nulla toglie ai suoi spettacoli quel certo alone di nobiltà volutamente squinternata, all'impronta, come reperti di strambi rigattieri: forse più adatti - quello stile volutamente sciatto, la bizzarria dei volti, il modo di "imprecare" le battute - ad un registro cinematografico fatto di dialoghi sincopati e di primi piani. Senso di epicità e di tensione che, ad esempio, vengono meno nella recitazione volutamente dimessa, sfacciatamente (ma il termine non suoni offensivo) "borgatara" con cui si affronta il dramma di Büchner. Apologo di una rivoluzione impossibile o del dubbio intellettuale (revisionismo?) che da essa si tramanda. Recitato fra nude panche, al centro di uno spazio scenico illuminato da luci al neon come fossimo in una corsia d'ospedale (qualche reminiscenza dal *Marat Sade?*), *La morte di Danton* amiamo leggerla come luogo della catarsi o della "coscienza infelice" ove un gruppo di attori interroga se stesso e la propria ragion d'essere, ancor prima (e ancor meglio) del suo fare teatro. Inteso come sperimentazione o utopia di una vita in comune: senza più lo spirito della "Comune". Angelo Pizzuto

SINTESI E SIMULTANEITÀ, di Roberto Tessari, liberamente (e intelligentemente) ispirato alle avanguardie futuriste. Regia (ordinata) di Franco Brambilla. Costumi di Sandro Venditti e Sergio Prete. Luci di Pier Luigi Calzolari. Multivisioni di Mario Ghirelli. Con Silvano Piccardi (efficace), Laura Cadelo, Luigi Coppola, Arturo di Tullio, Alessandra Lappano, Antonello Ligia, Stefania Luberti, Cristina Menzio, Alberto Micelotta, Roberto Scappin e Ambra Senatore (affiatati anche se non tutti sullo stesso livello). Prod. La Corte Ospitale-C.R.U.T. di Torino.



È stupido restare fedeli alla vecchia convenzione teatrale, ai suoi codici tradizionali, all'ordine e alle strutture di pensiero che la sottendono. Sottinteso: è stupido non cogliere nei tempi nuovi l'opportunità (e l'obbligo) di edificare qualcosa di nuovo. È aggressivo e lapidario lascio del Futurismo. *Sintesi e simultaneità* ne prende atto e si inserisce nel revival futurista secondo una duplice istanza di recupero e attualizzazione.

Obbedisce alla prima fondendo materiali, tecniche e citazioni del teatro, dei manifesti e della poesia futurista in una scrittura scenica vicina alla sensibilità odierna e non pedante. Risponde alla seconda mostrando o lasciando intuire gli sviluppi delle intuizioni futuriste in quasi tutti i movimenti successivi, e consegnandoci la parte più viva dell'eredità futurista: un atteggiamento che, al di là di pose iconoclaste e seduzioni politico-ideologiche, assume oggi, nel pieno di una radicale rivoluzione dei mezzi e dei codici espressivi e comunicativi, i toni di una profezia e di un monito. *Pier Giorgio Nosari*

UNA TRAGEDIA TUTTA DA RIDERE, Testo e regia (povertà creativa) di Gianfelice Imbarato, anche dignitoso interprete. Scene e costumi di Annalisa Giacci. Con Beppe Barra (solida dignità), Enzo Cannavale, Patrizio Trampetti, Nadia Rinaldi.

C'era una volta, ma forse non c'è più, un vecchio detto secondo cui la povertà aguzza l'ingegno. Ma, a parte le abitudini consumistiche dei tempi recenti, non c'è in realtà molto da fare, quando la povertà non è di mezzi, ma di idee. Come nel caso di questa *Tragedia tutta da ridere*, scritta e diretta da Gianfelice Imbarato guardando a un teatro di tradizione che, come giustamente egli osserva, trova il suo senso irrecusabile nel fatto di esser fondato sugli attori e può, se ben lavorato, avere una sua incontestabile modernità. E dove appunto il difetto non è tanto nel materiale, quanto nel modo in cui esso è proposto, già nel testo e soprattutto nell'allestimento. La vecchia storia dei comici morti di fame costretti a escogitare le astuzie più rodate per rimediare un pasto e un po' di energie, si snoda infatti sulla debolezza di fondo di una incapacità creativa destinata ad arenarsi nelle secche di uno spettacolo macchiettisticamente stanco e scontato. Al cui interno risulta sprecato il sicuro talento di Beppe Barra, ma anche la dignitosa tenuta di Enzo Cannavale e dello stesso Gianfelice Imbarato. Mentre Maria Rinaldi, nei panni di un'ostessa di sguaiazzata ciocciara e di artistica vocazione, perniciosamente concorre all'inutilità del tutto col fastidioso strabardare di toni esagitati e sterili. *Antonella Melilli*

SUK, elaborazione e regia (un po' artificiosa) di Olivero Corbetta. Musiche dal vivo di Giorgio Li Calzi Afro European Ensemble. Con Olivero Corbetta, Michele Di Mauro, Rufin Doh (genuino e commovente), Germana Pasquero, Paola Roman. Prod. Gruppo della Rocca.

Per allontanare le scorie depositate da diffidenze e individualismi e per invitare a superare il senso di inimicizia, di intolleranza di fronte alle diversità, Torino prosegue sul sentiero tracciato tre anni fa da «Identità e differenza». Intorno spettacoli di musica, teatro, danza e cinema, la rassegna organizzata dal Comune di Torino invita tutti a incontrarsi, a conoscersi e a riconoscersi nell'altro, a qualsiasi etnia egli appartenga.

In questo progetto di partecipazione collettiva il Gruppo della Rocca ha inserito *Suk*, una vasta tessitura di creazioni letterarie (da Borges a Pessoa, da Soyunka a Aimé Césaire a Omar Khayyám) e musicali di paesi che abbraccia-

no il sud del mondo: dalle terre del Mediterraneo al continente africano, dall'India alle isole caraibiche e al Sudamerica.

L'idea di fondo era buona: tanti canti, uniti in una sola dimensione umana e spirituale, in un'unica visione liberata dalla poesia, dai suoni e dalle voci. Ma per questa testimonianza avvolta in un clima esotico sarebbe stato bello uscire dal frastuono, per riascoltare se stessi nel messaggio incrociato, sommerso e incisivo di donne e uomini tanto distanti. Invece lo spettatore si è trovato catapultato in un mondo irricoscibile, assordato dal fragore di un'amplificazione spietata, nelle spire di un fumo artificiale soffocante anche se innocuo, fra gli aromi troppo penetranti di bastoncini d'orientale. Impossibile in queste condizioni riconoscere a pieno la validità della ricerca musicale, abbandonarsi al fascino della parola deformata da eccessi espressivi e dal volume delle voci degli attori, bravi ma impegnati in una gara di mutua sopraffazione con la band. *Mirella Cavaglia*

SORELLEDI, di Claudio Orlandini ed Enrico Ernst. Regia (coerente) di Claudio Orlandini. Musiche di Mauro Buttafava. Scena (spoglia) di Davide Pujatti. Costumi di Marlis Brinkmann. Con Alessandro Castellucci, Annabella Di Costanzo, Elena Lolli, Luca Stetur. Prod. Quelli di Grock.

Uno spettacolo fatto dell'impalpabile materia dell'immaginazione, in un palcoscenico che un'accorta lessitura di luci e la spoglia presenza di fili di biancheria tirati sullo sfondo, cui sono appese delle grucce, popola di ombre: tali sono le due sorelle, Carlotta e Angelica, senza una storia o un passato da raccontare in scena, senza fratelli, dunque senza legami; ombre sono i loro fratelli, plasmati da una costola della fantasia.

A dar vita e concretezza scenica a questa pièce senza intreccio o racconto in senso proprio, è lo scarto tra le due coppie, l'intrico dei sentimenti, delle emozioni e delle immagini radicate nella memoria collettiva. È lo scarto tra la realtà comune dei giochi tra fratelli, le confidenze e le prove di forza, e il mito, che moltiplica il tessuto delle relazioni in un gioco a ritroso verso una dimensione arcaica e senza tempo. Il gioco di rispecchiamento con i figli di Edipo proietta i legami di sangue oltre l'esperienza quotidiana, laddove quei legami appaiono inestricabili e intensificano ogni pulsione fino a condurla al punto di rottura, e rende possibile elaborarli in racconto. *Pier Giorgio Nosari*

VALSE, Regia di Renzo Vescovi. Con Giuseppe Chierichetti, Mario Barzaghi, Alberto Gorla, Luigia Calcaterra, Tiziana Barbiero, Francesco Suardi, Cinzia Laganà, Alessandro Rigoletti, Elena Bergonzi, Pilar Latini. Prod. Teatro Tascabile di Bergamo.

Metti una sera d'estate, in una piazza d'Italia, attori singoli ed a coppie che, ingigantiti e resi eterei dai trampoli, ballano sulle note del Danubio Blu un valzer senza fine, facendo roteare tulli bianchi di sposa e neri frac. Aggiungi fuochi pirotecnici e girandole di fuoco a illuminare il fondale naturale della piazza, e poi enormi palloni che lentamente si allontanano per arrivare fin non so dove, mentre dal cielo come per magia scende una neve candida che dura il tempo di un sospiro. Vedrai arrivare flotte di pubblico dagli angoli più lontani della città, richiamati da un'aria di Capodanno, da quell'atmosfera di festa che copre una volta l'anno le tristezze della vita. Un'idea semplice, anche se di costosa realizzazione, che piacerà ai bimbi come agli adulti. Un successo assicurato. *Ileana Orsini*



PIRANDHORROR, uno spettacolo di Marco Maltauro. Scene e costumi di Paola Bizzarri. Luci di Valerio Di Filippo. Musica di Marco Schiavoni. Con Franco Mescolini, Paola Pavese, Marco Quaglia, Celeste Brancato, Mario Patanè. Prod. Arte della Commedia - Teatro Nazionale di Roma.

Nella villa che fu abitata da Luigi Pirandello vivono il discepolo prediletto dello scrittore e sua moglie. Condividono lo stesso tetto la vedova di Pirandello, presenza ingombrante sebbene inferma, e l'ambigua sorella di lei. Il drammaturgo è morto da alcuni mesi e cose strane accadono nella casa, frequentata anche dal fratello dell'attuale padrona. Per dare la caccia ai fantasmi viene convocato l'ingegnere che l'edificio ha costruito. Lo svolgersi dell'azione, in puro stile horror-comico, pone in evidenza una storia di corna che coinvolge la buonanima di Luigi, la cui morte viene prima immaginata come un suicidio e poi come un omicidio passionale. A Maltauro, regista dalla mano felice nel dare corposità ai testi che affronta, la ciambella riesce bene, ma il buco non è proprio perfetto. Una piatta prevedibilità dell'impianto drammaturgico, infatti, non giova alla riuscita completa dell'operazione. La regia dà comunque una bella dimostrazione di come si possano estremizzare caratteri e situazioni per un grottesco di intelligente equilibrio. Ed i bravi attori (foto sopra) seguono con fiducia la lezione. *Pierfrancesco Giannangeli*

EL SALVADOR, di Rafael Lima. Traduzione di A. Brancati e M.T. Petrucci. Scena e regia di Beno Mazzone. Con Francesco Foti, Adriano Giammanco, Francesco Gulizzi, Massimiliano Lotti, Marco Pagani, Valeria Pipino. Prod. Teatro Libero Palermo.

È la storia di un gruppo di cronisti americani in Salvador. Rinchiusi in una stanza d'albergo della capitale, che è diventata la centrale operativa del loro lavoro, i giornalisti raccontano la guerriglia con la penna, la macchina fotografica e la telecamera. I sei uomini rappresentano diverse tipologie di personaggi della nostra società: un cinico boss che vuole solo una vita tranquilla e una scusa per allontanarsi dalla moglie; una cameraman con dei problemi di coscienza quando si trova a riprendere la morte di un ragazzo anziché fermarsi per aiutarlo; un reporter che si scandalizza facilmente di tutto a che non si esime dall'inventare resoconti di battaglie a cui non ha assistito e che è troppo debole, sia mentalmente sia fisicamente, per affrontare le dure realtà della vita del Terzo Mondo; il fotoreporter che pensa solo agli affari. La convivenza forzata tra questi personaggi mette a nudo le frustrazioni, i complessi, le paure che tormentano ognuno di loro: è una pièce umana, violenta, vera, uno spaccato duro della nostra società ma anche una riflessione sui problemi della manipolazione e della spettacolarizzazione dell'informazione che gli attori e il regista rendono con efficace professionalità. A New York e a Los Angeles questo spettacolo è rimasto in cartellone per otto mesi consecutivi e meriterebbe un'analoga fortuna anche nel mercato italiano. *Franco Garnero*



IL FESTIVAL DI ALBERTAZZI

A TAORMINA D'INVERNO FIORISCONO SPETTACOLI

GIGI GIACOBBE

«Come mai, - chiediamo ad Albertazzi - l'edizione di Taormina Arte '96 si è svolta in inverno, durante il periodo natalizio?» «Taormina inverno perché si vuole riaprire al grande turismo "la terra dove firiscono i limoni" - risponde l'attore - offrendo spettacoli di prosa e musica. Si vorrebbe anche, e non sembri utopico, allestire cinema e spettacoli anche al Teatro greco, con cappotti e coperte o tè caldo, cominciando magari alle quattro del pomeriggio per finire alle sei, il tramonto d'inverno. Bisogna riabilitare il pubblico - ma è già pronto a mio parere - a frequentare il teatro o il cinema come luoghi di divertimento culturale. Quest'anno la stagione è, mi sembra, buona, ma potremmo in seguito studiare e progettare eventi che in qualche modo abbiano a che vedere con la stagione, in senso estetico più che meteorologico. È l'emergenza che favorisce il teatro, non la consuetudine ordinaria.» Ma non dice Albertazzi che questa inconsueta edizione di Taormina Arte s'è potuta realizzare grazie alla soluzione dei problemi finanziari e alla possibilità adesso di poter dotare la struttura di sette miliardi l'anno. Al di là dunque di qualunque motivazione romantica, il periodo invernale è un fatto occasionale.

Sia come sia, il programma di questa edizione tracciato dai suoi cinque direttori artistici (Sinopoli per la musica, Lanza Tomasi per il balletto, Ghezzi per il cinema, Valentini per il video e Albertazzi per il teatro) è risultato ricco e ghiotto. Basti pensare al balletto argentino *Tango passion* in esclusiva italiana o alla presenza di Maguy Marin o alla prima mondiale di Ornette Coleman o ai concerti che dirigerà Sinopoli nelle due cattedrali di Messina e Catania su musiche di Mahler, Schubert e Wagner.

Fitto di appuntamenti il programma teatrale incentrato da Albertazzi sul lavoro dell'attore e su una giovane drammaturgia quasi al debutto. Come nel caso de *La bambola spezzata* (*The cutting*, il ragnò) della scrittrice inglese Maureen O'Brien, suo primo lavoro teatrale dopo tanti romanzi gialli o quel *Disperato violino* di Nini Ferrara o quell'altro testo di Anne Riitta Ciccone, *Ventitré e venti*, con Nino Frassica e Maurizio Marchetti, regia di Carlo Quartucci, scene di Marco Dentici (un ensemble tutto messinese se si considera che anche la finlandese Ciccone è stata per tanti

anni a Messina). Nella prima parte della kermesse vanno inclusi i *Crimini* di Augusto Zucchi, *Il nemico del teatro*, testo e regia del catanese Gianni Scuto sulla figura di Artaud e gli assoli di Mariangela D'Abbraccio *Nel cuore di Totò* e di Leopoldo Mastelloni con il suo *Passerotto*. Vanno segnalati ancora i *Dialoghi di Leuco* ricavati da Cesare Pavese, interpreti l'accoppiata Lia Tanzi e Giuseppe Pambieri, regia di Cherif; una *Mater Maria* con Bianca Toccafondi; i *Racconti di Natale* con Turi Ferro e lo stesso Albertazzi; i *Guerrieri felici* di Alloisio con Ennio Coltorti pure regista; sei piccole pièces di Erba, Franceschi, Chiti, Manfredi, Silvestri, Grimaldi per un particolare *Viaggio* che Walter Manfrè farà compiere ad un ristretto pubblico all'interno d'una locomotiva ferroviaria; un nuovo testo di Spiro Scimone, intitolato *Bar*, dopo il successo di *Nunzio*, che lui stesso reciterà accanto a Francesco Sframeli, entrambi diretti da Valerio Binasco; e poi ancora *Affari di casa*, un racconto in musica di e con Antonio & Marcello e due lavori diretti da Federica Di Bella, *Sconosciuti fino all'alba* di Antonio Caruso e *Tutto rotto niente da buttare* di Rossano Quattrocchi. Un momento elettrizzante sarà la presenza di Hanna Schygulla che canterà Jean Marie Senia su testi di Fassbinder, Müller, Handke, Carriere e altri. E infine una fitta tre giorni, dal 3 al 6 gennaio, con l'assegnazione del V Premio Europa per il Teatro a Bob Wilson (dopo essere stato conferito ad Arianne Mnouckine nel 1987, a Peter Brook nel 1989, a Giorgio Strehler nel 1990, ad Heiner Müller nel 1994) che per l'occasione presenterà la sua *Persephone* e che in suo onore Franco Quadri coordinerà un convegno internazionale, accanto a quell'altro coordinato da Georges Banu che ha come tema il "Nuovo pubblico, un'altra necessità di teatro". E ancora una serie di spettacoli che è triste perdere: come *Le lamentazioni di Geremia*, regia di Vassiliev, *l'Amleto* di Shakespeare secondo Necrosius, la *Danza cosmogonica* a cura dei Comedians: *I negri di Genet* diretto da Armando Punzo per conto di Carte Blanche Compagnia della Fortezza e un *Workshop* ad opera del Théâtre de Complicité, quest'ultimi due, vincitori della Terza Edizione del Premio Europa Nuove Realtà Teatrali. E infine un Convegno sul Templari e una mostra al Palazzo Corvaja su *Verga e il cinema*. □

PERMESSI SOSPESI AGLI ATTORI-DETENUTI

L'attività teatrale della Compagnia della Fortezza formata da attori-detentivi del carcere di Volterra e guidata dal regista Armando Punzo, è stata sospesa a fine dicembre in seguito al mancato rientro nella casa circondariale di due detenuti al termine della rappresentazione de *I Negri di Genet*. Così tutti gli altri componenti della compagnia (più di trenta) non solo hanno dovuto interrompere la loro tournée ma non hanno neppure potuto ritirare, il 5 gennaio a Taormina, il Premio Europa per le Nuove Realtà Teatrali che era stato loro assegnato per conto della Comunità Europea e di Taormina Arte. Per evitare che sia posto termine a un'esperienza i cui meriti civili e artistici sono ampiamente riconosciuti, il vicepresidente del Consiglio Walter Veltroni - sollecitato da numerose personalità del teatro - è intervenuto con una lettera presso il ministro di Grazia e Giustizia, Giovanni Maria Flick, il quale ha assicurato la prosecuzione delle iniziative di teatro-carcere.

In questa pagina, Bob Wilson in «Hamlet, a monologue».





DA LONDRA

NELL'ULTIMA STANZA PINTERIANA DELLA TORTURA

Ashes to Ashes è la nuova opera del drammaturgo inglese, anche regista – Denuncia del capitalismo per *In the company of men* di Edward Bond – Rassegna di spettacoli dall'Estonia, dalla Lituania e dalla Latvia – *Elsinore* di Lepage al National Theatre

GABRIELLA GIANNACHI



Dopo la spettacolare e popolarissima "riapertura" del Globe, il famoso teatro shakespeariano sulle rive del Tamigi, l'evento principale della tarda stagione estiva è certamente costituito dalla prima mondiale di *Ashes to Ashes*, l'ultima pièce del celebre drammaturgo inglese Harold Pinter. Allestito all'Ambassadors, temporanea sede del Royal Court Theatre Upstairs, *Ashes to Ashes* è interpretato da Stephen Rea e Lindsay Duncan ed è diretto dallo stesso Pinter. La pièce si svolge in un caratteristico ambiente pinteriano, una stanza in una villa di campagna, dove, come già in *Old Times* (1975) e *Landscape* (1968), è in corso una sorta di interrogatorio che vede il protagonista maschile, Devlin, ripetutamente inquisire una donna, Rebecca, a proposito di un suo vecchio amante. La pièce, probabilmente ispirata alla biografia di Albert Speer firmata da Gitta Sereny, rappresenta una denuncia contro ogni forma di potere totalitarista e rivela come all'interno delle più recondite attività della psiche umana vi sia un sottile ma terribile legame fra fenomeni comunemente descritti come episodi di fascismo politico ed emozioni riconducibili a quel che Pinter sembra definire "fascismi" di carattere sessuale.

Ashes to Ashes rappresenta quindi in un certo senso un collage di situazioni relative al tema del potere che Pinter aveva precedentemente esplorato in altri contesti, come quelli ad esempio di *The Birthday Party* (1958) e *The Caretaker* (1960) e, in modo più esplicitamente politicizzato, in *One for the Road* (1984) e *Mountain Language* (1988). *Ashes to Ashes* vuole quindi stabilire un legame fra abusi di potere in un contesto personale e quelli in un contesto politico più ampio. Così nell'ultima scena vediamo Rebecca ignorare i tentativi di Devlin di azzittirla, o forse addirittura di soffocarla, e narrare di aver visto una bam-

bina in braccio ad una donna. Il suo racconto, che inizia in terza persona, si trasforma successivamente in un doloroso ricordo personale narrato in prima persona. Rebecca racconta così come venne costretta ad abbandonare la bambina per salire su un treno e come una volta raggiunto "quel posto" avrebbe negato ad una vecchia conoscenza di avere mai avuto a che fare con una bambina. Pinter, che, anche solo per giustapposizione, ci offre quindi un finale esplicitamente politicizzato nel quale assistiamo a una serie di "annientamenti" descritti verbalmente e rappresentati drammaticamente, stabilisce così un legame fra gli orrori del nazismo, o di ogni altro regime totalitarista, e gli orrori perpetuati quotidianamente dalla razza umana al riparo dallo sguardo altrui da quattro pareti domestiche.

Fra gli eventi della stagione autunnale meritano inoltre una segnalazione lo spettacolare "ballet noir" della compagnia canadese La La La Human Steps in scena al Peacock Theatre con la regia di Edouard Lock, ex-collaboratore di Frank Zappa e David Bowie; *Palimpsest* e *Romance... with Footnotes*, due elaborazioni contemporanee della forma di danza classica indiana Bharatha Natyampiece dirette e coreografate dalla nota danzatrice anglo-indiana Shobana Jeyasingh; *Genesis Canyon*, uno spettacolo sull'evoluzione umana diretto da Stephan Koplowitz in scena al Natural History Museum e infine *In the Company of Men*, l'ultima pièce del noto drammaturgo Edward Bond, messa in scena dalla Royal Shakespeare Company al The Pit, in cui l'autore attacca l'avanzata del mondo capitalista, la corsa agli armamenti e il fallimento delle politiche contro l'energia nucleare.

Da non perdere è anche il festival *Altered States* al Waterman's Arts Centre, dedicato a spettacoli provenienti dall'Estonia, dalla Lituania e dalla Latvia. Fra le messe in scena del festival segnaliamo *Estonian*

Games. Wedding, una performance virtuale e interattiva sulla storia e la mitologia estone messa in scena dalla compagnia Estonia Stage Productions con la regia Peeter Jalakas, sette attori-musicisti e un coro femminile estone composto esclusivamente di settantenni; *Epp Pillapart's Pottery*, una storia d'amore ambientata in un laboratorio di ceramiche messa in scena dalla compagnia Endla Theatre di Parnu con la regia di Priit Pedejas; *Ruth's Book*, ispirato all'episodio biblico dedicato a Rut e messo in scena dalla compagnia Jaunais Rigas Teatris con la regia di Mara Kimele e infine *Old Woman 2*, tratto da alcune opere di Danil Charms e Alexander Vvedensky, messo in scena dall'Accademia d'Arte Drammatica di Vilnius con la regia di Oskaras Korsunovas.

Apriranno infine prossimamente al National Theatre l'*Elsinore* di Robert Lepage, che firma anche la regia di *The Seven Streams of the River Ota*, attualmente in scena al National Theatre; *The Cripple of Inishmaan* di Martin McDonagh con la regia di Nicholas Hytner, regista sia della versione teatrale, sia della versione cinematografica di *The Madness of King George*; *Death of a Salesman* (1949) di Arthur Miller, con la regia di David Thacker e Alun Armstrong nel ruolo protagonista e *Fair Ladies at a Game o Poem Cards*, una nuova pièce di Peter Oswald basata su un testo giapponese di Chikamatsu Monzaemon (1653-1725) narrante la storia d'amore di Takiguchi, un giovane guerriero samurai, e di Yokobue, dama di corte dell'imperatrice. □

In questa pagina, in alto, l'attrice Lindsay Duncan in «Ashes to Ashes», l'ultima pièce di Harold Pinter, anche regista dello spettacolo andato in scena all'Ambassador di Londra.



LETTERA DA PARIGI

I SOGNI E GLI INCUBI DI FINE MILLENNIO

Un vivace Festival d'Automne con Bene, Ronconi, Grüber e Brook – Al Godot boulevardier di Kerbat si affianca l'incubo kafkiano di Langhoff – Riuscito allestimento dell'astro nascente Nordey per La Noce di Wyspianski – Gli smarrimenti dell'ex Urss in Slaves con la regia di Jorge Lavelli

CARLOTTA CLERICI

L'inizio della stagione è stato particolarmente vivace. Come sempre, un contributo notevole è venuto dalla programmazione internazionale proposta dal Festival d'Automne che, quest'anno, ha riportato sulle scene parigine anche due artisti italiani assenti da tempo e attesissimi: Carmelo Bene, che ha visto una sala gremita e plaudente salutare il suo *Horror Suite Macbeth*, e Luca Ronconi, che ha registrato il tutto esaurito per *Verso Peer Gynt* poco dopo l'apertura delle prenotazioni.

Tra gli spettacoli di punta del Festival, va sicuramente segnalato quello di Klaus Michael Grüber che, già presente lo scorso anno con *Spledid's* di Genet, presenta quest'anno *Le Pole* di Nabokov. Scritta nel 1924, ispirata al diario di bordo dell'esploratore inglese Robert Flacon Scott, la pièce racconta in poche pagine incisive, con grande pudore di accenti, la tragica fine della spedizione al Polo Sud organizzata nel 1912 da Scott, morto sulla via del ritorno insieme ai suoi tre compagni con l'amarezza di morire inutilmente avendo trovato, piantata nel ghiaccio della sospirata meta, una bandiera norvegese. Tragedia di una morte annunciata, l'atto unico di Nabokov si rivela congeniale a un regista convinto che «il teatro deve sempre passare attraverso le lacrime» e che ne offre una realizzazione splendida. La scena (del pittore e scenografo Gilles Aillaud) è un'immensa distesa di ghiaccio, infinita al punto di impedire ogni possibilità di fuga e di salvezza, di diventare una prigioniera, come sottolinea la saracinesca metallica che fa da fondale chiudendo l'orizzonte allo sguardo? Tutto è gelo, solitudine e silenzio: il vorticare di una banderuola indica la presenza del vento, ma non se ne sente il rumore. I bagliori verdi, rosa, violetti che illuminano i ban-

chi di ghiaccio, le apparizioni improvvise di musicisti in frac scintillanti di paillettes, le note penetranti della musica di Györky Kurtag sottolineano l'atmosfera surreale di questo deserto divenuto tomba, la sua estraneità alla vita e al mondo, il crinale sottile che lo separa dall'aldilà. Riparati dai lembi laceri di una piccola tenda piantata in mezzo alla scena due grandi attori – Bruno Ganz e André Wilms – interpretano con una verità sconcertante questa attesa di una morte inevitabile, in cui la rassegnazione ha ormai ceduto il posto al distacco, allo sguardo straniato su di sé interrotto soltanto, a tratti, da un umanissimo e velleitario slancio di ribellione.

Winnie l'aristocratica

Altro appuntamento da non mancare: *Oh, les beaux jours* messo in scena da Peter Brook, spettacolo impeccabile anche se in qualche modo spiazzante, essendo la firma del grande regista meno evidente che d'abitudine. Ha scelto, Brook, di attenersi scrupolosamente alle indicazioni sceniche di Beckett, alle immagini, ai gesti, ai ritmi, ai silenzi indicati con la precisione di una partitura musicale, restituendo così, in uno spettacolo di una semplicità cristallina, le vibrazioni comiche e la dimensione tragica del testo, lo sguardo coraggiosamente lucido che getta sulla realtà.

Dopo Madeleine Renaud, dopo Genise Gence, è Natasha Parry a incarnare la protagonista: una Winnie tenera, fragile, commovente e, al tempo stesso, *very british*, di un'eleganza composta e aristocratica.

Beckett esce un po' deformato, invece, dalla messinscena di *En attendant Godot* di Patrice Kerbat, al Théâtre du Rond Point. Il regista si appoggia agli accenti frastuoni del grande classico del XX secolo e ne accelera i ritmi, dandone una versione dai toni un po' boulevardiers che, se ha il merito di non allentare mai la tensione, rende eccessivamente divertente e spensierata l'attesa di Godot. Vladimir ed Estragon, Pozzo e

Lucky forniscono rispettivamente a Pierre Arditi, Marcel Maréchal, Robert Hirsch e Jean-Michel Dupuis l'occasione di grandi pezzi di bravura; ma i personaggi finiscono per essere schiacciati dalle prove d'attore.

Tra gli avvenimenti più interessanti dell'inizio stagione bisogna ricordare *L'île du salut*, tratto da *La Colonie Pénitentiaire* di Kafka, lo spettacolo forse più radicale di Mathias Langhoff, sovvertivo e perturbatore, un incubo oscuro teso a fridare la violenza del mondo, e *La Noce* di Stanislas Wyspianski – una delle pièces – cardine del teatro polacco del XX secolo – messa in scena, per la prima volta in Francia, da Stanislas Nordey, la stella nascente della regia francese. *La Noce* è un vasto affresco della società polacca dell'inizio del secolo, opera al tempo stesso di poesia e di impegno politico: il racconto delle nozze di un poeta con una giovane di campagna permette all'autore di evocare l'anima, la memoria, la storia e la situazione politica del suo popolo, in un'atmosfera in bilico tra la realtà e il sogno, passando dall'allegria lieve della sera della festa all'apparizione di demoni e fantasmi nella notte, per sfociare nel richiamo alle armi dell'atto finale, nella luce livida e incantata del mattino. *La Noce* è una pièce immensa: più di 40 personaggi per un totale di 105 scene. Nordey, insieme alla giovane troupe con cui è sbarcato lo scorso anno al Théâtre des Amandiers, raccoglie e vince la sfida scegliendo di andare all'essenziale: doppi ruoli, testo ridotto e tre ore e mezza di spettacolo, costumi semplicissimi (e bellissimi, fluidi, chiari, sensuali), scenografia suggerita.

Russia in crisi

Grande coreografo, abilissimo nel giocare con le luci e nell'utilizzare lo spazio (si passa dalla linearità del primo atto, quasi interamente giocato davanti al sipario chiuso, allo sfondamento di prospettiva del terzo, che sfrutta interamente la profondità del palcoscenico e del retro-



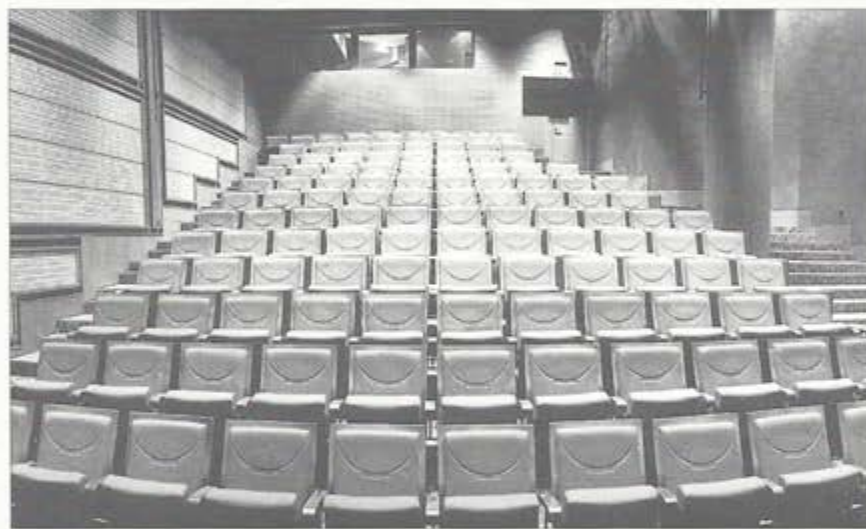
palcoscenico) Nordey non ha bisogno di molto per creare immagini visive di affascinante bellezza e poesia, facendo rivivere ancora una volta la magia del teatro. Le attenzioni ai gesti, ai movimenti, la cura degli splendidi tableaux-vivants non escludono la centralità della parola. Abolita la costuruzione psicologica dei personaggi e la rappresentazione realistica delle situazioni, Nordey fa passare il testo di Wyspianski per quello che è: un vasto poema che gli attori vengono a recitare (con una dizione sempre sciolta e naturale) sul proscenio, fronte al pubblico.

E intanto esplose a Parigi il fenomeno Tony Kushner. Mentre Brigitte Jaques mette in scena, al Théâtre d'Aubervilliers, la versione integrale di *Angels in America*, Jorge Lavelli presenta al Théâtre de la Colline una pièce che, della tra-



STUDIO THÉÂTRE

TRA LE BOUTIQUES DEL LOUVRE LA NUOVA SALA DELLA COMÉDIE



Con *La demoiselle de la poste*, atto unico dell'attrice-autrice polacca Ewa Pokas. La Comédie Française ha inaugurato il 7 novembre la sua nuova sala, lo Studio Théâtre (foto sopra): un progetto costato 8 milioni di franchi, finanziato per metà dai Sociétaires della Comédie e per metà dal Ministero dello Spettacolo.

Lo Studio Théâtre si trova a pochi passi dalla sede tradizionale della Comédie Française, in un luogo inaspettato: il Carrousel du Louvre, l'elegantissima galleria che si snoda al di sotto della Piramide. Tra marmi chiari e scale mobili solo l'insegna - un sipario rosso - distingue la vetrata del teatro da quelle delle boutiques di lusso che lo circondano. Si ha così accesso a una piccola sala (136 posti) moderna e funzionale, ravvivata dai colori caldi del legno che riveste le pareti.

Un terzo teatro va così ad aggiungersi alle sale Richelieu e al Vieux Colombier, permettendo ai Français di ampliare e diversificare il repertorio e le attività: pièces brevi, teatro contemporaneo, saloni letterari (incontri tra autori, attori e spettatori) e proiezione di grandi spettacoli del passato (in collaborazione con la rete televisiva Arte) sono gli assi del programma annunciato dal direttore Jean-Pierre Miquel, un tentativo di creare un'abitudine al teatro in un clima vivace e conviviale. La programmazione sarà interamente consacrata alle pièces corte, un repertorio prevalentemente francese che va dal XVI al XX secolo, legato a una tradizione da tempo scomparsa: il *lever de rideaux*, la presentazione di un atto unico prima dello spettacolo principale. Da *L'intervention* di Victor Hugo a *Jacques ou la Soumission* di Ionesco, il nuovo spazio consente di recuperare questo repertorio dimenticato, queste pièces della durata di un'ora circa incapaci di "tenere" una serata nelle grandi sale tradizionali, secondo una strategia ben precisa: inizio degli spettacoli alle 18.30, niente abbonamenti, niente prenotazioni, prezzi bassi (80 franchi la tariffa piena, 40 la tariffa ridotta: la metà, cioè, di un biglietto normale), posti non numerati. La scommessa dei Français è offrire un accesso agile, spontaneo e disinvolto al teatro, permettere agli spettatori di andarci come si va al cinema. *Carlotta Clerici*

gicommedia sulla crisi dell'America di fine millennio, è in qualche modo l'eco e il completamento: *Slaves*, farsa sulla crisi della Russia di fine millennio tra morte di un sistema sclerotizzato, ansia di cambiamento e smarrimento di fronte al caos, al crollo dei principi e delle utopie. «Che fare?», è la domanda che chiude senza risposte i tre atti di *Slaves*. Tre atti che cominano, come è tipico di Kushner, tematiche disparate ed elementi eterogenei, nel tentativo di coprire tutti gli aspetti della realtà contemporanea e, al tempo stesso, di restituirne alla confusione e alle contraddizioni. Si ritrovano le tematiche centrali di *Angels in America* - l'omosessualità (declinata, questa volta, al femminile), i flagelli del nostro tempo (là era l'Aids, qui Chernobyl) - e la stessa capacità di analisi politico-sociale: *Slaves* offre una "lezione" di storia non immune, a tratti, da una certa pedanteria e da qualche ingenuità che genera un sospetto di déjà-vu. La riscattano, comunque, il coraggio e la libertà con cui Kushner si tuffa ad affrontare di petto i problemi più scottanti dei giorni nostri.

E, soprattutto, il continuo slittamento tra pubblico e privato, tra ideologia e passione; meglio: l'ideologia è vista attraverso la lente deformante della passione, è filtrata dal cuore dei personaggi.

La complessa e monumentale macchina scenica ideata da Lavelli mette bene in luce la tensione tra un sistema mummificato e opprimente e l'energia dei personaggi che si dibattono, minuscoli, contro il gigantesco fondale (all'interno dell'ottimo cast merita di essere segnalata la giovane e bravissima Isabelle Carré), sottolineando la teatralità di una pièce che si risolve, in ultima analisi, in un'apologia dell'amore e della libertà, della lotta contro l'immobilismo e l'ipocrisia. □

A pag. 86, un'immagine dello spettacolo «La noce» di Wyspianski, regia di Stanislas Nordey. In questa pagina, Jean Claude Jay, Axelle Grelet e Tania Verdi in «Slaves!» di Tony Kushner, regia di Jorge Lavelli.



DA BERLINO

L'ULTIMA GUERRA NON SI SCORDA MAI

Il dramma del nazismo nel Generale del diavolo di Zuckmayer, regia di Castorf, e in Eva, l'amante di Hitler di Kolditz, regia di Suschke - Una pièce giovanile di Goethe, Il trionfo della sensibilità, diretta da Bachmann alla Volksbühne - Yoshi Oida all'estero alla Schaubühne Madame de Sade di Mishima e Il fucile da caccia di Yashushi Inoue.



BIANCA M. BATTAGGION

Un basso palcoscenico coperto di paglia, quattro pianoforti a coda e un grande, antico lampadario che pende dall'alto. Una stanza piena di aperture, da una di queste si intravede il cielo stellato, invece della luna un grande mappamondo che gira su se stesso (non può non richiamare alla memoria *Il grande dittatore* di Chaplin) e sul quale, di tanto in tanto, vengono proiettati filmati autentici della seconda guerra mondiale. Così alla Volksbühne dell'ex Berlino est iniziano rispettivamente: *Der Triumph der Empfindsamkeit* (Il trionfo della sensibilità) breve pièce del giovane Goethe, del 1777, messo in scena da Stefan Bachmann (giovane regista di successo grazie proprio alle regie di *Lila* e delle *Affinità elettive* di Goethe); e *Des Teufels General* (Il generale

del diavolo) di Carl Zuckmayer, di cui ricorre il centenario della nascita, regia anarchica e distruttiva, come nel suo stile, di Frank Castorf. Il trionfo della sensibilità è in un certo senso una favola: il re è triste, perché la regina lo trascura, turbata dall'apparizione di un principe, che gira in una cassa magica insieme al manichino che riproduce le sembianze della regina, di cui si è innamorato e che lo seduce più della persona reale. Le dame di corte, fra cui, in abiti femminili, il bravissimo musicista Jürg Kingenberg, che ha curato la parte musicale di questo spettacolo, suonano, cantano, piangono, commentano la storia. Alla fine il re ritrova l'amore della sua regina e il principe (quasi un Michael Jackson) è felice con la bambola dalle sembianze di lei (una topmodel?). Goethe

pare proprio non esserci, fra trovate buffe e graziose, fra teatro delle marionette e circo, in questo breve, ma un po' lento, accoppiamento di frivolezza e profondità. Forse da un regista così lodato ci si aspetta di più.

Eva nel bunker

Il generale del diavolo pone dei quesiti. Ci si domanda perché Castorf anche riguardo a questo testo, scritto nel '42 da Zuckmayer durante l'esilio americano, molto noto a tutti i tedeschi e che rappresenta una parte importante della loro storia, si comporti nel suo tipico modo esageratamente parodistico, molto urlato ed esaltato. Il protagonista, Harras, dichiara di voler fare solo l'aviatore, e viene spiato, sospettato di sabotaggio, accusato dai nazisti (morirà in un "incidente" di volo). Interessante la scelta del totale straniamento e del ribaltamento dei ruoli maschili e femminili: il generale, ossessionato da dubbi e responsabilità, è prima interpretato da una stupenda, straordinariamente erotica Corinna Harfouch; dopo le accuse dei nazisti, da Bernhard Schütz. Grande mattatrice Corinna Harfouch che è, contemporaneamente, sulle scene del Berliner Ensemble, protagonista di *Eva Hitlers Geliebte* (Eva, l'amante di Hitler) di Stefan Kolditz. La regia è di Stephan Suschke, trentottenne, assistente

In questa pagina, in alto, Tina Engel in «Das Jagdgewehr» di Inoue, regia di Yoshi Oida; a lato, un'immagine di «Schlaflos», regia di M. Simon. A pag. 89, in alto, le attrici di «Des Teufels General» di Zuckmayer, regia di Castorf; in basso, due foto da «Der Triumph der Empfindsamkeit» di Goethe, regia di Bachmann.



di Heiner Müller, e, dopo la sua morte, coordinatore nella direzione artistica del Berliner. Il Berliner si trova ancora una volta nell'occhio del ciclone fra antiche e nuove polemiche: ha praticamente "licenziato" il vecchio maestro, il regista Einar Schleef. Mentre tutto il settore della cultura e dello spettacolo è sotto la morsa dei tagli finanziari e dell'insicurezza, Wuttke ha lanciato un ultimatum minacciando di dimettersi se non gli saranno garantiti finanziamenti a lungo termine. Il Berliner Ensemble sembra come prigioniero di se stesso, della sua gloria, della sua storia. Una messa in scena come questa dedicata alle ultime ore di Eva Braun (che, nel bunker, si prepara al matrimonio e al suicidio con Hitler, sognando Hollywood, dove dovrebbe venir girato un film sulla sua vita) vorrebbe forse far luce su temi scottanti, confrontarsi, attraverso il racconto di questa esistenza al margine, con i drammi del passato e del presente, ma sembra aver paura del suo stesso coraggio. Il testo è poco interessante, tutto è un po' superfluo e inadeguato a dare un segno di qualità nella odierna difficile stagione di questo teatro.

Sonno della ragione

Anche all'Ovest ci si confronta sul tema: alla Schaubühne, per tre serate, l'attore e fotografo Stefan Hunstein ha letto testi tratti dai discorsi di Hitler (pubblico scarso, alla fine nessun applauso, silenzio). Sempre alla Schaubühne *Der Pol* è deludente. I grandi nomi (Nabokov, Botho Strauss, Grüber, Ganz) non salvano dalla noia.

Anche *Schlaflos, Traume des Francisco José de Goya y Lucientes (Insonne, sogni di Goya)* opera per otto attori, libretto di Bettina Erasmy, musica di Achim Kubinski, regia, scenografia e luci di Michael Simon (giovane regista, noto soprattutto a Vienna, Francoforte e Monaco, ora ingaggiato per tre anni dalla Schaubühne), non convince. Breve percorso (dura un'ora) attraverso i sotterranei e gli esterni del teatro, accompagnati da suoni, musiche più o meno as-



sordanti, voci, tra pannelli colorati, fino a uno spazio di cemento che funge da palcoscenico. Riusciti i costumi. «Il suono della ragione genera mostri» ai tempi di Goya come ai nostri è la tesi della performance che però non riesce (pur citando persino le note sui colori di Wittgenstein) né a far riflettere, né a coinvolgere.

Il Giappone ci porta due capolavori, due regie di Yoshi Oida, che, dopo il lavoro a Parigi con Peter Brook, e un importante ruolo nell'ultimo film di Peter Greenaway, torna, in un certo senso, alle sue radici dirigendo *Madame De Sade* del conterraneo Mishima (per sei grandi attrici della Schaubühne, fra cui la bravissima Tina Engel) e *Das Jagdgewehr (Il fucile da caccia)*, tratto dalla novella epistolare di Yasushi Inoue.

Madame De Sade (accorciato e rielaborato da Felix Prader e da Oida stesso) mostra diciotto anni della vita di Sade, attraverso il racconto delle donne a lui più vicine e attraverso il conflitto madre-figlia fra il bigotto pragmatismo della suocera (Jutta Lampe) e la dedizione della moglie (una pallida, incantevole Corinna Kirchhoff).

Scena scura e vuota, una pedana, due candelieri, una piccola vasca di pietra grigia con dell'acqua. Gestì sobri, stilizzati, un frustino, dei guanti, dei ventagli, dei petali di rosa rossi. Indimenticabili i meravigliosi costumi, che, come la scenografia, sono di Tomio Mohri. Un teatro dell'"invisibile" dove si può vedere tutto. □

HANNO DETTO

«Ci sono avvenimenti culturali che hanno, per la collettività, la stessa importanza di un servizio essenziale. E come tali vanno messi al riparo dalle conseguenze di un conflitto sindacale. Credo che, senza ledere i diritti dei lavoratori, occorra fissare in anticipo delle regole alla contrattazione e, qualora vi fossero lesioni a quanto pattuito, applicare delle sanzioni. La mia proposta è che il ministro dei Beni Culturali formi un Comitato di Saggi che individui per tempo alcune circoscrizioni, produzioni nazionali di evidente vantaggio per la comunità in virtù del lustro che danno alla cultura italiana. E queste vanno sottratte all'esercizio improprio del diritto di sciopero». SERGIO COFFERATI, *La Repubblica*





DIARIO DI VIAGGIO

CON ADRIANA E PIERO SULLE ORME DELLA DUSE

Per ricordare D'Annunzio e la mitica attrice, che morì proprio a Pittsburgh, due spettacoli con Nuti e la Innocenti nella città americana – La cronaca teatrale e turistica di uno spettatore privilegiato.

ENRICO GROPPALI



Quella strana eccentrica signora che ha nome Adriana Innocenti accompagnata dal suo consorte Piero Nuti di cui è noto il britannico *Sense of humor*, e ahimé dal sottoscritto oltre che dal costumista e dal direttore di scena del Teatro Popolare di Roma, la prima settimana di ottobre si sono recati quatti quatti a Pittsburgh dove, in omaggio alla Duse ma anche a Gabriele D'Annunzio, i nostri protagonisti hanno dato la prima uno spettacolo e il secondo una lettura. Lo spettacolo è un testo noto come *Ultima notte a Pittsburgh* del compianto Ghigo De Chiara che illustra la carriera e la vita della grande attrice alle soglie della morte nella stanza d'albergo dove, tra i susulti dell'agonia e gli straziati souvenir di un'esistenza dove erano frequenti gli incontri col Vate ma anche con Arrigo Boito e, perché no?, Luigi Pirandello che invano tentò di convincerla a interpretare *La vita che ti diedi*, sono puntigliosamente evocati con una patina di dolorosa nostalgia.

Operaia della parola

La lettura, invece, era quella dei passi salienti del *Fuoco* dove la passione tra la Foscarina, l'attrice che tutto il mondo acclama con fervore e il personaggio-Gabriele che nella seduzione della signora in questione ambisce a sostituirsi al pubblico sottraendogli l'oggetto dell'universale desiderio, è stata esaltata dalla dizione straniata, quasi in terza persona, di Nuti che davanti agli spettatori dell'Università, ha dimostrato che per analizzare D'Annunzio occorre, innanzi tutto, ignorare il peso e i limiti dell'estetismo mettendolo superbamente tra parentesi i morbosi compiacimenti della parola e le volute squisite della forma esattamente come ha fatto la Innocenti nella recita del testo di De Chiara. Ma non si è trattato solamente di due recite svolte davanti al pubblico plaudente degli italo-americani sapientemente richiamati all'avvenimento dall'infaticabile personalità del console

italiano Joseph D'Andrea. Nuti-Innocenti si sono esibiti davanti a un uditorio ancora più sensibile alle esigenze sceniche di quanto non sia, ovunque, il pubblico che affolla i teatri. Infatti la Carnegie Mellon University ha invitato i nostri attori a raccontare (e soprattutto a raccontarsi) davanti agli allievi attori e registi della più prestigiosa scuola d'Arte drammatica degli Stati Uniti dibattendo sulla preparazione tecnica e sulla disciplina interiore dell'attore quando affronta i testi classici e i capolavori contemporanei del teatro di parola. E qui sono affiorati in positivo le differenze tra il metodo americano – che è sempre quello di Strasberg mutuato come si sa da Stanislavskij – e il metodo, se così vogliamo chiamarlo, onnivoro della nostra scena che – parlo soprattutto per la Innocenti che si definisce "operaia della parola" – si nutre di tante tecniche tra cui quella della scuola cinese che, ben più del Living alla fine degli anni Sessanta, ha lasciato in molti interpreti una traccia profonda. Strani incontri e strane recite, strana settimana in una strana città.

Ai tempi della Duse, Pittsburgh era la Città Nera per eccellenza del nordamerica. Fabbriche, acciaierie, miniere: tutto era nero, la fuliggine permeava uomini e cose, copriva di un manto cinereo persino il Syria Mosque Theatre dove la Duse si esibì. Il nero, immagine della desolazione e della fine. Il nero da cui nessuno si salva. Il nero che inghiottì la Duse rea di non sapere l'inglese, rea di confondere la facciata dell'ultimo teatro della sua vita col retro dello stesso edificio dove, come sul davanti, i leoni dominavano la nera sciala di marmo. Oggi quel nero non esiste più, e la città capitale dell'informatica e del trapianto cardiaco è immacolata come una pergamena. I suoi teatri programmano i vecchi successi di Broadway come *Funny Girl*, mentre la scena della Carnegie Mellon tra Odets (*Svegliati e canta*) e l'omaggio al pittoresco mondo del musical, offre in pasto al pubblico *Risveglio di primavera* di Wedekind tutt'uno alla *Dodicesima Notte*. Pittsburgh, dove trovi docenti come Donald Marinelli che sognano

l'avanguardia italiana e ricreano il futurismo. Pittsburgh dove le colline verdi che fino a ieri ospitavano gli italiani, oggi brulicano dei figli della comunità nera. Pittsburgh dove il culto del denaro riceve una sacra investitura persino dal turista più sciocco e disattento quando, davanti alla teleferica, viene invitato a gettare nel crogiolo di una macchina in moto perpetuo i nichelini che ha in tasca per ricavare una piccola targa di rame dove il dollaro prende il posto di Dio. Pittsburgh dove i taxi non esistono, ma in pieno centro i bancari all'ora del lunch passeggiano disinvolti all'ombra di bianchi grattacieli tagliati, in cima, a forma di merletti come una variante postmoderna del Palazzo Ducale di Venezia. Pittsburgh dove i ristoranti italiani inalberano, sul menu, gli scorci di Amalfi mentre, in sottofondo il canto appassionato di Sinatra si sposa ai gracchianti assolo di Caruso. Pittsburgh dove, con orgoglio, l'unico caffè all'italiana bevibile si trova – guarda caso in Liberty Street. Pittsburgh dove i rari italiani di passaggio credono che Gassman sia morto da un pezzo e che Madonna, in tournée, canti in abruzzese. Pittsburgh che la sera in cui, al Memorial Theatre, Adriana Innocenti entusiasmo il pubblico nel ruolo della Duse, le fece trovare in prima fila il lustrascarpe che sessant'anni fa la intravvide fuggacemente mentre spariva dietro la porta chiusa dell'Hotel prima dell'ultima recita, o calata negli abissi del tempo. Pittsburgh, patria di Martha Graham che, nell'adolescenza, doveva stirare alla perfezione un fazzoletto lasciandolo immacolato sul comò per non deludere la nonna che non la voleva ballerina, ma esemplare ragazza da marito. Pittsburgh, che dopo la Duse ha accolto noi, pellegrini curiosi e indaffarati che chissà perché fanno teatro in un Paese dove esistono cose ben più importanti, come la Fiat dell'avvocato Agnelli... □

In questa pagina, dall'alto in basso Eleonora Duse e Gabriele D'Annunzio.

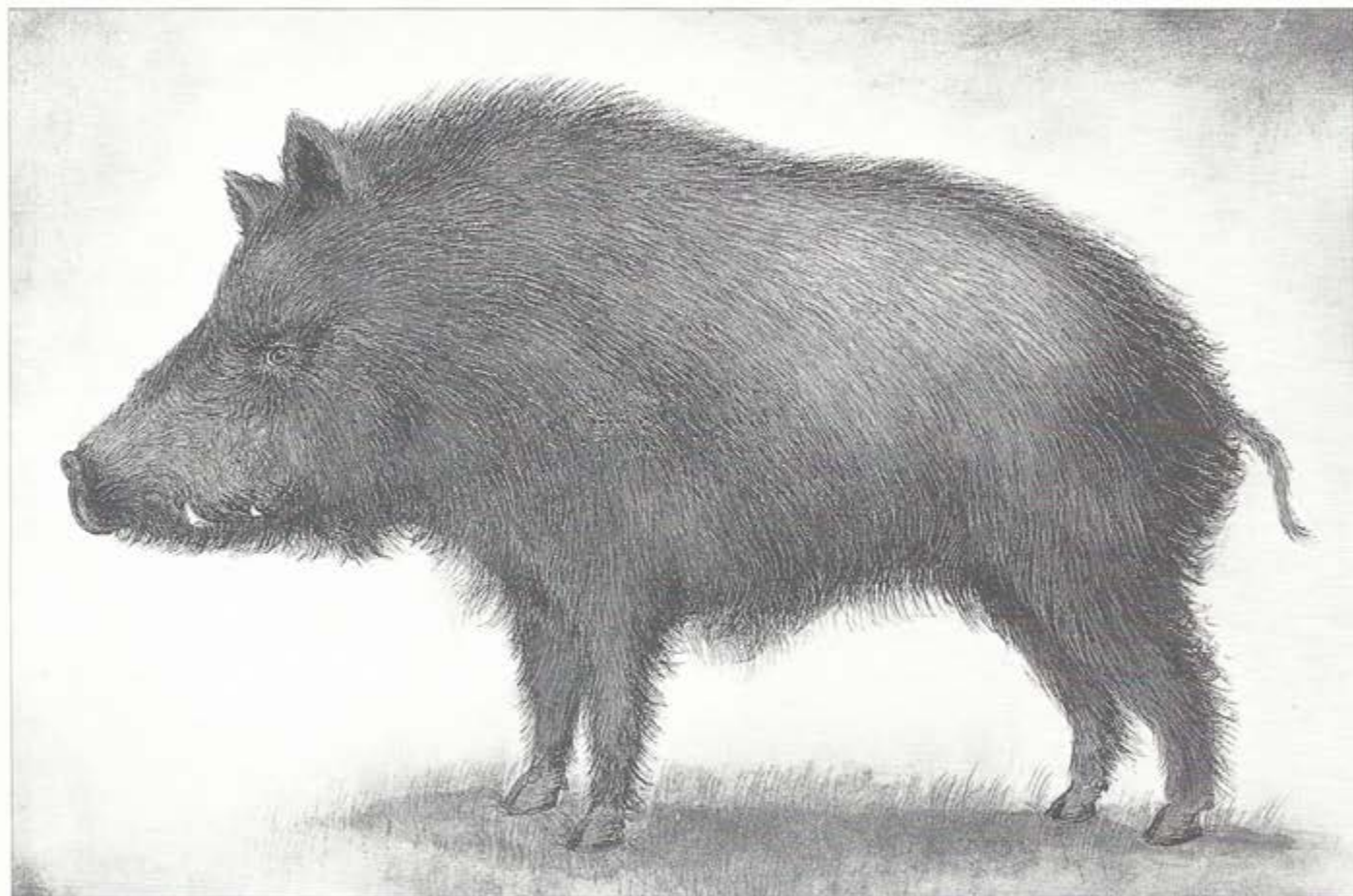


TESTI

IL CINGHIALE

di GIANFRANCESCO TURANO

Testo vincitore del Premio E.M. Salerno
per la drammaturgia di impegno civile, edizione 1996



ATTO I

Lo studio del senatore Tropea. È una sala arredata con sfarzo. Vasi e statuette greche abbondano. Le scaffalature piene di libri e le pareti sono ornate di ritratti con dedica di personaggi illustri (J.F. Kennedy, Richard Nixon, pontefici).

A sinistra la comune, poi un divano con poltrone e tavolino basso. A destra un'ampia scrivania con carte, telefono, soprammobili e una poltrona dall'alto schienale. Nell'angolo di destra un mobile bar. Al centro della scena un'ampia porta finestra si apre sul panorama della città verso valle. Si vedono i quartieri popolari dominati da un viadotto gigantesco e incompleto. Fra i due tronconi, separati da pochi metri di cemento, c'è un dislivello evidente.

La giornata è molto bella.

PERSONAGGI

IL SENATORE TROPEA
ENZA TROPEA, sua figlia
L'ONOREVOLE FULVIO MORGA,
genitore di Tropea
ANNINA, donna di servizio
CRICHI, giocolaio
IL SINDACO

I tre atti si svolgono nello studio del senatore Tropea, in una città del Sud, durante le mattinate di sabato, domenica e lunedì.

SCENA I

ENZA - (Fuori scena) La porta!

ANNINA - (F.s.) Vado.

Entra Enza Tropea. Ha trent'anni, bruna, di una bellezza calda che può non colpire all'istante. È in vestaglia, sveglia da poco. Il suo corpo risalta con forza. Beve caffè da una tazzina di porcellana bianca fine. Il suo gesto nell'inghiottire l'ultima goccia è appena enfatico. Senza deporre la tazzina, Enza incomincia a declamare.

ENZA - Sentimentale, / crudele, sensuale, / la durezza che esercito / mi fa apparire forte. / Ma la forza la fingo / senza averla conosciuta. / Io sono un uomo / e l'uomo non è forte / ma duro, resistente. / Ha nome debolezza / la sua virtù più grande. / Il resto sono favole di vecchie. / Se volete ignorare gli ipocriti, / guardate con me dentro al pozzo / che

ci portiamo dentro. / Bellezza ha per madre violenza. / L'accumulazione / è zuppa di sangue. / La spazzatura di cui vi compiacerà / nasce dallo sfruttamento / e vi soffocherà. *Entra Annina, anziana, impassibile. Cammina piano, con la scopa in mano e la posta nell'altra. Si ferma ad ascoltare.*

ENZA - Io forse non sono diversa / dai prigionieri del mio disprezzo. / Compagni voglio chiamarvi, / ancora compagni, il benessere / ha soffocato quel sogno / rendendoci sempre più duri. / L'abiura dell'ardua dialettica / si addice a noi uomini.

ANNINA / A voi uomini.

Enza conferma indicandosi. Annina le consegna la posta e ritira la tazzina vuota. Enza incomincia ad aprire le buste distrattamente, gettandone il contenuto sulla scrivania.

ANNINA - Sei caduta dal letto? Sono appena le undici e mezza.

ENZA - Non ho chiuso occhio. Tanto valeva alzarsi.

ANNINA - È andata bene ieri sera?

ENZA - Una folla. Ho avuto la conferma di quanto vado ripetendo da anni. La gente ha fame di poesia non di oggetti.

ANNINA - C'è la foto sul giornale.

ENZA (*Incurante*) Davvero?

ANNINA - Insieme all'Oggetto, al cognato.

ENZA - Papà non ha voluto accompagnarmi. Sai, si vergogna di avere una figlia poetessa.

ANNINA - Cinque milioni sono soldi.

ENZA - Gli artisti in questo paese vivono da perseguitati politici. E in effetti cinque milioni andavano al primo premio. A me ne hanno dati tre.

ANNINA - Dici niente. Per una poesia.

ENZA - (*Con l'ultima busta in mano controlla il mittente*) La lettera di Mara dalla clinica non è ancora arrivata.

Annina smette di passare la scopa per la stanza.

ANNINA - Quasi mi dimenticavo. C'è un postulante.

ENZA - Quante volte ti devo dire di non usare questo termine.

ANNINA - Un signor giocattolaio è in sala d'attesa.

ENZA - Giocattolaio?

ANNINA - Dice che ti conosce.

ENZA - Aspetta, forse si chiama...

ANNINA - (*Allargando le braccia*) Gli ho detto

che il Senatore non è rientrato dalla cavalcata.

ENZA - E che vuole ancora?

Annina muove la testa, conte a fiutare il vento.

Non risponde subito. Enza apre l'ultima busta.

ANNINA - Il solito dei postulanti. Vuole lavorare.

ENZA - Digli che non possiamo riceverlo. Prossima settimana.

ANNINA - (*Uscendo, borbotta*) Ogni giorno così da cinquant'anni. Postulanti.

ENZA - (*In rimprovero*) Annina!

Esce Annina. Enza legge il contenuto dell'ultima lettera.

ENZA - (*Legge*) Bianco ordinario 120 mila. Rosa 200 mila. Nero 230 mila. Policromi. Bardiglio. Marmo blu brasiliano 680 mila. Le tariffe vanno intese al metro quadro. Il bianco statutario è per blocchi misurati in metri cubi. Lire 6 milioni per metro cubo. Prezzi esenti da Iva.

SCENA 2

Entra Fulvio Morga. Ha quarant'anni ma ne dimostra di meno, vestito con eleganza. È molto bello. Ostenta pigrizia da seduttore.

FULVIO - Ciao, Enza. Come sta oggi il comunismo?

ENZA - L'onorevole cognato! Proprio non riesci a starmi lontano.

FULVIO - Sei così dolce.

Fa per darle un bacio sulla guancia e riceve una manata in faccia.

ENZA - Le ricerche sul tuo cervello procedono?

FULVIO - A rilento.

ENZA - Vuoi dire che non l'hanno ancora trovato?

FULVIO - È stata avviata un'inchiesta bicamerale.

ENZA - Che esistenza complicata hai per essere un protozoo.

FULVIO - (*Accennando alla lettera che Enza ha in mano*) Notizie di Mara?

ENZA - Il marito sei tu.

FULVIO - I mariti passano. Una sorella dura tutta la vita.

ENZA - (*Dorso della mano sulla fronte*) Cielo, come sei profondo stamane.

FULVIO - Mi adatto a mia cognata, / poetessa rinomata.

ENZA - Dovrebbero davvero istituire una commissione cretini in parlamento.

FULVIO - La rivoluzione si è svegliata male. Ieri sembravi contenta di avere trovato chi ti pubblica le poesie.

ENZA - Non certo quel leccapiedi che mi hai presentato. Per anni ho rifiutato le proposte di editori che volevano compiacere mio padre. Non mi metto certo sotto la tua protezione. Sei pregato di occuparti degli affari di quei pecoroni che ti hanno eletto.

FULVIO - Come vuoi.

ENZA - La pubblicazione me la pago io con i soldi del premio. Ho trovato un piccolo stampatore che si occuperà di tutto e anche un bravissimo illustratore, un dissidente serbo che ho conosciuto ieri.

FULVIO - Non l'ho visto.

ENZA - Sommerso com'eri di leccini e postulanti. Un bel ragazzo con la barba. Mi ha mostrato alcuni suoi disegni molto belli. Erotici ma senza un'ombra di volgarità. Molto intensi.

FULVIO - Per illustrare l'*Ode al Comunismo e alla Recessione*?

ENZA - Basta politica per ora. Pubblicherò una raccolta di poesie d'amore. Si intitola *Spine di mandorla*.

FULVIO - Bello. Spine di mandorla. Spine di triglia. Vengono in mente i parcheggi.

ENZA - In copertina metteremo un mio ritratto nella cornice di un onnetto floreale di polloni e boccioli. Avrò i capelli a crocchia e il velo di merletto nero. Alla spagnola.

FULVIO - E la rosa fra i denti.

ENZA - In testa. Per fare riferimento alla tradizione mediterranea, al nostro barocchismo ironico.

FULVIO - (*Sconcertato da un'ombra di gelosia*) E dentro niente rivoluzione. Disegni erotici.

ENZA - Poesia e politica possono vivere separate. Tu identifichi amore e disimpegno ma amore per una donna è politica. Dovresti saperlo.

FULVIO - Chi meglio di me.

ORIGINALITÀ E CONCRETEZZA DEL PREMIO SALERNO

...E la commedia premiata va subito in scena

Si è svolta a Castelnuovo di Porto il 26 ottobre la cerimonia di consegna del Premio «Enrico Maria Salerno» per la nuova drammaturgia di impegno civile - edizione 1996. Il giardino zoologico di Sarajevo, città martire trasformata in luogo dove si consuma l'atto estremo di una guerra insensata, è il tema della commedia Zoo Paradiso di Riccardo de Torrebruna a cui una giuria composta da Arnaldo Bagnasco, Carlo Maria Pensa, Ugo Ronfani, Carmelo Rocca, Aggeo Savioli, Sandro Sequi, Renzo Tian e presieduta da Laura Andreini Salerno, ha assegnato il Premio "Salerno". Il testo è imperniato su tre personaggi che vivono, in un crescendo di emozioni, le loro differenze etniche immersi nell'atmosfera allucinante di un calvario che sembra senza fine. Il testo è scritto - come recita la motivazione - «con un linguaggio sobrio e forte, di toccante sincerità espressiva». E la sua «tensione drammatica, il sentimento di una disperata pietà, nascono dall'inuitudine paradossale di una integrità e di un ordine che sono andati a rifugiarsi fra gli animali selvaggi, mentre la violenza bestiale, in un mo-

struoso rovesciamento delle parti, è praticata dagli uomini.» La Giuria, che ha esaminato 86 copioni pervenuti, ha inoltre assegnato un secondo premio - consistente nella pubblicazione - a Il Cinghiale di Gianfrancesco Turano, ambientato in una città del Sud corrotta da tresche politico affaristiche. Sono stati segnalati: Maddalena, di Fortunato Calvino, sulla figura di una donna che cerca un difficile riscatto nel contesto sociale degradato dei "bassi" napoletani; Lontani di Salvatore Chiosi, riflessione sulla violenza contemporanea; Top Secret di Enzo Giacobbe, a sua volta incentrato sul dramma bosniaco. Il vincitore è stato festeggiato a Castelnuovo di Porto, l'antico borgo medievale nei pressi di Roma dove Salerno visse per trent'anni impiantando le basi di una promozione culturale che ora ha vedova, Laura Andreini Salerno, continua a portare avanti con la collaborazione dell'Amministrazione Comunale e della Regione Lazio. Principale caratteristica del Premio è di essere un diretto incentivo alla "produzione", affinché l'opera prescelta, a norma di regola-

mento, sia immediatamente rappresentata. Zoo Paradiso è andata in scena, subito dopo la cerimonia di premiazione, e dopo un commosso "ritratto" del canino artistico di Enrico Maria Salerno tracciato da Ugo Ronfani. Di fronte ad una platea gremita (si è dovuto replicare la sera successiva per soddisfare le richieste del pubblico accorso in forte sovrannumero) fra cui spiccavano le presenze istituzionali del Presidente della Regione Lazio Piero Badaloni, degli assessori regionali Guasco, Paladini e Rosa Clemente per la Provincia, la Compagnia "Salerno" ha aperto il sipario sulla messa in scena di Fabio Cavalli, interpreti Carlo Valli, Cristina Giachero, Antonio Mastellone. Zoo Paradiso, dopo il debutto castelnuovese viene replicato al Teatro La Comunità di Roma e poi in tournée nazionale. In attesa della pubblicazione del nuovo bando di concorso del Premio Salerno 1997, gli organizzatori hanno anticipato che l'iniziativa acquisterà carattere internazionale grazie alla collaborazione fra la Fondazione Salerno ed enti analoghi in Francia, Spagna e Belgio. □

ENZA - Ho solo rinviato i miei studi sulla forza.

FULVIO - Mi figuro il crollo di vendite.

ENZA - Questo sarcasmo appendilo nel cesso.

FULVIO - Intendevo dire che l'amore lo capiscono in pochi. Il potere lo capiscono tutti.

ENZA - Ignorante. Sappi almeno che potere è un termine fuori luogo per me. Io analizzo fenomeni fisici, non ideologie. Ovviamente anche l'amore è una forza. Secondo alcuni la forza più grande. Ieri sera davanti a quell'uomo che arrivava dalla guerra qualcosa dentro di me ha parlato. La vita vince se la gioia vince e la felicità è importante sempre. Più ancora quando la morte e la violenza vogliono prevalere.

Enza si stiracchia e sbadiglia.

ENZA - (Chiama) Annina.

FULVIO - Tuo padre mi ha detto.

Entra Annina.

ANNINA - Che c'è?

FULVIO (Cordiale) Annina. Come stai?

ENZA - Il caffè.

ANNINA - Un altro.

ENZA - (Netta) Il caffè.

FULVIO - Anch'io, Annina. Grazie.

Annina esce bofonchiando in modo indistinto.

FULVIO - Sempre più villana quella vecchia.

ENZA - Bada a come parli.

FULVIO - Lasciamo perdere. Tuo padre mi ha detto.

ENZA - Giusto. Che storia sono queste lettere che arrivano da ditte di marmi? Oggi ha scritto pure uno scultore. Leggi.

Enza porge a Fulvio una lettera.

FULVIO - Iniziare un'opera è un concentrato di angosce, giorni di pensieri senza scopo e piani quinquennali, un instestardirsi su una persona la cui definizione minuziosa e astuta si sgonfia rapida come una bolla di sconforto. Fino a ieri, senatore, la sua immagine stava come un troncone infecando, embrione annaspante senza gioia nè speranze. Ma oggi da quel grumo di silenzio è nato qualcosa di organico che pretende di vivere.

ENZA - Ha allegato una fattura a titolo di anticipo sulle spese.

FULVIO - Questa del troncone infecando potresti averla scritta tu.

ENZA - Te ne freghi, vero?

FULVIO - Avrò ordinato qualche oggetto regalo.

ENZA - Un regalo di cinque metri cubi?

FULVIO - Non so niente. Vuoi lasciarmi continuare senza interrompere?

ENZA - Ne hai facoltà.

FULVIO - Tuo padre mi ha detto che ieri mattina hai saltato l'ennesimo concorso. Semplicemente non ti sei presentata.

ENZA - Semplicemente non volevo concorrere.

FULVIO - Avevi promesso.

ENZA - Non voglio rubare un posto solo perché sono la figlia del senatore Tropea. C'è chi ne ha più bisogno.

FULVIO - E non sei stufo di farti mantenere?

ENZA - Con un posto statale sarebbe lo Stato a mantenermi.

FULVIO - Non c'è solo il posto fisso.

ENZA - (Insofferente) Non ricominciare con il kamasutra del capitalismo privato. Ti ricordo che, come onorevole, anche tu sei mantenuto dalla plebaglia.

FULVIO - Io credo che a 33 anni dovresti pensare a gettare basi costruttive per la tua esistenza.

ENZA - Predica! Predica!

FULVIO - Ma come puoi stare senza fare niente?

ENZA - Respingo il non fare niente.

FULVIO - Senza lavorare.

ENZA - Respingo il senza lavorare.

FULVIO - Ogni due giorni inviti cinquanta persone a cena.

Mentre Fulvio prosegue, Enza si alza e tediata comincia ad esaminare i libri nella scaffalatura. Accenna la prima strofa di un inno di chiesa che con-

tinuerà a cantare sullo sfondo delle battute di Fulvio.

ENZA - Al tuo Santo altar mi appresso, o Signor, mia gioia e mio amor.

FULVIO - Porti in casa carovane di straccioni, apolidi e mendicanti, come se non bastassero quelli miei e di tuo padre.

ENZA - O Signore sei tu il mio pastor.

FULVIO - Alla tua età io avevo già due studi professionali.

ENZA - Alla mia età eri il santo protettore dei baristi milanesi e (ammiccando) ti manteneva tua zia.

FULVIO - Le solite calunnie bigotte. Mia zia.

ENZA - Al dunque, onorevole, al dunque. Perda l'abitudine tipicamente maschile di sentirsi responsabile della mia vita solo perché le ho dato un briciolo di confidenza.

FULVIO - Ho bisogno di qualcuno a Roma.

ENZA - Domestica?

FULVIO - Di una persona di fiducia. Era il lavoro che doveva fare Mara.

ENZA - La segretaria, insomma.

FULVIO - L'assistente. Regolarmente pagata.

ENZA - Dallo Stato.

FULVIO - Lo stipendio è ottimo e per te sarebbe una grande esperienza.

ENZA - Perché fare la segretaria, se posso fare l'onorevole?

FULVIO - Fatti eleggere.

ENZA - Se ci sei riuscito tu.

FULVIO - Mi serve una risposta entro oggi.

ENZA - Io segretaria di una fascista. Figurati.

FULVIO - Allora è no?

ENZA - Quanto mi dai?

FULVIO - Cinque milioni al mese.

ENZA - Li guadagno con due poesie.

FULVIO - Non farmi ridere. Ti ho portato la richiesta.

ENZA - Dovrei firmare? Ci vuole mano calda. Guarda. (Apra la mano) Guarda come trema. Deve essere un inizio di Parkinson.

FULVIO - Ti accorgerai fra qualche anno di quanto tempo hai sprecato.

ENZA - (Canta c.s.) Al tuo Santo altar...
Entra Annina con un vassoietto contenente una sola tazzina e un frustino da cavallo che la impiccica. Enza prende la tazzina e beve. Annina mette giù il frustino.

FULVIO - E io?

ENZA - È rientrato papà?

ANNINA - Sta facendo la doccia. Tre ore a cavallo stamattina e quattro ieri, povera bestia. Il cavallo.

ENZA - L'onorevole attende la bevanda, Annina.

ANNINA - E con quella persona che faccio?

ENZA - Chi?

ANNINA - Quello che aspetta.

ENZA - Ancora?

ANNINA - Mi sono fatta spiegare. Lui ha un negozio di giocattoli sotto alle case popolari.

ENZA - (Irritata) Ora no, va bene? Non è giornata per i postulanti. Torni domani, anzi lunedì di meglio ancora.

FULVIO - Abbassa la voce. Ti sente.

ENZA - Che senta.

ANNINA - (Andando verso la comune e gesticolando ad imitazione di Enza) Domani meglio ancora. Oggi va bene, ma domani!

ENZA - Perché vengono qui poi?

FULVIO - Domani sarà firmata la nomina a vita. Lunedì tuo padre tornerà in Senato.

ENZA - Te l'ha confidato il presidente? Siete diventati intimi?

FULVIO - Adesso mi hai proprio seccato. Fulvio non risponde. Va verso l'angoliera bar, la apre, si inginocchia e perlustra la schiera di bottiglie con la testa quasi all'interno del mobiletto in modo da non poter vedere ciò che accade intorno a lui.

ENZA - (Interdetta) Offeso?

Fulvio non risponde. Enza alza le spalle e si trova a giocherellare con il frustino dimenticato da Annina. Mentre Fulvio rovista nell'armadietto, Enza è colpita da un'idea. Si avvicina al cognato senza fare rumore.

FULVIO - (Tra sé) Tu guarda le schifezze che conserva. Nocino del vecchio monastero. Mezzo evaporato.

D'improvviso Enza gli stringe forte il collo con il frustino. Fulvio tenta di liberarsi, cade a terra di schiena. Enza non riesce a mantenere la stretta che comunque è durata abbastanza da togliere il fiato a Fulvio.

FULVIO - Sei pazza?

ENZA - No. Io sono la sorella sana.

Fulvio si alza e insegue Enza, la raggiunge, c'è una specie di lotta per il frustino.

FULVIO - Dammelo.

La confidenza fisica fra i due è decisamente sospetta, ma nulla di più compromettente accade. Fulvio riesce infine ad impadronirsi del frustino. Tiene Enza abbracciata.

FULVIO - (Ancora col fiato) Dai, vieni a Roma con me.

ENZA - (Illanguidita) Con te? A girare nuda in grembiule e cretina per il tuo bilocale parlamentare? (Si divincola) Mai. Fascista.

SENATORE - (Fuori scena) Enza. Enza.

ENZA - Ecco il Cinghiale.

Esce in fretta Enza.

FULVIO - (A mezza voce) Stronza.

Quasi simultaneamente entra Annina. Non sembra accorgersi della presenza di Fulvio. Dalla scrivania prende uno straccio per la polvere che aveva dimenticato. Fulvio riprende fiato prima di rivolgersi con voce impostata e profonda ad Annina. Ha in mano il frustino ed è, senza volerlo, in posa autoritaria.

FULVIO - Vorrei un caffè, per favore.

Annina lo squadra di sotto in su. Fulvio capisce di essere ridicolo e depona il frustino sul divano. Parla con dolcezza.

FULVIO - Non ne è rimasto? Magari anche freddo.

Annina esce senza una parola.

SCENA 3

Da fuori scena arrivano le voci di Enza e del senatore Tropea.

SENATORE - (F.s.) Ascoltami, i poeti laureati si muovono soltanto fra le piante.

ENZA - (F.s.) Dai nomi poco usati.

Entrano Enza e il senatore. Tropea è un vecchio largo e vigoroso, vestito con eleganza. Il potere e l'autorità fanno parte del suo corpo come le braccia e le spalle.

ENZA - Bossi, ligustri o acanti.

SENATORE - Oh, l'onorevole genero.

FULVIO - Caro senatore.

SENATORE - Non più.

Entra Annina con un vassoio e una tazza di caffè. Sembra dirigersi verso Fulvio.

FULVIO - Non ancora. (Ad Annina) Grazie.

Annina tira dritto come se Fulvio fosse trasparente.

SENATORE - Di questo non voglio sentire parlare.

Annina porge a Tropea il caffè. Il Senatore beve di un fiato. Ripone la tazzina.

SENATORE - (Appoggiando la tazzina sul vassoio retto da Annina) È freddo. Le hai fatte le lumache?



ANNINA - Domani. Oggi, zucchine con l'uovo e stracciatella.
 SENATORE - (*Disgustato*) Sentivo una puzza.
 ANNINA - (*Avviandosi verso l'uscita*) Ora face-
Esce Annina. Il Senatore, senza darle retta, si va a
sedere alla scrivania e comincia a guardare la po-
sta servendosi di occhiali da presbite.
 ENZA - Io animali bolliti vivi non ne mangio.
 SENATORE - Gioventù senza valori. Com'è
 andata ieri?
 ENZA - Tranne lui, tutto bene.
 SENATORE - Ti sei annoiato?
 FULVIO - Un mondo che non conoscevo.
 ENZA - Ho ricevuto un'offerta da un impor-
 tante editore. Vuole impostare una collana a
 metà fra l'impegno politico e le storie al fem-
 minile.
 FULVIO - Una cosa molto di sinistra.
 SENATORE - Brutto affare.
 ENZA - Forse dal vostro punto di vista.
 SENATORE - Dal tuo. La sinistra è come il de-
 litto. Non paga. (*Fulvio sorride*)
 ENZA - (*Punta*) Vedo che vi state divertendo.
 SENATORE - Non essere permalosa. Qual è la
 casa editrice?
 ENZA - Sarà un'edizione molto sobria. Ho già
 detto che non voglio lancio pubblicitario né
 passaggi televisivi, né conferenze stampa.
 FULVIO - Potresti facilmente diventare un
 personaggio.
 ENZA - Per i motivi sbagliati.
 SENATORE - I poeti non devono per forza es-
 sere brutti e deformi.
 ENZA - Per le mie opere pretendo rigore mo-
 nastico.
 FULVIO - E il ritratto spagnolesco con la rosa?
 ENZA - Ma quella in copertina non sono io
 nella mia burocrazia anagrafica o, peggio,
 in chiave di fruibilità massmediatica. Sarà
 l'individuo nel perfezionamento di ogni sua
 potenzialità. Enza Tropea, o come altro la si
 voglia chiamare, intesa nel senso di figura im-
 pletta.
 FULVIO - Non condivido. Una bella faccia è
 già il completamento più perfetto della perso-
 na.
 ENZA - Anche un bel culo. Potrei presentarmi
 davanti alle telecamere in mutande.
 SENATORE - Ti devi solo permettere.
 FULVIO - Venderesti cento volte tanto.

ENZA - Fosse per me toglierei anche il nome
 dalla copertina. Siamo tutti indegni strumenti
 sorteggiati dal capriccio dell'Arte. Le poesie
 non si possono vendere con criteri di mercato.
 SENATORE - Mai vantarsi dell'ignoranza.
 Neanche io mi intendo di poeti e me ne di-
 spiace.
 ENZA - Prima citavi Montale.
 SENATORE - Perché l'ho conosciuto, vent'an-
 ni fa.
 FULVIO - Chi non hai conosciuto?
 SENATORE - Aveva preso il Nobel e ho imparato
 quattro versi a memoria. Alla fine della
 cena mi sono alzato (*si alza*) e sono partito.
 (*Tonante*) Ah, l'uomo che se ne va sicuro agli
 altri e a se stesso amico. (*Si siede*)
 ENZA - (*Sorridendo*) E lui?
 SENATORE - Schifato.
 FULVIO - Avrai sbagliato i versi.
 SENATORE - No. Quasi niente si giudica per
 quello che è. Importa come lo fai.
 ENZA - Lezione numero uno.
 Il Senatore si tira indietro appoggiandosi allo
 schienale della sedia. Osserva le pareti.
 SENATORE - (*Indica un quadro*) Li sono con
 Nixon. Uno dei più capaci presidenti ameri-
 cani del dopoguerra. Si è fatto cacciare come
 l'ultimo rubagalline. Che brigasse era parte
 del suo lavoro. Che usasse la parola fottore al
 telefono è stato giudicato inaccettabile. Guar-
 da accanto.
 FULVIO - Kennedy?
 SENATORE - Un maniaco. Si sarebbe portato
 a letto anche me, se avessi avuto la parrucca.
 Il Vietnam è colpa sua. Aveva rapporti con la
 mafia e ha quasi scatenato la guerra atomica,
 per non dire di quella povera ragazza che ha
 costretto al suicidio. In altre parole, un eroe.
 Chiunque lo conoscesse da cinque minuti de-
 siderava fare qualcosa per lui. Era anche una
 caratteristica di mio padre.
 ENZA - No, ti supplico.
 SENATORE - Di umilissima origine, ignorante.
 ENZA - (*Canta sullo sfondo l'inno di Bernadette*
di Lourdes) Qual nome hai tu.
 SENATORE - Però sapeva essere gentile. Si
 faceva volere bene da tutti.
 ENZA - Che con poter soave.
 SENATORE - Si è sollevato dalla sua condi-
 zione.

ENZA - Sai dalla rocca far emerger l'onda.
 SENATORE - Aveva il dono di convincere il
 prossimo a buttarsi nel fuoco per lui.
 ENZA - E se il prossimo non si convinceva, fi-
 no sparato. È morto giovane. Ecco tutto.
 SENATORE - Anche a Reagan hanno sparato.
 Però aveva superato l'età in cui è opportuno
 farsi sparare. Per di più non è morto.
 ENZA - Lezione numero due.
 SENATORE - Aveva avuto una buona parte
 ma come attore faceva pena.
 ENZA - E quale sarebbe il limite di età per
 farsi sparare?
 SENATORE - Per un politico il massimo sono
 50 anni. Un giudice può arrivare a 60. Un arti-
 sta a 30-35. Ci sono eccezioni, ovviamente.
 FULVIO - La storia sa fare giustizia di tutte le
 interpretazioni dettate dalla propaganda.
 SENATORE - Gli storici sono cronisti di mo-
 da. Meno brillanti e quasi altrettanto stupidi.
 ENZA - Ti serve a questo tutto quel marmo?
 SENATORE - A che?
 ENZA - A scolpirci le tue immortali sentenze.
 Il Senatore si rabbuia. Enza capisce subito di avere
 ecceduto e va ad abbracciare il padre.
 ENZA - Scherzo, scherzo, scherzo. Vietato of-
 fendersi, in particolare ai cinghiali provati da
 una vita troppo intensa.
 SENATORE - (*Cedendo*) Non dovevo metterti
 in collegio dalle suore.
 ENZA - I canti religiosi nobilitano lo spirito.
 SENATORE - Ti hanno educato alla sfaccia-
 taggine. Non è il modo di mostrarti a tuo co-
 gnato e a tuo padre. Ormai sei una poetessa.
 ENZA - Laureata.
 FULVIO - Al massimo diplomata.
 Enza si avvicina a Fulvio con finto sbalordimento.
 ENZA - Una battuta! Quest'uomo ha pronun-
 ciato una battuta. (*Al Senatore*) Hai sentito?
 Poeta laureato, poeta diplomato. Giorno di
 prodigi.
 SENATORE - Vedo per lui un grande avveni-
 re.
 ENZA - (*Presentando Fulvio a braccia tese*) Non
 solo bellissimo, ottimista, ricco e deputato.
 Non solo produttore di benessere e di lavoro,
 ma pure umorista.
 SENATORE - Enza.
 FULVIO - Mi manca la parola.
 ENZA - Proprio. Sei quasi umano.
 SENATORE - Enza!
 ENZA - (*Umile*) Sì, papà.
 SENATORE - Vatti a vestire.
 ENZA - Certo, papà. Confesso che il mio ab-
 bigliamento è sciatto e inadeguato. Una don-
 na come me deve curarsi se vuole trovare un
 marito.
Esce Enza.

SCENA 4

LA MOTIVAZIONE DELLA GIURIA

I pericoli dell'abitudine al potere

Con *Il cinghiale* - si legge nella motivazione della giuria del Premio Salerno - Gianfrancesco Turano, giornalista e drammaturgo di origini calabresi che vive e lavora a Milano, ci consegna una commedia di costume su una città italiana del Sud dove s'intrecciano il potere corrotto, la speculazione immobiliare e il clientelismo.

Storie di malaffare ambientate in regioni del Mezzogiorno che resistono alle regole del vivere civile sono già state portate sullo schermo, sul video e anche sulla scena; merito di Turano è quello di non essersi limitato a scrivere un testo - documento, appiattito sulle cronache di questi anni, ma di essere riuscito ad animare la vicenda di una famiglia potente e temuta con vivezza di caratteri, originalità di situazioni e risentimenti morali che non si privano delle armi dell'ironia e del grottesco. Il senatore Tropea - che l'abitudine al potere incontrastato ha spinto a trasgredire le regole della morale, e che vive in un delirio di grandezza come i cinici "costruttori" di Ibsen - è personaggio di forte rilievo, che dovrebbe meritare l'attenzione di un grande interprete; e forte e complesso è il rapporto che lo lega alla figlia Enza, a lui simile sotto apparenze di fragile sognatrice. S'incastano bene nel quadro di costume le esatte caratterizzazioni dei personaggi di contorno, mentre figure "zavattiniane", come Crichi il giocattolaio o l'anziana donna di servizio Annina, propongono valori umani nel tragicomico sviluppo della tresca politico-affaristica. □

FULVIO - Si può bere qualcosa?
 SENATORE - (*Chiama*) Annina.
 FULVIO - Non prendo caffè da ieri.
 Annina si affaccia dalla comune.
 SENATORE - Fagli un caffè.
Esce Annina.
 FULVIO - Che novità?
 SENATORE - L'architetto mi ha mandato la
 planimetria aggiornata, scala uno a mille. È
 qui guarda. Faccio spazio sulla scrivania.
 FULVIO - Ti aiuto.
 SENATORE - Meglio di no, abbi pazienza.
 Questo caos ha un ordine per me. Se ci mette
 mano un altro, non trovo più niente.
 Comincia a far largo tra le scartoffie, con metodo.
 SENATORE - Sta per arrivare una lettera di
 Mara. Sembra che parli dei nostri rapporti, di
 te, della madre buonanima.
 FULVIO - Le fa bene sfogarsi.
 SENATORE - Fesserie. Parlare non serve. Da
 mesi sto parlando con chi capita, psicologi,
 medici, estranei, amici, parenti, maghi, guaritori,
 e la situazione non è progredita di un
 passo. Guarire significa fare. Fare bisogna,
 non parlare. Poesie, film, romanzi, giornali,

miliardi di persone che parlano e nessuno fa niente. Che vuoi parlare ancora? Adesso puoi darmi una mano.

Fulvio aiuta il Senatore a stendere sulla scrivania un grande rotolo di carta millimetrata.

SENATORE - Tieni ferma quell'estremità. Ho avuto disturbi simili a quelli di Mara, molti anni fa, quando stentavo a mantenere la famiglia. Mio padre mi negava il suo aiuto.

FULVIO - Esaurimento?

SENATORE - Dall'esterno non appariva. Lavoravo a lungo, paziente, ma la fatica di scendere a sera ammazzava. Spesso nel primo pomeriggio mi ostinavo a non piangere. Avrei voluto alzarmi e abbandonare tutto. Odiavo la terra che mi sosteneva. Una piaglia mi divorava e neppure me ne accorgevo da quanto ero istupidito. Dicono che in questi momenti si pensi alla morte. Io mai, neppure una volta. Accettato, e forse con giustizia, avanzavo. Per ostinazione, sì. Accanimento al vivere. Per un ragionamento. Che ho di meno di chi mi circonda? Io schiavo, voi schiavi. E mi sono rialzato. Sono evaso dal mio carcere. Ho rotto le ossa a chi ha voluto fermarmi. Fare bisogna, non parlare. Ieri avevo deciso di farla dimettere.

FULVIO - Senza dirmi niente?

SENATORE - Invece stamattina alle sette ha chiamato il medico. Sa, la devo avvertire che stanotte sua figlia è uscita dalla sua camera, ha preso le cartelle cliniche del nostro archivio e le ha fatte a pezzi una per una. Le avevamo sospeso i calmanti. Positivo, gli ho detto. Appena smettete di rincoglionirla, Mara riprende a vivere. Qualunque cosa purché si scuota.

FULVIO - (Preoccupato) Allora sta per uscire.

SENATORE - Dopo avere distrutto l'archivio, si è seduta su trenta centimetri di coriandoli e si è messa a urlare. Un grido lungo, come una bombola di gas che scarica. In queste condizioni non me la sento.

FULVIO - Bisogna valutare con attenzione e soprattutto evitare gli azzardi suggeriti dall'emotività.

SENATORE - Cambieremo clinica, anche se è già la quarta.

FULVIO - I medici hanno eccessiva autonomia. Fanno quello che vogliono, come i magistrati.

SENATORE - Non generalizziamo. Quattro imbecilli su quattro è un risultato normale per ogni professione.

Terminano di assicurare il foglio servendosi di fermacarte e pile di altri libri.

FULVIO - Loro però hanno in mano la nostra salute e la nostra libertà.

SENATORE - A proposito di imbecilli. Dopo avere incominciato così bene la giornata, sono passato da casa del sindaco.

FULVIO - È una persona di valore.

SENATORE - Un idiota. E sa di esserlo. Gliel'ho detto io. Non per questo è meno idiota, cheché ne dicesse quel tizio.

FULVIO - Chi?

SENATORE - Socrate.

FULVIO - Era gay Socrate.

SENATORE - Non era un idiota, ma fingeva di esserlo. Il sindaco invece è un cretino e non finge. Guarda il viadotto sulle case popolari. L'ha voluto lui. Dodici anni, cento miliardi e alla fine i due tronconi non combaciano.

FULVIO - Il sindaco dice che l'hai imposto tu.

SENATORE - Idiota e bugiardo.

FULVIO - Ma del nostro progetto che pensa?

SENATORE - Sai com'è lui. Forbito, diplomatico. Quando riesce a non fare capire un cazzo, sale al settimo cielo. Ma io ormai traduco da tutte le lingue. Ha qualche dubbio e vorrebbe parlarne con te. Ossia mi considera fuori dai giochi e già pronto per l'ospizio dei vecchi.

FULVIO - Mi meraviglio. Sei sempre stato il suo dio.

SENATORE - Dio non perde le elezioni.

FULVIO - Stai ugualmente per tornare in Senato.

SENATORE - Forse non ci crede. In ogni caso, dopo averci fatto arrivare quasi al progetto esecutivo, ora sostiene che (indica la mappa a soggetto) quest'area residenziale è già stata assegnata, che qui sopra ci va solo edilizia commerciale e che in mezzo ci sono usi agricoli nonché una zona tutelata per la posa delle uova del falco pellegrino.

FULVIO - Ma non è vero.

SENATORE - Lo so. Inoltre, ha contestato l'impostazione urbanistica del nostro quartiere, il signor esteta di quest'organo legislativo.

FULVIO - Vorrà più soldi. Non è il caso che ti lasci ferire.

SENATORE - In politica e in affari contano gli obiettivi, non i casi personali. A quanto pare il nostro sindaco è diventato un fanatico del nuovo. Vuole trattare con te? Benissimo. Io mi metto da parte.

FULVIO - Tanto più che mi sta facendo una corte spietata per entrare nel mio partito. Ci parlo oggi stesso.

SENATORE - Può darsi che ti accenni a una questione di cui non ti ho detto. Cosa marginale, d'altronde. Nella piazza centrale del nuovo quartiere pensavo di metterci una statua, regalata da me alla popolazione. Sai, come punto di aggregazione sociale.

FULVIO - Perciò le ordinazioni di marmo.

SENATORE - Sì, e gli scultori. Gente sui generis quella, altro che medici.

FULVIO - Mi sembra un'idea simpatica.

SENATORE - Vero? Be', quel cretino si è indignato. Bisogna capire che interessi ha su questi lotti.

FULVIO - Magari se li fosse comprati tutti.

SENATORE - Per noi sarebbe un disastro.

FULVIO - Una vincita alla lotteria. Anch'io dovevo parlarti di una questione, ma per nulla marginale. Mi hanno appena fatto un'offerta per una zona molto più vantaggiosa.

SENATORE - Dove?

FULVIO (Abbandona la mappa e si avvicina alla porta finestra) Lì. In pieno centro.

SENATORE - Le case popolari. C'è una proprietà troppo frazionata.

FULVIO - Non più.

SENATORE - Bisognerà abbattere tutto.

FULVIO - Sì farà.

SENATORE - (Fantasticando) Un quartiere di lusso al posto di quella porcheria.

FULVIO - Ma dobbiamo prendere almeno un accordo verbale.

SENATORE - (Si scuote) Impegnamoci subito.

FULVIO - (Sorridente) Sapevo che ti sarebbe piaciuto.

SENATORE - Immediatamente.

FULVIO - Io vado dal sindaco e gli comunico il cambiamento di programma. In cinque minuti sistema. All'una fatti trovare al bar dietro al tribunale e andiamo insieme dal mediatore.

SENATORE - Metto i documenti in una cartella e ti raggiungo.

FULVIO - Scappo. Ci vediamo fra venti minuti al massimo.

SCENA 5

Entra Enza, vestita in jeans e blusa. Incrocia Fulvio.

ENZA - Dove vai, ameba?

Esce Fulvio, senza replicare.

SENATORE - Prendimi quella borsa.

Enza esegue. Il Senatore apre la borsa di pelle e comincia a riempirla di fogli che viene selezionando fra le carte della scrivania con entusiasmo.

ENZA - Esci anche tu?

SENATORE - Ho un appuntamento.

ENZA - Ti spiego in due secondi. È venuto a trovarmi un certo Crichi.

SENATORE - (Senza ascoltare) Stupendo.

ENZA - Se neppure sai chi è. Ha un negozio di giocattoli lì alle case popolari, proprio sotto il pilastro. Prova a immaginare che brutto posto per vendere giocattoli ai bambini, con quell'ombrello sfondato sulla testa. Do-

vrebbero metterlo nello stemma cittadino come simbolo della nostra.

SENATORE - Quello. (Indica un rotolo di cartone portadisegni vicino ad Enza) Anzi, dammi anche l'altro. (Enza esegue) No, accanto. Brava. Entra Ammina con il vassoio del caffè. Cerca Fulvio con gli occhi. Il Senatore chiude la borsa di pelle.

ANNINA - E Coso dov'è andato?

SENATORE - Chi c'è in anticamera?

ANNINA - Un postulante. È seduto lì dalle otto e mezza.

SENATORE - Dalle otto e mezza?

ANNINA - Otto e trenta. Enza riposava. Voi eravate uscito. Lui ha detto che aspetta.

SENATORE - E lo lasciamo dormire qua?

ANNINA - Per quello è da un'ora che dorme in poltrona.

ENZA - Parlaci, papà. Sono tre mesi che mi chiede un appuntamento.

SENATORE - Proprio oggi doveva venire?

ENZA - Gliene sono capitate di ogni tipo. L'anno scorso ha rilevato il negozio dalla vedova di uno morto ammazzato, un regolamento di conti.

SENATORE - Ho capito.

ENZA - Non gli fanno entrare nessuno nel negozio e ogni mese gli tagliano le gomme della macchina.

SENATORE - Ho capito.

ENZA - Non puoi avere capito. Non gli chiedono neppure la mazzetta.

SENATORE - Se ti dico che ho capito.

ENZA - Ma che cosa hai capito?

SENATORE - L'ennesimo trauma sociale.

ENZA - Per favore, niente cinismo quando ti parlo di problemi della tua città e della tua gente.

SENATORE - Io la gente non so chi sia.

In settant'anni ho conosciuto mi-

gliaia di perso-

ne ma la gente

mai.

ENZA -

Ascoltalo come

persona.

SENATORE -

Come persona

esisto anch'io e

ho un appunta-

mento. Venga la

settimana pros-

si-

ma.

ENZA - (Lo prende

per la giacca) Stal-

lo a sentire so-

lo cinque

minuti.



SENATORE - Enza, faccio tardi. Lunedì.
ENZA - Io non ti lascio.
SENATORE - (Si arrende) Domani a quest'ora.
Per santificare la domenica. Non più di dieci minuti.
ENZA - Fai una cosa importante.
SENATORE - Per te lo faccio e non per la società né per la gente, chiaro? Avvertilo di essere puntuale. (La bacia, si accorge di Annina vicino) No. A te no. Sei vecchia.
Esce il senatore Tropea.

SCENA 6

ANNINA - (Si gira verso la comune) Moriss Scevaliè.
ENZA - Si è trovato la fidanzata?
ANNINA - Gli è andata così liscia. I suoi colleghi sono tutti in galera o sotto processo.
ENZA - Avessi la sua energia.
ANNINA - Sei una ragazza.
ENZA - Rispetto a me tu sei una ragazza.
Enza beve il caffè che Annina tiene sul vassoio.
ANNINA - Io non ero una ragazza neppure da ragazza. E bevi meno caffè che è il quarto in mezz'ora.
ENZA - (Appoggia la tazzina sul vassoio) Il potere tiene giovani. E noi non contiamo niente, condannati come siamo a una perenne vecchiaia. Ci ho pensato molto, Annina. L'unico sistema per sfuggire alla senilità è morire presto. Un'alternativa alquanto insoddisfacente. Forse però ho trovato il giusto mezzo.
ANNINA - Morire metà e metà?
ENZA - Farmi sparare. Ho 33 anni. Come artista, secondo mio padre, mi restano due anni di tempo. Allora avrò vissuto abbastanza da lasciare un segno di me senza dovere affrontare il declino. L'unica difficoltà sono tutte quelle pallottole. E se mi prendono in faccia, come Kennedy? Magari a cartuccia esplosiva.
ANNINA - Il dolore fa male.
ENZA - Chissà poi perché dobbiamo essere sempre noi giusti a patire? Rispondi. Perché?
ANNINA - (Stesso tono) Perché?
Enza prende il frustino che Annina ha dimenticato durante la scena 3 e comincia a giocarci distribuendo colpi in aria.
ANNINA - Dammelo che lo metto a posto.
ENZA - (Fingendosi di colpire Annina) Ecco il tuo destino.
ANNINA - Stai attenta.
ENZA - Perché sei umile, perché sei onesta, vieni condannata a un'esistenza di dolore.
ANNINA - (Barcollando con il vassoio) Mi fai cadere tutto.
ENZA - Ma ci possiamo ancora ribellare. Diciamo basta, da adesso. Colpo di Stato. L'intera corporazione dei pezzi di merda va impiccata entro stanotte. Domani il mio esercito occuperà il Parlamento. Radio e televisione saranno di una sola persona. Cioè io. Tu Annina sarai il mio comandante in capo.
ANNINA - Troppa grazia eccellenza.
ENZA - Farai trasmettere musica leggera e telenovele finché non sarò presentabile in video.

ANNINA - Mezzogiorno?
ENZA - Le due. Allora leggerò il mio programma. La nuova costituzione sarà la mia Ode alla Recessione. Per la prima volta un poema guiderà le masse. Chi non sa amare e i capitalisti verranno schiavizzati. La moneta viene abolita. Provvedimenti draconiani contro gli inquinatori, i telefonini e gli hamburger. Chi non si piega sfacchinerà a vita. In ginocchio, orridi schiavi. Ossequiate la regina Enza.
ANNINA - Sei diventata monarchica.
ENZA - (In confidenza) Chiunque è monarchico, se il monarca è lui.
ANNINA - (Militaresca) Col permesso di vostra maestà dovrei tornare in cucina.
ENZA - Aboliremo anche le zucchine e tu, mio generale, non dovrai più abbassarti alla legge di un indegno padrone. Ti darò come sgatterri banchieri e presidenti.

ANNINA - Umilmente ringrazio ma sento puzza di bruciato.
ENZA - Prendi pure congedo.
Esce Annina.
ENZA - La tua liberazione è vicina. Guai agli sconfitti. La maledizione del lavoro vi perseguiterà fino a farvi scoppiare il cuore. Come somma degradazione, i più robusti, i più belli di voi siano portati nella mia camera da letto, denudati, frustati, sottomessi a tutte le mie voglie.
Nel mezzo del soliloquio dalla comune fa capolino un uomo. È timido, stordito dal sonno e si muove goffamente. Ha 45 anni circa, di corporatura pingue, vestiti e modi semplici. Tiene un quotidiano sotto il braccio.
CRICHI - È permesso?

SCENA 7

Enza smette sull'istante la pantomima. Si vergogna in sommo grado per essere stata sorpresa. Infila il frustino nella tasca posteriore dei pantaloni. Terrà un atteggiamento serissimo durante tutta la scena. Anche se lei e Crichi si danno del tu, resta chiaro il dislivello sociale, più ancora che in Enza, nel comportamento riservato di Crichi.
ENZA - Crichi, come stai? Entra, entra e scusa per l'attesa. Appena ho saputo che eri qui ti ho subito fatto chiamare.
CRICHI - Devo essermi addormentato. Quando ho visto l'ora, mi sono messo a cercare qualcuno per casa. C'è da perdersi.
ENZA - Purtroppo mio padre è dovuto uscire pochi minuti fa ma ti riceve domani.
CRICHI - Colpa mia. Purtroppo sono rimasto sveglio in macchina fino alle cinque.
ENZA - Siediti.
CRICHI - Ho paura di riaddormentarmi.
ENZA - Li aspettavi per stanotte quei delinquenti?
CRICHI - Alla prima luce ho appoggiato indietro la testa. Ho dormito per quattro minuti di orologio.
ENZA - Ti hanno di nuovo tagliato le gomme.
CRICHI - Me ne sono accorto verso le sette. I ragazzini passavano accanto alla macchina e ridevano. (Si avvicina alla porta finestra) Che panorama. Si vede anche il mio negozio.
ENZA - È rimasto chiuso tutta la mattina?
CRICHI - Mi farebbero la multa. Ho messo di guardia il cane di mia suocera. Tanto non entra nessuno.
ENZA - Appena esci vai a sporgere denuncia.
CRICHI - Un'altra?
ENZA - Dimostreremo che chi doveva indagare è stato negligente.
CRICHI - Non vorrei smuovere troppo mare.

ENZA - Più stai zitto, più subisci. Ne faremo un caso nazionale.
CRICHI - (Sorridente incredulo) Di un negozio di giocattoli? A chi può interessare?
ENZA - A molti, a tutti. Il nostro capogruppo consiliare, tu lo conosci.
CRICHI - Siamo cugini.
ENZA - Ha vissuto alle case popolari per tanto tempo. In via riservata mi ha detto che qualcuno si sta comprando il quartiere pezzo a pezzo.
CRICHI - Il mio quartiere?
ENZA - Stanno allestendo qualche affare torbido. Quando avremo prove sufficienti, verrà fuori una bomba che coinvolgerà tutti. Noi come opposizione e i partiti di governo come responsabili. Ne parlerò anche a mio padre che ormai è sopra le parti.
CRICHI - A proposito di governo. Ho visto la tua foto sul giornale di oggi. Con tuo cognato, il sottosegretario Morga. (Aprire il giornale)
ENZA - (Confusa) Sì, ma quella è un'altra cosa.
CRICHI - Non ho ancora letto l'articolo. Era una festa?
ENZA - Un premio. Ho vinto un premio letterario.
CRICHI - Complimenti. Sentite felicitazioni. Appena pubblicano il testo lo compro.
ENZA - Ma no. Lascia stare.
CRICHI - Perché? Mi piace leggere. Soprattutto i libri che parlano della città, dei nostri problemi.
ENZA - Tanto non esce subito.
CRICHI - Però fammi sapere.
ENZA - Sicuramente. Tornando alle cose più urgenti, domani a mezzogiorno mio padre ti aspetta.
CRICHI - Non so se posso disturbarlo. Di domenica.
ENZA - Ti riceve con piacere. Lo aiuta a restare attivo.
CRICHI - Devo portargli qualcosa.
ENZA - Non ti permettere di portare niente.
CRICHI - Vediamo. Per ora tolgo il disturbo.
ENZA - Nessun disturbo.
Crichi si avvia verso l'uscita.
CRICHI - Allora a mezzogiorno.
ENZA - A domani. E tieni duro.
Crichi non esce. È attratto dalla vista della porta finestra.
ENZA - Hai dimenticato qualcosa?
CRICHI - (Osservando fuori) Che vista magnifica.
ENZA - Insomma.
CRICHI - A me piace.
ENZA - Vi hanno fatto affezionare anche alla miseria.

AUTOPRESENTAZIONE

Un Re Lear di provincia e la figlia

GIANFRANCESCO TURANO

E se loro, i corrotti, i potenti ammalati di potere, fossero stati profondamente e democraticamente rappresentativi di ognuno di noi? Se ogni cittadino avesse versato un contributo al cancro nazionale? Assoluzione o condanna?

Scrivendo Il Cinghiale ho evitato di proposito di impegnarmi in una risposta diretta. Niente è noioso come un edificante dramma a tesi e i politologi hanno già più spazio di quanto meriterebbero. È altro quello che ho cercato di mostrare, a me stesso prima di tutto: il rapporto fra un re Lear di provincia e la figlia, le sue piccole manie, la sua feroce avidità di restare nella memoria a qualunque costo.

Questo tentativo comportava un altro pericolo grave sulla testa del Cinghiale: il dramma borghese, con i suoi schematismi decrepiti quanto quelli del teatro didascalico. Ho evitato tutto quello che sono riuscito a evitare, come il protagonista attaccandomi a ogni astuzia pur di non dare soluzioni di programma e catarsi a buon mercato.

Alla fine è rimasto un vecchio, circondato ancora di amori e nemici, un agonista in senso militare e in senso drammatico. Mi è sembrato l'unico modo di onorare un impegno preso con una grande tradizione del nostro teatro e con l'aggettivo più screditato del vocabolario italiano: civile. □

CRICHI - Può sembrare brutto ma è pieno di noi.

ENZA - Di voi?

CRICHI - Di noialtri del quartiere. Uno che ci ha abitato lo vede e a mente fredda dice che schifo. Però, allo stesso tempo, si ricorda: sì, quella volta che siamo scappati da scuola o abbiamo tirato le buste d'acqua ai poliziotti e qui ci incontravamo con la tale signorina. Uno ci pensa e capisce che non sarà mai un giovanotto, mai più. È come cadere da una terrazza.

ENZA - Sono solo ricordi. Il nostro lavoro deve essere nel futuro.

CRICHI - Ecco quello che volevo dire. Il lavoro. Quando vedo quelle case, ci trovo la fatica di tanti anni, di tante persone che magari adesso sono morte. Certo, come eleganza niente a che vedere con il nuovo quartiere che tuo padre costruirà nella zona sud.

ENZA - Mio padre?

CRICHI - Dice che verranno palazzine bellissime e in mezzo una grande piazza con il giardino. Piazza Tropea.

ENZA - Tropea chi?

CRICHI - *(Sorridente incerto)* Come chi?

ENZA - *(Sbigottita)* Una piazza.

CRICHI - Parlano di finire in due anni.

ENZA - Ma chi? Chi ne parla?

CRICHI - A me l'ha detto uno del quartiere. L'avevo contattato per la questione del negozio.

ENZA - Un mafioso.

CRICHI - No. Uno di questi che trafficano. Tutto fumo.

ENZA - Mi devo informare.

CRICHI - Vado davvero. A quest'ora il cane mi ha distrutto il negozio. Da solo non ci sa stare.

ENZA - *(Confusa)* Ti accompagno e grazie, grazie di essere venuto, grazie per le notizie.

CRICHI - Ma che dici? Grazie a te.

Enza e Crichi si avviano verso l'uscita. Il giocattolo ha un ripensamento. Si ferma, si gira verso Enza.

CRICHI - Sicuramente non sono fatti miei. Ma perché tuo padre vuole una statua a cavallo?

Esce Crichi. Enza rimane ferma vicino all'uscita di quinta. Sovrappensiero, si accorge di avere qualcosa in tasca. È il frustino del padre. Lo tiene in mano, lo osserva.

SIPARIO

ATTO II

Lo studio del senatore Tropea. Libri e parte dei soprammobili sono scomparsi, come anche i ritratti alle pareti e il tavolino. Dalla porta finestra filtra una luce grigia.

SCENA 1

Entra Enza, in vestaglia come all'inizio del primo atto, ma più goffa dopo la seconda notte senza sonno. Osserva stupita i mutamenti nello studio del padre. Si avvicina alla scrivania, scompiglia qualche carta. Srotola un foglio da disegno, lo ferma sul ripiano del tavolo con l'aiuto della lampada e del telefono, lo osserva con attenzione passandosi le dita fra i capelli. Alla fine strappa il foglio metodicamente lasciando cadere i pezzi per terra. Entra Annina con uno straccio per la polvere. Alla vista dei brandelli di carta sparsi intorno alla scrivania si mette le mani sui fianchi. Enza la vede. Imbarazzata si china a raccogliere quello che ha buttato.

ENZA - Scusa. Quando non dormo di notte, mi cade tutto.

ANNINA - Bevi troppo caffè. *(Riprende a spolverare gli scaffali)*

ENZA - Per tutto il tempo ho pensato agli scalini.

ANNINA - Le pecore devi contare, non gli scalini.

ENZA - Quando scendi uno scalino, strepiti e

ti sembra una cosa enorme. Poi ti adatti.

ANNINA - Spostati, per favore. *(Passa lo straccio sulla scrivania)*

ENZA - Allora te ne fanno scendere un altro. E tu protesti, strilli, ma una volta arrivata, ti abitui.

ANNINA - Tuo padre ha bisogno dello studio entro cinque minuti.

ENZA - Finché arrivi in fondo alla scala. Se ti volti, la cima è lontanissima. Non puoi credere di avere fatto tutta quella strada. Ma l'hai fatta. E fra l'inizio e la fine non sei nemmeno più la stessa persona.

ANNINA - *(Trova il frustino del Senatore)* Ancora qui?

ENZA - Sai come si chiama questo in italiano?

ANNINA - Io parlo poco l'italiano e solo quando lavoro.

ENZA - Degradazione. *(Con la mano segna gli angoli dei gradini)* Tutti arrivano a fare tutto, se scendono abbastanza piano.

ANNINA - Enza, tu ti devi sposare.

ENZA - Ma questo gradino non lo voglio scendere.

ANNINA - Perché? Con un bravo ragazzo.

ENZA - Non il matrimonio, Annina. Tu non ascolti mai.

ANNINA - Sei avvolta di mistero. Che devo ascoltare, se non parli?

ENZA - Ne devo discutere con mio padre. Sentirà la verità stavolta.

ANNINA - Verità in questa casa! Che mi doveva capitare, povera vecchia.

ENZA - Già, perché qui si urla, si finisce in manicomio magari, ma alla fine lo scalino si scende. Sai come si chiama questo?

ANNINA - Ipocrisia.

ENZA - *(Stupita)* Esatto.

ANNINA - Per la mia età me la cavo con le lingue.

ENZA - Perché non fai nulla, se capisci quello che dico? Perché accetti la discesa continua?

ANNINA - Lo vedi questo? *(Mostra lo straccio)*

ENZA - Scuse.

ANNINA - Le serve non scendono. Sono già scese.

ENZA - Tu conti come chiunque in famiglia. Sei qui da 50 anni.

ANNINA - A servizio da 50 anni.

ENZA - Nessuno ti riduce a serva tranne tu stessa. Anche questa è ipocrisia.

ANNINA - L'ipocrisia non è solo male.

ENZA - È quello che mette l'uomo contro l'uomo.

ANNINA - L'uomo ha mille altri motivi.

Enza alza le spalle, abbandona la discussione.

ANNINA - Sembri mio fratello del Belgio, quello che stava nella falce e martello. Una volta, da giovane, ho votato anch'io per i compagni di nascosto al Senatore, tanto per fare contento mio fratello. Lui organizzava scioperi nell'edilizia. Parlava, parlava. Un esaltato. Era sul letto di morte e non smetteva di parlare. La verità, la giustizia, la dignità. Io glielo dicevo. Gli uomini non sono come dici tu. Neppure voi della falce e martello.

ENZA - Ma lui ci provava a cambiare il mondo, a migliorare.

ANNINA - Pure il prete.

ENZA - I preti sanno di mentire.

ANNINA - Mestiere loro. Ma se non migliori su questa terra, ti danno quattro Avemarie e se ne parla al giudizio. Voi avevate promesso



per subito e veniva solo fame, come in Russia. A portare fame qualunque fesso è buono, anche tuo cognato. Che cosa ci trova da ridere sempre non lo so.

ENZA - Ma se non ride mai.

ANNINA - Quando ride si vede che ha i denti finti.

ENZA - Fulvio ha denti perfetti.

ANNINA - Io la sua dentiera non me la potrei mettere. Non combina con la faccia. Ma a lui per la verità sta bene. E pure la parrucca.

ENZA - La parrucca?

ANNINA - Il tupè. Tutto qua sopra. *(Indica la zona in cima al cranio)*

ENZA - *(Ridendo)* Scriverò una poesia su di te, donna che fai ridere senza mai ridere, tu che sei scesa troppo a fondo nel pozzo dell'umana resistenza per avere reazioni di superficie come il riso o l'allegria. Un minatore che si è scordato di risalire, attorniato di minacce, attento e serio.

In risposta Annina spara un sorriso abbagliante e forzato.

ANNINA - *(Di nuovo impassibile)* Mi fa troppa fatica.

ENZA - *(Prendendo Annina per un braccio)* Siediti. Devo dirti un segreto.

ANNINA - Qua non posso. Se vuoi, andiamo in cucina.

ENZA - Siediti, ti dico. Non c'è nessuno.

ANNINA - *(Resiste)* Da un momento all'altro entra il Senatore.

ENZA - Mi prendo la responsabilità. Non posso parlare se stai in piedi.

ANNINA - Alzati anche tu.

Enza ha il sopravvento. Annina, preoccupata, rimane sull'orlo del divano come sui chiodi.

ANNINA - Se mi caccia di casa, dove vado voglio sapere.

ENZA - Non ti caccia nessuno. Devo parlarti di una cosa.

ANNINA - Ho capito, ho capito. *(Tenta invano di alzarsi)*

ENZA - Come puoi avere capito?

ANNINA - Ci vuole poco con te.

ENZA - Sentiamo allora.

ANNINA - Situazione di uomini. Devo andare in cucina.

ENZA - Ferma un momento, ti dico.

ANNINA - Lo sai che nelle situazioni di uomini non voglio immischiarmi.

ENZA - Per favore, Annina. Mi devi aiutare.

ANNINA - Tu sei grande e io sono vecchia.

ENZA - Consigliami almeno. *(Annina scuote la testa, rifiuta di partecipare)* Mi piace tanto.

ANNINA - E prenditelo. C'è libertà, oggi.
 ENZA - È sposato.
 ANNINA - Come minimo.
 ENZA - Peggio. Credo che non sia onesto, non mi vanno le sue idee e non mi ama. Ma mi piace. Mi piacciono le sue mani, le sue spalle, la fossetta che ha sotto la gola.
 ANNINA - (Manti sulle orecchie) Non c'è bisogno di spiegare. Prenditelo. Ogni tanto una schifezza la fanno tutti.
 ENZA - Me lo sono già preso.
 ANNINA - (Spazientita, si alza) Tu chiami la levatrice quando il bambino allatta.
 ENZA - Solo una volta.
 ANNINA - Una volta o dieci è la stessa cosa. Adesso vado. Devo preparare le lumache.
 ENZA - Non ti ho detto tutto. (Annina si ferma) È una schifezza grossa.
 ANNINA - Grossa.

Si guardano in silenzio, Enza si tocca i capelli, ripetendo i gesti di Annina di poco prima. Annina capisce.

ANNINA - Ah, no. Queste storie non le voglio sentire. Non voglio sapere niente.
 Annina si avvia verso la quinta a passo più svelto del solito.

ENZA - Annina.
 ANNINA - Se volete fare il manicomio in questa famiglia me ne vado da mia sorella a Genova che mi tiene una stanza apposta.
 ENZA - (Si alza, la ferma) Quando sono con lui.

ANNINA - Lasciami.
 ENZA - Mi sento una donna della mia età, una ragazza. È sbagliato?

ANNINA - Se è giusto, perché non dormi di notte?
 ENZA - Che cosa c'entra questo?

ANNINA - E vuoi togliere il sonno anche a me.
 ENZA - (Stupita) Io non pensavo a Fulvio stanotte.

ANNINA - Pensavi ai gradini, sì. Una bella scalinata ti sei scesa.
 Entra il senatore Tropea. Sopra la camicia e la cravatta porta un'elegante veste da camera. Sotto il braccio ha un fascicolo di carte, in mano ha gli occhiali da presbite. Dietro di lui entra Crichi, rigido, intimidito.

SENATORE - Hai finito qui?
 ANNINA - Ho finito. E adesso mi vado a prenotare il treno. Tanti saluti a tutti.
 Esce Annina.

CRICHI - Se disturbo, posso ripassare.
 ENZA - Non ti preoccupare. La solita scena della domenica.

SENATORE - Siamo abituati. (A Enza) Tu l'usanza di vestirti non la conosci?
 ENZA - Ti dovrei parlare di una cosa importante.
 CRICHI - Forse sono di troppo.
 SENATORE - Vestiti mentre io e il signor Crichi finiamo.

ENZA - Guarda che è urgente. Non devi uscire dopo?

SENATORE - Dove vuoi che vada?
 ENZA - Allora mi aspetti qua.
 SENATORE - Cinto di queste mura.
 Esce Enza.

SCENA 2

SENATORE - Fa sempre così quando si sveglia presto.

CRICHI - (Guarda l'orologio) Presto?
 SENATORE - Eravamo?

CRICHI - Ecco, questa è l'ultima denuncia. Di ieri pomeriggio.

SENATORE - (Siede alla scrivania, inforca gli occhiali, legge) Io sottoscritto nato a, residente a, sporgo denuncia per l'avvelenamento del cane Giacchino di razza incerta e di proprietà di mia suocera, etcetera, avvenuto all'interno del mio negozio Bambolina chic, sito in via Gandhi numero cinque.

CRICHI - È successo ieri mentre ero qui da voi.

SENATORE - E il cane da dove spunta fuori?
 CRICHI - L'avevo lasciato in negozio.
 SENATORE - Di guardia?

CRICHI - Ma quale guardia, povera bestia.
 SENATORE - Perché l'hanno ammazzato allora?

CRICHI - Si vede che la notte prima li ho fatti aspettare troppo per tagliarmi le gomme. Io stavo in macchina.

SENATORE - Di guardia.
 CRICHI - Diciamo. Si sono vendicati.

SENATORE - E in un anno nessuna richiesta?
 CRICHI - Niente. All'inizio ho pensato. Non si sono accorti di me. Allora ho esposto un cartello, NUOVA GESTIONE, volendo dire: se qualcosa è dovuto non mi sottraggo. Niente lo stesso.

SENATORE - Nemmeno qualche discorso così, di striscio?

CRICHI - (Come enunciando un'ipotesi improbabile) Forse non ho saputo interpretare.

SENATORE - (Si toglie gli occhiali, riflette brevemente) Bisogna vendere.

CRICHI - Mi danno quattro soldi. Dopo con che vivo?
 SENATORE - Il mio consiglio è di vendere.

CRICHI - (Dopo avere riflettuto a sua volta) Non si potrebbe chiedere alla persona di lasciarmi stare?

SENATORE - Come si fa? Io non so più neanche chi comanda da te.

CRICHI - Credo il figlio di don Mariano.
 SENATORE - (Alzandosi) Non conosco. Prova a rivolgerti a mio genero, onorevole Morga. I giovani stanno coi giovani.

CRICHI - Voi mi potete fissare un appuntamento?
 SENATORE - Chiedilo a Enza. Io poi mi dimentico.

Il Senatore accompagna Crichi verso la quinta di sinistra. Il commerciante si lascia guidare per qualche passo. Poi si arresta di colpo.

CRICHI - Dimenticavo la questione del cane.
 SENATORE - Per strada ne trovi quanti ne vuoi.

CRICHI - Dico quello morto. Mia suocera vuole averlo vicino.
 SENATORE - Era così affezionata?

CRICHI - Da quando è vedova, gli restava solo quella bestia. Diciassette anni. Avevo pensato di farlo cremare, così mia suocera scava una nicchia nel muro del salotto e lo tiene lì.
 SENATORE - Con i lumini.

CRICHI - Tutto completo. Però costa troppo. Un milione e tre inclusa l'urna in legno laccato.

SENATORE - (Interessato) Niente di meno.
 CRICHI - Se no, la sepoltura.

SENATORE - Ho sentito che uno si è aperto un cimitero specializzato. Sulla provinciale.
 CRICHI - Una diecina di chilometri fuori città. Vicino a quel ristorante.

SENATORE - La Ruota.
 CRICHI - La Ruota. Vuole ottocentomila lire.

SENATORE - Ottocento!
 CRICHI - In più, dopo due anni fa passare la ruspa, pettina il terreno e ci mette le tombe nuove. Mia suocera più di due anni non li fa. Ho avuto notizie precise. D'altra parte, mandata com'è non può fare quel viaggio. La corriera passa solo la mattina alle sei e la sera alle nove. La terza possibilità è imbalsamarlo.

SENATORE - Quanto era grande questo cane?
 CRICHI - Medio. Una cosa media. (Segna un punto con la palma rivolta a terra)

SENATORE - (Risoluta) Non conviene. Un gatto, al massimo.

CRICHI - Vedo che avete anche voi informazioni precise.

SENATORE - Tre anni fa ho fatto imbalsamare Avviso di Garanzia, un cavallo che mi ha vinto dappertutto. Mi hanno rovinato. Sai qual è l'unica? Tu fumi?

CRICHI - Dieci o quindici. Non di più.
 SENATORE - Raccogli un po' di cenere di sigaretta. Ci aggiungi qualche ossicino, pollo o coniglio. Per fare rumore. Fai sigillare tutto e paghi solo l'urna.

CRICHI - È che mia suocera non si fida mai. Mi dirà: dove li hai presi i soldi che piangi sempre miseria?

SENATORE - Le spieghi che sono intervenuto io personalmente.

CRICHI - Non ci crede.
 SENATORE - Ti scrivo due righe. (Torna alla scrivania e senza sedersi scarabocchia in fretta su un foglio bianco) L'esercente di commercio Crichi è stato da me incontrato in data odierna, alle ore, firma. Così sei a posto. Diciamo che ti ho fatto avere uno sconto. (Gli porge il foglio dentro una busta)

Entra Enza vestita in jeans e maglione. Si ferma vedendo il padre e Crichi a colloquio. Il Senatore la vede.

SENATORE - Entra, Enza. Vieni.
 CRICHI - Abbiamo finito.

SENATORE - (Ad Enza) Ci pensi tu a fissargli un appuntamento con Fulvio. (A Crichi) Per me, comunque, è vendere.

CRICHI - (Allarga le braccia come a dire: vedremo) Grazie lo stesso dell'interessamento e dei consigli. Ancora scusate il disturbo.

ENZA - Poi ci risentiamo.
 CRICHI - Una lieta domenica. E grazie di nuovo.

Esce Crichi.

SCENA 3

SENATORE - La buona azione l'abbiamo fatta. Speriamo che porti bene.

Tropea si siede si mette a sistemare le carte sulla scrivania. È leggermente nervoso e non si accorge che Enza lo è ancora di più.

ENZA - Dove sono finiti i libri e i quadri?
 SENATORE - In cantina. Ho bisogno di spazio. Su questo tavolo non si capisce più niente. (Mescola le carte facendo ancora più confusione)

ENZA - Sei agitato?
 SENATORE - Insomma. Il presidente sta firmando le nomine.

ENZA - Congratulazioni allora.
 SENATORE - (Dito sulla bocca) Mai buona pesca al pescatore.

ENZA - Scusami.
 SENATORE - Di che cosa mi volevi parlare piuttosto?

Entra Annina. Indossa un grembiule.
 ANNINA - Lo champagne lo devo togliere del ghiaccio?

SENATORE - Possiamo evitare questo argomento per un'ora?

ANNINA - Dovevo portarlo come aperitivo.
 SENATORE - Lo porti quando te lo dico.

ANNINA - (Borbotta) Se la bottiglia scoppia, non mi prendo responsabilità.
 SENATORE - Vedi di apparecchiare, intanto. Per quattro.

Annina resta dov'è.
 SENATORE - (Ad Enza) Dimmi che hai.
 ENZA - Non so da dove cominciare.



SENATORE - Se sei in imbarazzo tu a parlare, la cosa è grave.

ENZA - Ci ho riflettuto tutta la notte. Avevo deciso di non dire niente. Poi ho pensato: succeda quello che deve succedere.

ANNINA - (Brusca) Che cosa si mangia? Enza e il Senatore rimangono interdetti.

SENATORE - Come sarebbe a dire?

ANNINA - Le lumache erano tutte morte.

SENATORE - Le hanno portate appena ieri.

ANNINA - Troppo caldo in cucina.

SENATORE - E chi ha detto di tenerle in cucina?

ANNINA - La ragazza nuova, quella che mi dovrebbe aiutare, non capisce niente, non sa fare niente e niente vuole fare.

SENATORE - E allora?

ANNINA - Zucchine.

SENATORE - Di nuovo?

ANNINA - In soufflé. A casa non c'è altro.

SENATORE - Fai quello che vuoi. Appena arriva Fulvio, porta gli aperitivi.

ANNINA - Lo champagne?

SENATORE - (Ad alta voce) Sei rimbambita? Quello lo prendi solo se te lo dico espressamente.

ANNINA - C'è poco da gridare. Sento benissimo. (Verso Enza) Purtroppo non sono sorda.

SENATORE - Allora favorisci in cucina. Vorremmo pranzare prima di sera.

Il Senatore si rivolge di nuovo ad Enza. Annina tuttavia rimane al suo posto.

SENATORE - Parla. Tutto sembra peggiore se ce lo teniamo dentro.

ENZA - Hai ragione. Forse mi sono tormentata inutilmente.

ANNINA - Voglio solo dichiarare che non è giusto vantarci del male. È uno scarico di coscienza troppo comodo.

SENATORE - Annina, io mi sono confessato. Lasciami in stato di purezza, peccatore che sono.

ANNINA - Nel mio disinteresse chi mi deve capire mi capisce. Tanto stasera me ne vado da mia sorella.

SENATORE - (Minaccioso) Esci subito.

ANNINA - Il mio dovere l'ho sempre conosciuto. Fino a stasera sono in servizio.

Esce Annina. Subito rientra.

ANNINA - Ma chi mi doveva capire mi ha capito.

Il senatore Tropea si alza scostando all'indietro la sedia. Inscena un principio di inseguimento. Annina, timorosa, esce una volta per tutte accelerando il passo in modo ridicolo.

SENATORE - Guarda se ti devono fare uscire dalla grazia di Dio. (Si siede sul divano) Ce l'aveva con te, mi pare.

ENZA - Le ho raccontato una cosa prima. Avrà pensato che te ne volessi parlare.

SENATORE - Dimmi.

ENZA - È una sciocchezza. Del tutto priva di importanza.

SENATORE - Non capisce più niente, povera vecchia.

ENZA - Altro mi preoccupa.

SENATORE - Vieni qua. Anche preoccupata sei sempre più bella.

ENZA - Perché siamo in quattro? Chi c'è a parte noi e Fulvio?

SENATORE - Un ospite importante.

ENZA - Qualche uomo che vuoi farmi conoscere.

SENATORE - Che te ne fai di tutti questi uomini? Ce ne sono già abbastanza a correrti dietro.

ENZA - Nelle ultime ventiquattro ore uno per ogni ora.

SENATORE - Però dovresti stare attenta a chi scegli.

ENZA - Sto attentissima.

SENATORE - Qualche passo falso può capitare ma non si deve insistere.

ENZA - Le complicazioni non mi interessano.

SENATORE - Brava Enza. Ormai sei grande.

ENZA - Dimmi una cosa, papà. (Pausa) Come stai?

SENATORE - (La fa sedere sul divano accanto a sé) Tutto qui?

ENZA - No. Ma prima voglio sapere come stai.

SENATORE - La verità Mi sento vecchio.

Enza perde il sorriso. Il Senatore scoppia a riderle in faccia.

SENATORE - Chissà perché se un vecchio dice di sentirsi vecchio gli credono subito.

ENZA - Tu non sei vecchio.

SENATORE - Ad essere sincero, è strano. Mi sento all'inizio di un momento buono. Come se iniziasse una nuova vita. Ho sentito il rumore che fa la ruota quando si mette a girare nel verso giusto.

ENZA - Andava così male prima?

SENATORE - Mara malata, il mio rientro da Roma, riprendere le abitudini di provincia. L'assenza della lotta.

ENZA - (Lo accarezza) Il Cinghiale non può starsene tranquillo.

SENATORE - Ma è servito anche questo periodo. Piazza pulita per le nuove sfide. Mi piace battermi.

ENZA - Salvo che in casa.

SENATORE - (Sorridente) Dovunque ma non in casa.

Enza tace. Il senatore Tropea la guarda.

SENATORE - Quale lotta sta per cominciare fra noi?

ENZA - (A fatica) Nell'età adulta si passa dai monoliti alle costruzioni leggere e tutto è già pronto a finire in pezzi, come desidera.

SENATORE - Voi poeti siete spesso oscuri.

ENZA - Sento dire che ti faranno un monumento. Che abatteranno le case minime sotto il viadotto e avrai una piazza a tuo nome. Che (ride per allontanare l'idea) sarà una statua a cavallo.

SENATORE - Io amo i cavalli.

ENZA - In sella come Marco Aurelio.

SENATORE - Niente stile da condottiero. Una semplice passeggiata.

ENZA - Con gli stivali.

SENATORE - E i pantaloni a sbuffo.

ENZA - Devo ridere?

SENATORE - Ti è concesso.

ENZA - (Sollevata) Per un momento ho pensato che dicessi sul serio.

SENATORE - Tu sai che mento quasi sempre quando una cosa non è importante.

ENZA - Immagina se lo avessero saputo a Roma. Il senatore a vita Tropea.

SENATORE - Taci, Dio ti benedica.

ENZA - Scusa. Che tu insomma staresti per offrirti un monumento.

SENATORE - A Roma lo sanno.

ENZA - È tremendo. Può pregiudicare la tua nomina.

SENATORE - Del resto, questo mestiere o lo fai per i soldi o lo fai per il monumento.

ENZA - Ma non da vivo.

SENATORE - Purtroppo sono cose lunghe. I finanziamenti, l'appalto, i lavori. Non sono sicuro che lo vedrò.

ENZA - Che lo vedresti.

SENATORE - Per questo devo sbrigarmi. (Segna con il suo frustino da cavallerizzo i vari punti della stanza) Lo studio sarà usato per le sedute di posa. Tolgo la libreria e il resto dell'arredamento. Lo scultore realizzerà una copia in gesso del cavallo da mettere qua dov'è il tavolino. Potrà ritrarmi in sella. Ho già fatto fare un disegno a matita di Fakir, il cavallo di Mara. Dovrebbe essere. (Fruga fra le carte sulla scrivania) Dov'è? (Chiama) Annina.

ANNINA - (Fuori scena) Non posso.

SENATORE - Lo cerco dopo. Non ho ancora scelto l'artista ma sto valutando un paio di candidature, giovani da sostenere. Quando mi sarò chiarito le idee ti chiederò un giudizio. Sei il temperamento raffinato della famiglia. Voglio che mi aiuti a decidere. (Pausa) Che ne dici, allora?

ENZA - (Con l'agonia di un sorriso) Stai scherzando, vero?

SENATORE - Mettiamo che stia scherzando.

ENZA - In caso contrario qualcuno potrebbe pensare che tu sia diventato pazzo.

SENATORE - Qualcuno chi? Del progetto ho discusso con varie persone. Trovano l'idea molto interessante.

ENZA - Hanno paura di te.

SENATORE - Hanno stima, per me e per quello che ho dato alla comunità. Ho portato decine di industrie, da solo.

ENZA - Ventimila nuovi appartamenti, le strade. Conosco la canzone.

SENATORE - Conosci la verità. Prima di me questa città non faceva nulla per se stessa. Gli eroi greci seguiti da due millenni di inciviltà. Niente da ricordare.

ENZA - Tu non sei parte dei ricordi.



L'AUTORE

GIANFRANCESCO TURANO è nato il 26 agosto 1962 a Reggio Calabria. Vive a Milano dove, dal 1989, lavora come redattore del settimanale economico-finanziario *Il Mondo*. Dopo avere lavorato come traduttore ed essersi laureato in Letteratura greca, ha esordito con un atto unico (*La tigre del gusto*) al teatro Litta di Milano nel gennaio-febbraio

1989. Nel giugno dello stesso anno ha vinto la quarantesima edizione del premio Riccione-Ater con la commedia *Costituzione di un capitale di base*, messa in scena al Teatro delle Erbe nel marzo-aprile del 1991. Con il dramma *Paradosso del boia* è stato finalista alla prima edizione del premio Teatro e Scienza nel settembre 1990. Sta completando l'opera di teatro e musica *Il canto del sapiente capitano* con il compositore Andrea Mannucci (edizioni Suvini e Zerboni).

SENATORE - Quando sarò morto, la città tornerà a sguazzare nel disprezzo. Me vivo, la statua diventerà la promessa di un premio ora, in questo mondo. Sarà un pungolo per tutti.

ENZA - Sarà una barzelletta.

SENATORE - Il ridicolo è un rischio dell'età.

ENZA - I tuoi nemici si scateneranno.

SENATORE - Per ora l'unica guerra mi viene da te.

ENZA - E Mara come credi che reagirà?

SENATORE - Non lo so.

ENZA - Come me.

SENATORE - Succede di non essere capiti dalle persone più vicine.

ENZA - Siamo le sole che non abbiamo interesse a mentirti.

SENATORE - (*Sorride*) Sarei arrivato fin qui senza distinguere chi era interessato a mentirmi? Lo sono tutti qui e là.

ENZA - Io no.

SENATORE - Comunque lo sapremo presto come reagirà Mara. Da un momento all'altro. Non sei contenta?

ENZA - (*Tramortita*) È scappata dalla clinica.

SENATORE - Ha deciso di andarsene.

ENZA - E Fulvio lo sa?

SENATORE - Perché ti preoccupi di lui? Meglio che i mariti non sappiano tutto. Come le mogli, del resto. Fottere e tacere, si dice.

ENZA - Non capisco.

SENATORE - Sì, invece. Ma, come abbiamo detto, qualche avventura lurida capita a tutti. L'importante è non insistere. Adesso Mara torna e tutto andrà a posto da sé. Tu pensa ad accoglierla con calore ed entusiasmo. Avrai qualche poesia festosa da leggere a tavola.

ENZA - Non ho letterine di Natale per l'occasione.

SENATORE - Scrivine una. Purché non parli di cognati e cose simili. Ti suggerisco un'idea. Racconta con i versi come la statua immortalerà il nostro nome insegnando a tutti i cittadini che dobbiamo rispettarci se vogliamo essere rispettati.

ENZA - Neppure la violenza rispettano. Men che meno rispettano te. Ti hanno usato finché sei stato potente.

SENATORE - Sono ancora potente.

ENZA - Non conti più nulla. Pensi di organizzare un servizio di guardia armata per tenere lontani i giovani teppisti? Ci faranno i cazzi fiorati sulla tua statua. Io per prima. La farò a pezzi con le mie mani. Dirò a tutti quello che sei, padre nobile, onesto combattente. Un monumento all'arroganza.

SENATORE - Adesso dovrei indignarmi, rimanere ferito dalle tue parole alla maniera dei vecchi rimbambiti, chiamarti ingrata e crollare come un fantoccio dopo avere perduto anche l'ultimo affetto. Resterai delusa. Posso andare avanti anche se non mi segui. Io sono oltre le beghe familiari. L'amore di chi mi ha scelto per cinquant'anni lo possiedo ancora. È questa la differenza fra me e qualunque altro povero rudere che ti piacerebbe compattare. È questo che trasforma un essere umano in un capo politico, in un artista, in chiunque sia al di sopra di quella che chiami la gente. Fatti amare. Dopo potrai tutto. Li rappresenterai. Tu puoi dissacrare questa religione ma il legame dura.

ENZA - Ti prego per l'ultima volta. Lascia a me il compito di difendere la tua memoria e vivi finché sei vivo.

SENATORE - Che differenza fa essere vivo o morto agli occhi dell'amore? Ameresti di più un'opera dei tuoi poeti se fossero vivi? Perché pensi che nessuno legga le tue poesie? Perché ti vergogni di farti amare. Scopare sì, ma l'amore.

Enza esce a testa bassa, non vista dal padre che chiude la battuta rivolto al proscenio.

SENATORE - Che cosa ordinaria e piccolo-borghese, che cosa inadatta al grande futuro dell'umanità, all'uguaglianza, al proletariato, alla fine dello sfruttamento da qua a un miliardo di anni. Abbandona questo delirio. Ri-

nuncia alla tua sterilità. Abbi il coraggio di essere reazionaria e inginocchiati accanto a loro, alla tua cosiddetta gente, invece di studiarli al microscopio come simpatiche bestioline da allevare.

SCENA 4

Entra Annina.

ANNINA - Avevate chiamato?

SENATORE - (*Sorpreso, non trova subito le parole*) Dov'è finito il disegno che era qui sopra?

ANNINA - Mi appresto a terminare il mio servizio e vi annuncio che abbiamo visite.

SENATORE - È arrivata?

FULVIO - (*Fuori scena*) Guarda che bella sorpresa.

Forzando il passo ad Annina entra il Sindaco, piccolo, untuoso, di una generazione mediana fra quella di Fulvio e quella di Tropea. È in preda a una spettacolare agitazione. Lo segue Fulvio Morga. Esce Annina.

SENATORE - (*Deluso*) Ah, sei tu.

SINDACO - (*Affannato*) Senatore carissimo. Mi sono permesso, in un giorno così importante di insinuarmi in questo nucleo familiare spinto da un senso di fedeltà e di rimorso. La coscienza può pesare. No, Fulvio, non dire nulla.

FULVIO - Non fiato.

SINDACO - Sai chi è per me tuo suocero?

FULVIO - Un padre.

SINDACO - Come affetto. Un fratello maggiore come consigli. E quanto a insegnamenti un maestro. Ho un nodo di rimorso ma comprendetemi: è uno sbando. La giunta in crisi, le elezioni vicine. E io non ho più un partito. Orfano.

SENATORE - Di madre.

SINDACO - Di madre?

SENATORE - Se io sono tuo padre, essendo vivo, tu sei orfano di madre.

SINDACO - (*Sorride, poco convinto*) E già. Di madre.

FULVIO - Possiamo accoglierti nel mio partito. Certo, non come futuro sindaco.

SINDACO - E chi ci tiene? È una poltrona maledetta, una vera disgrazia. Gli aspri frutti dell'abbraccio col popolo.

FULVIO - Troveremo qualcosa che ti faccia tornare sereno.

SINDACO - Ma non è questo, non è questo. Lui (*Indica il senatore Tropea*) è la causa del mio tormento, lui.

SENATORE - Hai scoperto di amarmi?

FULVIO - Sono inclinazioni che possono venire fuori molto tardi. A volte mi prendo certe paure anch'io.

SINDACO - Il Senatore lo sa benissimo. È il colloquio di ieri.

SENATORE - Siamo in democrazia. Non sei d'accordo, amen.

SINDACO - Basta, vi prego. Questo equivoco è durato abbastanza. Dichiaro una volta per tutte che non intendo oppormi ai sacrosanti piani di rilancio urbanistico condivisi sia dalle antiche forze politiche, delle quali mi onoro di fare parte, sia dalle moderne e altrettanto portatrici di speranza.

FULVIO - Forse mio suocero non si era spiegato bene.

SINDACO - Impossibile. Non ho capito io.

SENATORE - Finalmente un idiota confesso.

SINDACO - Sì, un idiota. Ma non è solo colpa mia.

FULVIO - Eri parte di una struttura antiquata. Come potevi pensare in grande? Bisogna svecchiare, soprattutto al Sud.

SENATORE - Mio genero ha studiato a Milano.

SINDACO - Tutt'altra scuola.

SENATORE - Quindi a volte dimentica che noi antiquari, noi poveri rotti della Magna Grecia abbiamo dato il latte anche a lui.

SINDACO - Sì capisce. Anch'io per la mia modestissima parte ho un debito d'affetto il quale, se l'incombere dei tempi e del pur giu-

sto rinnovamento dovesse portarmi su sponde per le quali.

SENATORE - Ora smorza. Fulvio ti spiegherà il progetto per sommi capi.

SINDACO - D'altra parte, io ho sempre avuto una grande ammirazione per la concretezza, la praticità, l'efficienza settentrionali dalle quali possiamo e dobbiamo.

SENATORE - Ti ho detto zitto. Fulvio.

FULVIO - Pochissime parole. (*Al Sindaco*) Le vecchie aree non ci interessano più. Facci un ipermercato, uno stadio, metti le poiane, gli allocchi, quello che ti pare. (*Parlando si avvicina alla finestra ed esegue la dimostrazione*) Il nostro obiettivo è là. Per prima cosa va distrutto quell'obbrobrio con fondi pubblici.

SINDACO - Sarà dura ottenerli.

SENATORE - Ci penso io.

FULVIO - Poi si mette in piedi una bella campagna stampa, anche sull'estero. Eliminare il viadotto è un'operazione di immagine a costi moderati. Due belle foto proprio da qua dove ci troviamo noi: prima e dopo la cura. Il nuovo ripara i guasti del vecchio. Non c'è trucco, non c'è inganno. Infine si parte con lo schema all'americana.

SINDACO - Compatisci un povero provinciale.

FULVIO - Funziona così. Un'immobiliare vuole risanare un ghetto urbano. Compra un primo isolato e lo ristrutturata. Quattro soldi ai vecchi abitanti che si levano dai piedi. Poi si ripete l'operazione. In poco tempo, al posto di negri, drogati e prostitute, hai un quartiere modello che vale venti volte l'investimento.

SINDACO - Me lo dovevo aspettare. Tale suocero, tale genero.

FULVIO - La statua, fra l'altro, è un perfetto pretesto culturale.

SINDACO - È magnifico. Io non ho parole. La statua, l'immobiliare. Magnifico.

FULVIO - La società la controllo io, indirettamente. Con un amico.

SINDACO - E il Senatore?

FULVIO - Sarà lo sponsor spirituale.

SINDACO - Solo spirituale?

SENATORE - Non mi metto più in cose di soldi. Tutte seccature.

FULVIO - Tu dovresti sveltire le pratiche.

SENATORE - Se sei d'accordo. Se no aspettiamo il prossimo sindaco.

SINDACO - Non ne parliamo più, vi prego. Ho sbagliato perché sono un uomo. Ma riscatterò il passato lavorando a ritmi vorticosi.

FULVIO - Vogliamo tutto pronto prima delle elezioni.

SINDACO - Avete il mio impegno formale.

SENATORE - Perderai la tua creatura, però.

SINDACO - Io?

SENATORE - Sì, il viadotto. Così ti troverai orfano di madre e senza figli.

SINDACO - Senatore Tropea, voi avete ragione per antonomasia. Però i figli si fanno in due.

SENATORE - E che vuoi significare con questo?

SINDACO - Niente. Ho enunciato un principio generale.

SENATORE - Insomma sarei padre di quell'affare. Due aborti, contando anche te.

FULVIO - Lasciamo perdere. Il viadotto è un'illusione ottica.

SINDACO - È solo una trascurabilissima divergenza fra me e tuo suocero su una vecchia questione.

FULVIO - La nostra forza è nel futuro. Abbiamo un paese da ricostruire basandoci sulla fiducia reciproca e sul comune interesse.

SINDACO - Il senatore Tropea sa se, a dispetto di qualche minimo contrasto, l'ho sempre tenuto in cima al mio Olimpo politico e, perché no, umano ed emotivo. Se ho mancato è per troppa reverenza.

FULVIO - Tu devi garantirci la libertà di agire senza le pastoie di tutte quelle leggi assurde che bloccano ogni sviluppo.

SINDACO - Non osavo propormi per questo nobile incarico.

SENATORE - L'esperienza ce l'hai.
SINDACO - Devozione ed esperienza. Se consentite una modica immodestia, salvo il Senatore, nessuno conosce più di me i meandri cittadini.

SENATORE - (A Fulvio) Per rinsaldare il patto potresti dargli una quota nell'immobiliare.

SINDACO - Potrei impegnarmi anche per cifre consistenti. Fino a tre miliardi.

SENATORE - Hai risparmiato.

SINDACO - Una vita di lavoro.

FULVIO - (Perplesso) Con tre miliardi prenderei la maggioranza.

SINDACO - Non chiedo tanto. Ma disponete a vostro piacimento.

SENATORE - E dagli la maggioranza, se la vuole. Tanto ci fidiamo di lui. Per la presidenza hai proposte?

SINDACO - Nella mia posizione non posso apparire. Ma c'è una signorina, una ragazza meritevole che sostenga negli studi economici, persona di tutta fiducia. Lei accetterebbe.

SENATORE - Fra una lezione e un sostegno.

SINDACO - Posso versare un anticipo da domani.

SENATORE - Allora d'accordo. (Stringe la mano al sindaco)

SINDACO - (Commosso) In questo momento le parole non mi consentono di dare piena espressione alla gioia dalla quale...

SENATORE - I fatti. I fatti. Vogliamo dire tre miliardi subito?

SINDACO - Pronta cassa.

SENATORE - (Prende nota su un foglio) Manderai la somma su un conto in Svizzera. Ora ti appunto il nome della banca, il codice del conto. Ecco.

Il Senatore si alza e, con l'aiuto di un pezzo di nastro adesivo, applica il foglio alla giacca del sindaco, sulla schiena.

SENATORE - Così non lo dimentichi. Il conto corrente è denominato Imbecille. Non preoccuparti che te l'ho scritto chiaro.

SINDACO - È uno scherzo.

SENATORE - Esci e vedi come reagiscono i passanti. Se ti ridono in faccia è tutto normale.

Il sindaco cerca di togliersi il foglio ma non ci arriva con le mani e Tropea gli impedisce di togliersi la giacca.

SINDACO - Fulvio, che significa?

SENATORE - Non spogliarti in mia presenza. Hai scordato l'educazione? Adesso esci. Fuori.

SINDACO - Fulvio, digli qualcosa. (Fulvio immobile)

SENATORE - (Lo prende da dietro per le braccia e lo porta riluttante verso l'uscita di quinta) Che vai dicendo in giro della statua?

SINDACO - Non avevo inquadrato l'insieme del progetto.

SENATORE - Da fottersi dal ridere, ricordo bene?

SINDACO - Non ho detto questo. Comunque non lo pensavo.

SENATORE - L'hai anche fatto. Mi hai riso in faccia, sindaco.

SINDACO - Il rimorso mi perseguita, credetemi. Tutta la notte non ho dormito.

SENATORE - Dormi al cimitero. Se ci vai a piedi risparmi in pompe funebri.

Il sindaco viene spinto fuori. Breve silenzio tra Fulvio e il Senatore.

FULVIO - Ci poteva servire.

SENATORE - In altri tempi non gli sarebbe andata tanto bene. (Pausa) È neanche a te.

SCENA 5

Entra Annina con il vassoio e due bicchieri.

ANNINA - Per ora non si è spaccato.

SENATORE - Chi?

ANNINA - Lo champagne. Io parto stasera. Ho una stanza tutta per me. Faccio la signora.

SENATORE - Dov'è andata Enza?

ANNINA - Se non lo sapete voi. L'ho vista uscire.

SENATORE - Ha detto quando torna?

ANNINA - Piangeva e basta.

FULVIO - Non preoccuparti. Sarà qui per l'ora di pranzo.

Tropea si volta di scatto. Fatica a contenere l'ira.

SENATORE - Di che parliamo noi due? Di affari. Niente casi personali.

ANNINA - Vado a prepararmi la valigia.

Esce Annina.

FULVIO - (Alza il bicchiere) Agli affari allora.

SENATORE - Al rinnovamento. All'ottimismo. (Solleva il bicchiere e lo appoggia senza avere bevuto) Ho fissato dal notaio per domani alle undici. Avverti il venditore.

FULVIO - Ci potrà essere un piccolo ostacolo. Uno che non vuole vendere il negozio. Capirà.

SENATORE - Come?

FULVIO - Se ne stanno occupando.

SENATORE - Al solito?

FULVIO - Le gomme tagliate. Ieri gli hanno ammazzato il cane.

SENATORE - E poi?

FULVIO - Benzina e fiammiferi, credo.

SENATORE - E poi?

FULVIO - (Allarga le braccia) Nessuno è eterno.

SENATORE - Il figlio di don Mariano?

Fulvio annuisce. Il Senatore riflette brevemente.

SENATORE - È una fesseria.

FULVIO - Vogliamo sottometerci ai comodi di un bottegaio? Lo sviluppo del paese non può essere bloccato dai microinteressi individuali. Questo è caos non democrazia.

SENATORE - Se parti con gli incendi, non sai dove puoi arrivare.

FULVIO - Ma non ci sarà nemmeno bisogno.

SENATORE - Il figlio di don Mariano è sempre stato un pistolero da cinema.

FULVIO - Finora si è comportato benissimo. Gli acquisti li ha trattati lui.

SENATORE - È socio.

FULVIO - Alla pari con me.

SENATORE - Sei un cretino.

FULVIO - Non potevo certo pagarlo come consulente.

SENATORE - Per di più senza dirmelo.

FULVIO - I soci sono tutti uguali. Purché comandi quello giusto.

SENATORE - Ma quello giusto non sei tu.

FULVIO - Gli ricompro la quota.

SENATORE - Semmai troverà il modo di prendersi anche la tua.

FULVIO - Siamo amici. Eravamo compagni di scuola.

SENATORE - Quello non è amico di nessuno. Si è venduto perfino il padre.

Entra Annina. Si ferma al centro della scena e assiste al dialogo.

FULVIO - (Ride con sforzo) Questa è una delle assurdità più incredibili che abbia mai sentito. Ma anche se fosse, a noi che importa?

SENATORE - Uno che non rispetta suo padre non rispetta né legge né patti.

FULVIO - La legge è una scusa per restarsene seduti a guardare gli altri che arricchiscono. E poi di che patti mi parli proprio tu che te ne sei fregato per una vita.

SENATORE - Io rispettavo la legge anche quando me la mettevo sotto i piedi. Per te neppure esiste.

FULVIO - Che differenza fa?

SENATORE - Enorme. Enorme. Una legge ci deve essere. Anche fra i delinquenti. Anche fra i bambini di cinque anni c'è. Non tradire gli amici.

Non fare il male quando non serve.

FULVIO - Io non posso vivere ai tempi tuoi. Faccio quello che fanno tutti e i risultati mi danno ragione.

SENATORE - Hanno riempito le galere di gente che parlava come te.

FULVIO - Mi porrò il problema quando lo avrò. Io ho fiducia nel futuro.

SENATORE - Speri di finire in una cella larga?

FULVIO - Non so di che ti lamenti.

Tutto va per il meglio. Manca solo la tua nomina per cominciare i lavori. Se il figlio di don Mariano ti dà tanto fastidio lo convincerò ad uscire. (Si accorge di Annina) Si può sapere tu che vuoi?

ANNINA - Le zucchine sono in forno.

FULVIO - (Incredulo) Questa vecchia mi prende in giro.

SENATORE - Se lo può permettere. Che c'è, Annina?

ANNINA - Alla televisione stanno per dire i senatori a vita.

Con agilità giovanile il Senatore esce. Porta con sé il frustino. Fulvio lo segue. Annina aspetta che siano usciti, poi si avvicina alla quinta di sinistra e fa segnali verso qualcuno fuori scena.

SCENA 6

Entra Enza in fretta. Indossa un impermeabile e porta una sacca modello tennis, lunga e vuota. Si dirige con decisione verso la scrivania del padre. Apre la cerniera della borsa, comincia ad afferrare lettere, buste e documenti e li getta nella sacca, a volte dopo averli strappati. Dei cilindri che contengono i disegni fa piazza pulita.

ANNINA - (Allarmata) Enza, non si può fare. Non è giusto.

ENZA - Da trent'anni cerco di fare quello che è giusto, di non vendermi, di conservare i principi, di non compiere il male per prima, di mantenere la parola, di essere fedele, di non tradire l'amicizia. Ed ecco. Un ammasso di macerie.

ANNINA - E ti basta stracciare quattro carte?

ENZA - Contro il male dell'anima il Cinghiale prescrive di agire, di fare, anche cose inutili. Magari il male purché si faccia. Il male alimenta la vita e la speranza. Infatti mi sento bene. Sempre meglio.

ANNINA - (Preoccupatissima) Dovevo avvertire tuo padre.

ENZA - Non farò lo sbaglio di Mara.

ANNINA - Se torna il Senatore.

ENZA - Chiamalo col suo nome. Cinghiale. Ha distrutto ogni pianta.

Con le zanne ha rivoltato la terra, ha spezzato. Tutto inaridito. Solo le sue figlie dovevano essere pure. Perfette.

Preso dalla furia, Enza svuota i cassetti, butta tutto.

ANNINA - Basta, Enza.

ENZA - Basta, sì. Pulizia.

Facciamo passare l'aria.

Ha finito. Richiude la sacca.

ANNINA - (Vicina alla quinta di sinistra) Stanno arrivando.

ENZA - Passo dallo studio piccolo.

Esce in fretta





Enza. Poco dopo entra il senatore Tropea, tetro ma composto. Lo segue Fulvio. Ha lui il frustino. Ci gioca, lo flette, mima un affondo di scherma. Annina osserva con attenzione il Senatore.

ANNINA - Al massimo posso rinviare la partenza a domani.

SENATORE - (Ad Annina) Stacca il telefono. Arrivano le finte condoglianze.

Il Senatore si avvicina alla scrivania, quasi sgombra.

SENATORE - (Sbalordito) Qui che è successo?

ANNINA - Ho fatto spazio per spolverare.

Esce Annina.

SCENA 7

SENATORE - È sparito tutto.

Per buona parte della scena seguente, Tropea continuerà a cercare nei cassetti e intorno alla scrivania. Troverà ogni tanto un pezzo di carta inutile. La sua attenzione è divisa fra il dialogo con Fulvio e un'attenta caccia alle scartoffie.

FULVIO - Credo che salterò il pranzo.

SENATORE - Non c'è motivo di modificare i nostri piani.

FULVIO - A me sembra il contrario.

SENATORE - I rotoli con i disegni. La mia agenda. (Chiama) Annina.

FULVIO - Per esempio, adesso come ti devo chiamare? Papà?

SENATORE - (Calmo) Ho ancora abbastanza forza per prenderti a pedate.

FULVIO - Sono assillato da domande pesanti come massi. Come va intitolata la piazza? Senatore Tropea no.

SENATORE - Quella vecchia è impazzita.

FULVIO - Forse papà Tropea. Piazza papà Tropea a cavallo. Eppure non mi suona.

SENATORE - Hai sempre bisogno di me per i tuoi progetti all'americana.

FULVIO - Vuoi che non mi diano i soldi per abbattere il viadotto. Lo Stato deve essere come un buon albergo: comodo, non troppo caro, con un buon servizio ma anche una vista piacevole. Me lo ha insegnato tua figlia.

SENATORE - Mara.

FULVIO - Enza.

SENATORE - Mara è stata qui. È lei che si è portata via tutto.

FULVIO - Mara è a casa.

SENATORE - A casa tua.

FULVIO - Nostra.

SENATORE - Le impedisci di vedermi.

FULVIO - Ha scelto così. Ha bisogno di frequentare gente brillante, spiritosa e tu hai un brutto carattere. Sei cupo, opprimente.

SENATORE - Lo spirito è per gli arrivisti da due lire.

FULVIO - Un uomo grande deve essere brutale e offensivo, lo so. E tu sei stato grande. Abbastanza grande. Quasi senatore a vita.

SENATORE - Fammi parlare con Mara. Deve sapere quello che sta succedendo.

FULVIO - Se stai pensando di svelarle i miei affari di cuore, ti avverto che sa già tutto da ieri sera.

SENATORE - Non potrà sopportare.

FULVIO - All'inizio voleva dividersi. Ma credo che mi perdonerà. Ho molto bisogno di lei. E lei di me.

SENATORE - Ti ammazzerà quando saprà di te e di Enza.

FULVIO - Non vuoi credere. Questo è il tuo problema. Non conosci la fiducia negli uomini.

SENATORE - La fiducia in te non conosco. Troppo delicato per essere uomo.

FULVIO - Non farmi essere volgare. Hai due figlie.

SENATORE - Cazzo e uomo non sono la stessa cosa.

FULVIO - E allora ascolta. Ascolta com'è andata con Mara. Impara come si comporta un essere umano dell'epoca moderna. Le ho parlato. Ho chiesto scusa. Ma con lei in ospedale, d'altra parte. Ed Enza. Quanto ha sofferto perché tu la consideri una bambina viziata. Il capriccio della statua, poi, è stata la scossa finale. Ho parlato, mi sono aperto.

SENATORE - Magari hai anche sparso qualche lacrima.

FULVIO - E Mara ha capito quale sarà il suo ruolo. Ho dovuto essere sincero, però. Ho dovuto dirle che il matrimonio è aiutarsi e io non me ne faccio nulla di una donna che non si regge in piedi, così come lei non si adatterebbe a un manichino senza ambizioni. Il miracolo è accaduto e noi siamo ancora insieme, più maturi e più amici. C'è un paese da ricostruire con ottimismo. Insieme.

SENATORE - Bello. Mi chiedo come reagirebbero gli elettori se sapessero che il loro amato ricostruttore è socio di un mafioso.

FULVIO - Del figlio di un cittadino ingiustamente condannato in primo grado.

SENATORE - Certo. Noteranno tutti la differenza.

FULVIO - E poi non sono neppure io il suo socio. È Mara?

SENATORE - (Colpito) Tu non hai fatto questo.

FULVIO - Tua figlia, di sua volontà.

SENATORE - L'hai plagiata. Andrò a cercarla di persona.

FULVIO - Perderesti tempo. È d'accordo con

me di non vederti per un po'. La tua presenza potrebbe turbarla.

SENATORE - Mi dispiace. Mi dispiace molto. Sarò costretto a chiedere l'interdizione.

FULVIO - Senti la mia proposta, invece. È un bene che tu abbia chiuso con la politica. Ho tante iniziative per le mani. Ci serve un nome di rappresentanza, pulito e prestigioso. Se hai il coraggio di evolverti, ti si può aprire una nuova vita.

SENATORE - Finiremo in tribunale, sui giornali.

FULVIO - Solo non devi pretendere di dare ordini a tutti.

SENATORE - Ne ho visti tanti come te. Nel momento in cui vi sentite i più furbi qualcuno vi ha già fregato.

FULVIO - Pensaci. Ti riconcili con le tue figlie.

SENATORE - Anche tu farai un rapido giro sulla giostra. In un paio di anni non resterà nulla.

FULVIO - Non considerare qualche piccola tensione che ci può essere al momento fra noi due. Passerà. Dimentico in fretta le offese. Che altro posso fare? E tu che altro puoi fare?

Fulvio resta vanamente in attesa di una risposta.

FULVIO - (Dolcissimo, avvicinandosi a Tropea al di là della scrivania) Pensaci. Adesso provi amarezza. Cerca di essere superiore, per quanto ti costi. Hanno voluto farti un dispetto, uno sgarbo da mediocri. (Si avvicina ancora, confidenziale) Non è detto che con il prossimo presidente non se ne riparli.

Il Senatore, in piedi dietro la scrivania, scatta per dare uno schiaffo a Fulvio. Il giovane schiva con un balzo all'indietro. Il colpo si abbatte sulla lampada da tavolo facendola volare in terra. Sullo slancio Tropea finisce con il busto di travesso lungo la scrivania sparpagliando penne e soprammobili. Si rialza con qualche sforzo.

FULVIO - (Sempre soave) Devi evolverti. Domani, stasera, quando vuoi ci fai sapere. La famiglia aspetta solo le tue decisioni. Ti vogliamo tutti bene, lo sai. Adesso avrai bisogno di riposo. Io vado da mia moglie.

Esce Fulvio. Il senatore rimane per qualche secondo immobile. Non intende cedere alla disperazione. Reagisce rimettendo in ordine la scrivania sconvolta dal gesto maldestro di poco prima. Dimentica di raccogliere da terra la lampada. Torna al centro della scena. Qualcosa attira la sua attenzione. Tropea si mette in ascolto di un rumore che solo lui percepisce. Si getta quasi sul telefono che non ha suonato.

SENATORE - Mara!

Resta deluso. Riattacca la cornetta. Entra Annina.

ANNINA - C'è gente in anticamera.

SENATORE - Non ricevo nessuno. Giornalisti?

ANNINA - Quel tizio dei giocattoli. Crichi.

SENATORE - Che vuole ancora?

ANNINA - Si è portato dietro la suocera. Dovreste farvi vedere.

SENATORE - Mi hanno preso per il quadro della Madonna?

ANNINA - La suocera non ci crede che il giocattolaio ha parlato con voi.

SENATORE - Diglielo tu.

ANNINA - Neppure a me crede e neppure alla lettera che gli avete firmato per testimonianza.

SENATORE - Mandali via. È domenica. Sono a pranzo con la famiglia.

ANNINA - Ho già messo a tavola.

SENATORE - Zucchine. (Annina conferma) Leggere ma gustose.

Esce il senatore Tropea. Annina rimane da sola in scena. Nota la lampada a terra. Va a raccoglierla e la rimette al suo posto sulla scrivania.

SIPARIO

ATTO III

Lo studio del senatore Tropea di mattina presto. La luce tenue non permette di decifrare se la giornata sarà bella o brutta. Sparite le scaffalature e tutti gli oggetti ornamentali, in scena rimane la scrivania sgombra ad eccezione di alcuni fogli ordinati uno sull'altro.

SCENA I

Annina è a destra, vestita come sempre. Enza è a sinistra, nei pressi del tavolino, rivolta al proscenio. Indossa un tailleur blu scuro, molto formale. Nel corso della scena resteranno per lo più dove sono, in piedi, muovendosi appena intorno all'asse del corpo. Sembrano accorgersi l'una dell'altra solo di rado.

ANNINA - Molti anni fa. I padri portavano le famiglie in trattoria la domenica. Sembrare utile essere giovani, credere, sperare.

ENZA - Sperare. Credere nell'uomo libero e pari all'uomo.

ANNINA - D'estate passavamo mesi al mare. Gli altri erano ancora più poveri. Anche loro, mi pare, credevano.

ENZA - Disperare è organico, come un cuore malato.

ANNINA - Tuo padre veniva a trovarci dalla città e faceva un tuffo prima di cena. Io e Mara lo osservavamo da riva, una boa ferma nella corrente. Non eri nata in quei tempi di speranza.

ENZA - La disperazione attacca dalle viscere.

ANNINA - Si comportava con gentilezza.

ENZA - Nei suoi giorni di furia ci getta contro noi stessi come complici di una tirannia.

ANNINA - Il potere lo teneva giovane.

ENZA - Martella la voglia di vivere.

ANNINA - La riduce a una foglia sottile.

ENZA - Una morte improvvisa non appariva allora ai suoi occhi come un orrore bensì come un leggiadro fantasma.

ANNINA - Tempi di speranza quando sono arrivata in questa casa.

ENZA - Si evita di uscire in strada per paura che tutti sentano quell'urlo e si voltino a guardare.

ANNINA - Intere vite ho sceso soppesando ogni gradino.

ENZA - Chi dispera è pregato di risparmiare inquietudini all'operosa cittadinanza.

ANNINA - Cittadini, questa lieta occasione.

ENZA - Giunge viepiù gradita perché infine potremo celebrare.

ANNINA - Un uomo che adorava il suo popolo. Egli considerava il potere un fine.

ENZA - Rendendosene servo, come sposo con l'amata.

ANNINA - Dedito a lei. Disprezzando il suo piacere personale.

ENZA - La gente si affaticava a regalargli desideri, vizi, crimini, sogni perché lui li vivesse con loro, al loro posto e più di quanto a loro sarebbe mai stato permesso.

ANNINA - Un individuo eccezionale nasce per volere del popolo.

ENZA - Dall'accordo dell'uomo con l'uomo, uguali fra loro.

ANNINA - L'uomo pari all'uomo sono per lui favole da vecchie.

ENZA - Ma conviene e vale la pena rischiare di crederci.

ANNINA - È sciocco sostenere questi miti fino in fondo.

ENZA - Anche se fossi l'ultima e l'unica.

ANNINA - E lui non ha mai ecceduto nel rispetto del prossimo.

ENZA - Bisognava rischiare. Era sbagliato il modo.

ANNINA - In un comizio di paese lo fischivano. Alcuni si prendevano a pugni coi vicini. Il Senatore era sul palco e parlava in un microfono guasto, con un ombrello sulla testa. Piovevano frutta e vuoti di birra.

ENZA - Continuerò ad incantare me stessa.

ANNINA - (*Scuote la testa come una bambina*) Non ci vengo più, strillavi alla fine. Non ci vengo più.

ENZA - Il rischio è bello.

ANNINA - Dopo il comizio disse.

ENZA - Se per un momento riesco.

ANNINA - A unire questi uomini.

ENZA - La storia farà un breve passo.

ANNINA - E mio sarà il merito.

ENZA - Poi torneranno a sé come da un sogno, ai loro interessi giusti e meschini, ai loro individui.

ANNINA - Vorranno un sacrificio per rompere il legame.

ENZA - Per cessare di essere popolo.

ANNINA - E verranno a cercarmi. Ma per allora avrò addosso un vestito da donna.

ENZA - Una barba finta.

ANNINA - Non finirò come il maiale della festa.

ENZA - Mio padre era giovane allora. Ma era attratto dai vecchi. Dal loro sapere segreto anche ai libri. Dalle loro vite ricche.

ANNINA - Voleva essere ricordato.

ENZA - Non come uno qualunque, capace di vivere finché vive chi l'ha conosciuto.

ANNINA - Non come uno importante, con il nome in piazza e la statua.

ENZA - (*Ride*) A cavallo.

ANNINA - Pretendeva amore. Oppure lo schermo che il popolo riserva ai pazzi.

ENZA - Uomo del popolo mio padre.

ANNINA - Avrebbe pronunciato il discorso di ringraziamento nella nuova piazza.

ENZA - Sotto il suo cavallo.

ANNINA - Pronto a tutto. Anche a parlare con un ombrello per proteggersi la testa. Ma nessuno l'avrebbe interrotto.

ENZA - Tutti hanno sperato di essere ricordati.

ANNINA - Questo ognuno lo rispetta.

ENZA - Non il ricordo ma il voler essere ricordati.

ANNINA - E lui ha fatto tanto per la città.

ENZA - Senza arretrare di fronte a nulla.

ANNINA - Costruendo.

ENZA - Rovinando.

ANNINA - Portando ricchezza.

ENZA - Corruzione e avvilito.

ANNINA - Legando e separando.

ENZA - Purché si faccia. Bene e male sono solo strumenti, i ferri dell'azione politica.

ANNINA - Costruire e distruggere.

ENZA - Montagne di bene, mari di male da spostare. Purché con una regola.

ANNINA - Tutto questo ricordava nel suo ultimo discorso preparato per la felice occasione.

Enza e Annina guardano i fogli sulla scrivania.

ENZA - (*Declama*) Volete sapere, o cittadini, qual è l'unico modo sano di intendere il potere?

ANNINA - Nessuno ha mai avuto il coraggio di dirlo.

ENZA - (*Declama*) Questo: il potere è lo strumento più efficace per non avere rotture di coglioni.

ANNINA - Non era così.

ENZA - E come?

ANNINA - (*Declama*) Il potere è lo strumento più efficace per imporre il bene collettivo.

ENZA - È quello che ho appena detto.

ANNINA - Hai parlato superficialmente.

ENZA - Fra i borghesi le cose succedono senza profondità e in circostanze futili il pensare profondo è banale. Questo si legge nel discorso di quest'uomo quasi grande, filosofo mondano di fronte all'insuccesso.

ANNINA - (*Come leggendo*) La persona che, sentendoti odorare a sconfitto, assume un atteggiamento irridente teme a sua volta di fallire. Un tale individuo si confessa incapace di accettare con fermezza l'alternarsi del fato.

ENZA - Pronto a venerare l'aria che esce dal tuo canale immondo quando fossi baciato dalla fortuna, costui ti disconosce nella disgrazia anche il diritto a non essere offeso senza motivo. Si irrita e ti ingiuria se non affretti il tuo stesso funerale.

ANNINA - Di ciò ti rimprovera.

ENZA - Di ricordargli un destino ineluttabile.

ANNINA - Ti offende e già ne è pentito, non fosse che la purificazione divora disprezzo.

ENZA - Questa mancanza di freno interiore aumenta la furia che infine si arresta da sola, sgonfiandosi.

ANNINA - Il sapiente pensa: quale miseria in chi giudica così, quale vigliaccheria e stupidità.

ENZA - E forse che gli ignoranti non vanno compatiti da chi ha raggiunto un'elevata conoscenza delle vicende umane?

ANNINA - L'uomo profondo lascia inascoltati questi strilli.

ENZA - E così si condanna a una catena di umiliazioni sofferte nell'inerzia perfetta.

ANNINA - Ma la politica.

ENZA - La vita fra uomini.

ANNINA - È fatta di futilità che richiedono azione, non acuto meditare.

ENZA - (*Quasi sovrapposta*) Azione non acuto meditare.

ANNINA - Quindi pur riconoscendo l'aggressore con pietà.

ENZA - Noi lo colpiremo.

ANNINA - (*Quasi sovrapposta*) Noi lo colpiremo.

ENZA - Replicando con colpi al colpo.

ANNINA - Colpiremo replicando con colpi al colpo oppure molto meglio.

ENZA - Molto meglio.

ANNINA - Attendendo di ferire a freddo, chissà dopo lusinghe o profferite di pace.

ENZA - Replicando con colpi al colpo.

ANNINA - Perché purtroppo l'ignoranza regna. Chi compatendo si abbandona alla saggezza rimane in balia di un sovrabbondante numero di idioti. Ma per tutti, e primi gli stolti, il danno è tanto più grave quanto più nobile è chi subisce. Perciò bisogna implorare gli uomini superiori di armarsi e ribattere, con sopraffine arti tattiche, quasi fossero individui volgari.

Entra il senatore Tropea. È vestito con un abito grigio scuro, camicia bianca e cravatta. Le scarpe sono nere e lucide, brillano nella scarsa luce della stanza.

Neri sono pure i calzini al ginocchio, visibili perché il Senatore non porta i pantaloni. Ha un paio di mutande lunghe da anziano gentiluomo. Il suo portamento è signorile. Al centro della scena Annina gli prende i pantaloni e si avvia verso l'uscita di sinistra concludendo la sua battuta. Il Senatore prosegue e si va a fermare dietro la scrivania. Raccoglie i fogli, li piega in quattro con cura e li infila nella tasca interna della giacca. Infine si ferma al centro della scena.

ANNINA - Faranno questo se non per loro soddisfazione, per evitarsi inutile ingiusto dolore. Ma soprattutto per sostenere l'incerto equilibrio del vivere umano.

Esce Annina.

SCENA 2

SENATORE - Buona giornata, concittadini. In questa fausta ricorrenza sia chiaro a tutti che ho solo sospeso l'azione.



ENZA - Smetti di ingannarti.
 SENATORE - In via del tutto provvisoria.
 ENZA - L'inerzia ti ha inghiottito troppo presto. Non hai saputo evolverti.
 SENATORE - Non ho voluto.
 ENZA - La bianca inerzia araldo di vecchiaia.
 SENATORE - Evolvere verso che cosa? I nuovi alleati mi fanno orrore. Anche loro in cattedra, ma senza il tuo amore del passato. Avrei preferito i miei vecchi avversari ma sono indementiti. Vivono tra loro, si danno ragione tra loro, fanno figli tra loro, come gli aristocratici di un tempo. La loro razza si è estinta.
 ENZA - Cambiare è stato doloroso. Dimenticare il passato. Tanto dolore che non dobbiamo pensarci per vivere.
 SENATORE - Tanto che non vi è rimasto nulla per agire.
 Enza avanza al centro della scena e appoggia il capo sulla spalla del Senatore.
 ENZA - Avevamo detto. Coraggio, redimiamo l'uomo.
 SENATORE - Tutti hanno creduto a questa sciocchezza.
 ENZA - E poco dopo: no, recalcitra e non si lascia redimere. Con un po' di galera imparerà.
 SENATORE - Purché non si celebri il male.
 ENZA - L'abbiamo battuto e torturato. Messo al muro, se proprio insisteva.
 SENATORE - Inganno. Illusione.
 ENZA - Un bel giorno le prigioni si sono svuotate. Allora si è detto: possiamo almeno progredire.
 SENATORE - Inganno. Illusione.
 ENZA - Ma l'inganno è sempre ignobile. Per finire è tornato il denaro che non illude. Nulla di più naturale che corrompere e sopraffare.
 SENATORE - Persino a questo hanno creduto.
 ENZA - Oggi la parola è: sperate, pregate che tutto resti uguale. Il peggio ci minaccia da ogni lato.
 SENATORE - Hanno creduto addirittura che io desiderassi un monumento.
 ENZA - E gli illusi ridiamo.
 SENATORE - Da vivo.
 ENZA - Ridiamo di noi.
 SENATORE - A cavallo! (Ride di cuore)
 ENZA - Arriva troppo presto la fine della lotta.
 SENATORE - (Serio) Senza battere ciglio hanno creduto che per me fosse importante. Ma un lottatore spera solo nella lotta, giorno dopo giorno immutabile.
 ENZA - Tutto ciò che è profondo può essere dimenticato. Tutto ciò che è importante e ha potere di cambiarci può essere chiuso in una cella senza porte. Ma gli strappi della pelle, gli amori futuri danno dolore. Tuo marito, sorella, che cos'è il tuo bel marito? Il male da giovane.
 SENATORE - Il potere non è il male perché non si occupa del male.
 ENZA - I suoi occhi indifesi e la pelle più sottile di un bambino. Non è un peccato vero perché io non sono la tua vera sorella.
 SENATORE - Il potere non erra e non pecca. Il potente forse. Di rado.
 ENZA - Non lo sono. Tu sei una pianta rotta. Ti hanno strappato amore e difetti, le dita del nostro respiro.
 Enza alza la testa. Toglie la giacca del tailleur. Ha sotto una maglia di lana bianca aderente e sottile. Abbandona la giacca per terra.
 ENZA - Io sono sana, diversa da te.
 SENATORE - Noi abbiamo il dovere di essere diversi.
 ENZA - Noi siamo i potenti, sì, i sani. Niente da sperare.
 SENATORE - E che cosa?
 ENZA - Forti.
 SENATORE - Lo siamo.
 ENZA - Solidi.
 SENATORE - Lo siamo.
 ENZA - Solo nell'uomo non possiamo credere. Lo abbiamo visto e non ci piace. Lo abbiamo abbruttito e lui ha lasciato fare. Gli abbiamo raccontato fandonie e ha creduto.
 SENATORE - Non sempre.
 ENZA - Quando era importante.
 SENATORE - Se vuoi avere il popolo devi essere come me.

ENZA - Un feroce cinghiale che carica.
 SENATORE - Gentile e premuroso.
 ENZA - Chi l'ha detto che ci vuole un buon carattere?
 SENATORE - Chiunque può avere un buon carattere.
 ENZA - E non essere nel popolo.
 SENATORE - Il popolo è sempre con me. Io lo seguo. M'informo. La mia gioia è servirlo.
 Enza va a prendere la sedia della scrivania e la porta al padre. Tropea si siede.
 ENZA - Costruendo e corrompendo.
 SENATORE - (Con respiro più lungo) Per anni ho segregato la mia follia, mettendo in piazza soltanto saggezza, come conviene agli uomini di mondo. Eppure, appena ho esitato fra l'una e l'altra, tutti hanno trovato ovvio che la mia unica natura fosse quella di un pazzo.
 ENZA - Hanno esultato della tua pazzia. Mai come ora sei tutt'uno con loro.
 SENATORE - Tutti hanno creduto a questa assurda storia della statua. Il monumento, un sostegno per uccelli di piazza, la loro latrina casuale. Nessuno ha pensato che se un oggetto è segno di apprezzamento, se è rappresentazione, allora tutto cambia. È così importante che gli altri apprezzino le nostre opere, benché in questo non ci sia nulla di oggettivo, nulla che possa davvero rendere conto di ciò che era bene e ciò che era male. Strano, se ci si pensa. Il consenso non è prova di niente.
 ENZA - Dunque perché l'hai cercato? Non dirmi la banale vanità. Il perché nobile.
 SENATORE - L'uomo è animale da branco e per unirsi deve avere in sé l'armonia di opere e vanità.
 ENZA - La coesione fra vanità e opere è cemento sociale.
 SENATORE - Se non mi ammirate, mi costringete all'isolamento. Se non mi celebrate, tradite voi stessi.
 ENZA - Questo avete fatto.
 SENATORE - Non vi resterebbe che il nulla.
 ENZA - Hanno esultato ma presto si sono stancati.
 SENATORE - Per me sarebbe stato meglio essere appeso in piazza.
 ENZA - Nella tua piazza.
 SENATORE - Con un gancio nelle viscere azzurre.
 ENZA - Un omicidio passionale ognuno lo capisce.
 SENATORE - Se non mi uccidete e non mi celebrate, tradite voi stessi.
 ENZA - Altri verranno. Saranno solo il male e la parodia del peggio.
 SENATORE - (Si alza) Io non posso cadere. Sono un orrore. Sono quanto di meglio abbiate saputo fare. Perdonate. Io non sono diverso da voi. Perdonatemi tutti.
 ENZA - Se no giudicate.
 SENATORE - Illudetevi di cambiare.
 ENZA - Tagliate il membro infetto ma capite bene dove inizia l'infezione.
 SENATORE - (Sconsolato scuote la testa, sguardo in basso) Rinchiuderò di nuovo la pazzia e tornerò mediocre. Siamo della razza degli uomini. Restiamo uniti. Noi non dobbiamo cadere.
 Entra Annina. Ha in mano una gruccia con appesi un paio di pantaloni grigi appena stirati. Enza aiuta il Senatore ad alzarsi. Tropea rifiuta, si alza da solo. La figlia lo prende sottobraccio, amorevolmente, ed esce con lui. Passando davanti ad Annina, Enza le prende di mano i pantaloni lasciandole la gruccia. Escono Enza e il senatore Tropea.

SCENA 3

Annina avanza al centro della scena. Nota la giacca del tailleur di Enza per terra. La raccoglie, la spolvera e l'appende alla gruccia. Terrà la giacca fra le braccia come un oggetto caro. Da fuori si fa più forte la luce.
 ANNINA - Che ha avuto di preciso. Di preciso niente. Ieri dopo pranzo è andato a letto e non si svegliava. Alle sei l'ho chiamato. Nessuna risposta. Allora ho voluto avvisare Coso, ma

non c'era. Enza, e non c'era neanche lei. Alle otto sono tornata nella stanza e l'ho scosso per le spalle. Senza aprire gli occhi mi ha detto: "Non lo vedi che dormo?". Alle dieci ho trovato a casa Mara. Non sapevo che fosse scappata dalla clinica. Cinquant'anni che vivo con loro e nessuno mi dice mai niente. Poi è tornata anche Enza. Lui non si è alzato lo stesso. Hanno deciso di portarlo in clinica stamattina per gli esami del sangue. Mi hanno raccomandato di tenerlo a stomaco vuoto. Neppure un caffè si è potuto prendere. Però si è alzato. Si è vestito da solo. Ha visto che i pantaloni non erano in ordine e me li ha dati da stirare. Quante me ne hanno dette ieri, soprattutto Enza. Che se era per me lo lasciavo morire nel letto senza neppure chiamare un medico. Ma lui voleva dormire e io sono la serva. Ora gli fanno le analisi. Al suo posto non ci sarei andata. Che possono trovare nel sangue?

Il giocattolaio Crichi fa capolino dalla comune come nel primo atto.

CRICHI - Chiedo scusa, signora. Mi ha aperto la donna di servizio, quella straniera. Il senatore?

ANNINA - Sta per uscire. Va in ospedale.

CRICHI - Spero niente di grave.

ANNINA - Devono guardargli quanto sangue ha nel sangue.

CRICHI - Non ci si può parlare solo per un secondo?

ANNINA - Sta finendo di vestirsi. È già in ritardo. Gli posso dire io quando rincasa.

CRICHI - Aspetto, se ci mette poco.

ANNINA - Forse torna a mezzogiorno. Forse non torna più.

CRICHI - Addirittura. Comunque mezzogiorno è tardi. Ho appuntamento dal notaio. (Fa per uscire, poi effettua un rapido dietrofront) Semmai glielo riferite voi. Sono buone notizie.

ANNINA - Se sono buone notizie, volentieri.

CRICHI - Gli dice così. Che ho venduto. Firmo l'atto a mezzogiorno. Ieri sera ho detto a una certa persona che avevo parlato con il Senatore. Gli ho anche mostrato una certa carta firmata dal Senatore che per caso avevo in tasca. Stamattina presto ho rivisto la persona con l'onorevole Morga, il genero del senatore. Visto che è intervenuto il Cinghiale, vi faremo un buon prezzo. Mi hanno dato cinque volte quello che ho speso quando ho comprato il negozio.

ANNINA - Non c'è male.

CRICHI - Lo volevo ringraziare. Ma ripasso domani.

ANNINA - Arrivederci.

Annina fa per accompagnare fuori Crichi che, però, si blocca ancora e torna indietro.

CRICHI - Non voglio abusare ma potete riferire un'altra cosa?

ANNINA - Se mi basta la memoria.

CRICHI - Lo ringraziate da parte mia.

ANNINA - Sì.

CRICHI - Gli dite che ho parlato con suo genero.

ANNINA - Ho capito.

CRICHI - Era molto contento.

ANNINA - Va bene.

CRICHI - Io personalmente provo un sentimento di fierezza. Fra qualche anno al posto del mio negozio ci sarà la piazza Senatore Tropea.

CRICHI si avvia verso la comune. È quasi fuori.

CRICHI - Con la statua e un bel cavallo grande.

SIPARIO

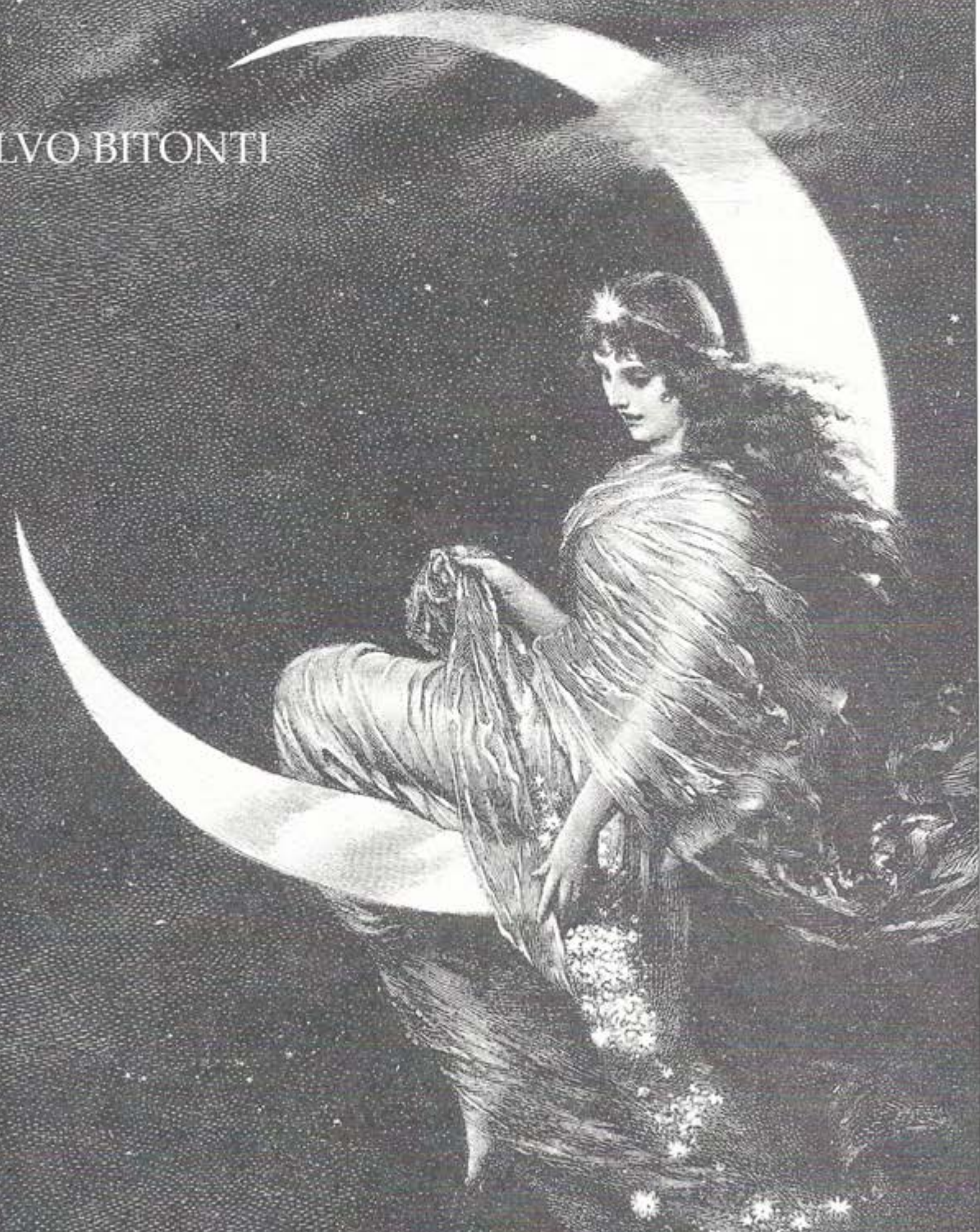
Le illustrazioni che accompagnano «Il cinghiale» di Gianfrancesco Turano sono dell'artista siciliano Bruno Caruso, tratte dalle monografie «Bestiario italiano» (ed. Lombardi, Siena, 1985), «Disegni» (Mfg editore, Roma, 1985) e «Cinquanta disegni» (Galleria Ca' D'Oro, Roma, 1977).



TESTI

IO, SEMMELWEIS

di SALVO BITONTI



Libero adattamento in sette quadri e un epilogo
da *Semmelweis* (1818-1865) di L.F. Céline

L'azione si svolge su un palcoscenico vuoto, disseminato da pochi elementi simbolici. Sul fondo un grande schermo bianco ove si concretizzeranno i momenti salienti della vicenda narrata con un gioco di ombre stilizzate.

Al centro un grande tavolo anatomico in marmo, sinistro e imponente, pronto per un'autopsia, ricoperto da un lenzuolo bianco. Molti oggetti sparsi dell'arte sanitaria ottocentesca: inquietanti ferri chirurgici, ampole per esperimenti, contenitori in vetro con feti e organi umani che galleggiano in un liquido conservante e poi bacinelle, catini...

A sinistra altri elementi denotano lo studio di Semmelweis: un vecchio scrittoio ricoperto da numerosi volumi e tavole anatomiche a vista, una poltrona di velluto rosso e poi ancora libri dappertutto in terra e fogli sparsi ovunque e lumi a petrolio e candelabri dalle candele ormai consumate.

A destra si porrà la Narratrice, in lugubre abito nero ottocentesco, con le mani guantate e con il capo velato di nero; simboleggia il Coro dell'azione. I suoi oggetti: un grande libro rosso (il libro della storia), un vassoio con una campanella, rotoli di bende bianche che srotolerà in terra e catini che riempirà d'acqua.

PRIMO QUADRO

La rappresentazione inizierà con le immagini, a figure d'ombre di smisurata grandezza, di una scena di un parto estremamente difficile a cui Semmelweis assiste. Il parto avviene ma la puerpera muore. Poi entrano in scena Semmelweis in veste di viaggiatore e la Narratrice che appare come una misteriosa dama.

S - La Strada, da noi?

Che si fa di solito per strada? Si sogna.

Si sogna di cose più o meno precise, ci si lascia trascinare dalle ambizioni, dai rancori, dal passato.

È uno dei luoghi più meditativi della nostra epoca, è il nostro santuario moderno, la Strada. N - In Ungheria, paese melodioso, paese teatrale, popolato da una razza più espansiva della nostra, la musica scaturisce all'aria aperta, senza sforzo.

S - È di canzoni e non di scuola che ero appassionato. La tentazione era grande e molteplice. A quell'epoca, e soprattutto all'ora di pranzo, a Budapest c'erano quasi altrettanti cantanti popolari quanti portoni nella strada. Perché non soffermarsi lì un istante?

N - Tra le pozzanghere dell'ultima pioggia, il cantante vestito di stracci variopinti si ferma, si gratta senza ritegno, osserva passare la folla... attraverso la sua miseria...

S - Ha un meschino piccolo pensiero d'invidia per tutta quella gente che si affretta verso il pranzo... Lui che non ha ancora il suo...

N - ... estrae una chitarra dalle corde allentate... essa geme sotto le sue sudicie dita... Guarda in alto, il vento...

S - Con la sua rancida voce emette delle note che si cercano...

N - Si forma un cerchio che si espande e copre il marciapiede.

S - È un cerchio incantato. Ci siamo!

N - E allora via!



PERSONAGGI

IL DOTTOR SEMMELWEIS LA NARRATRICE

S - Vuole uscire dalla vita.

N - Come?

S - Così... così... si vedrà...

N - ... Seguiamolo...

S - Un pezzo di strada nel sogno... Ma la musica si spegne... la cerchia si disperde...

N - E il cantante, un po' più stanco, elemosina il suo pranzo.

S - Tutti quanti hanno fame. Il dolce mistero svanisce... Rimangono soltanto coloro che il destino designa per la messa eterna dell'amore infinito.

SECONDO QUADRO

Semmelweis è solo nel suo studio; la Narratrice commenta sul fondo il pensiero di Semmelweis.

S - Mio buon amico Markusovsky, come rimpiango la nostra città, i nostri giardini, le nostre passeggiate! Niente a Vienna mi è gradito...

N - Mai egli amerà Vienna; sin dal suo primo soggiorno, egli vi si sentì estraneo, destinato a dispiacere. Tutti i suoi sentimenti restarono ungheresi, impenetrabili. A lungo serbò questa fede assoluta nella sua gente, fino al giorno in cui i suoi stessi compatrioti gli si rivoltarono contro.

S - Amo la vita in ciò che essa ha di più semplice e di più bello. Amo vivere oltre il ragionevole.

Nella storia dei tempi la vita non è che un'ebbrezza, la Verità è la Morte.

In quanto alla Medicina, nell'Universo, non è che un sentimento, un rimpianto, una pietà più efficace delle altre. Mi dirigo verso di essa con assoluta naturalezza. Ho seguito un corso all'ospedale, poi una autopsia in un sotterraneo, quando la scienza interroga un cadavere col coltello... Intorno al letto di un ammalato posso sentire Skoda, il grande medico di quest'epoca, pronunciarsi sullo stato, sull'avvenire di quel febbricitante. Skoda è brillante, è erudito, ha una grande finezza, descrive la malattia come il volto di una vecchia conoscenza. Nella notte, la febbre sale, l'anima fugge... L'indomani, forma rigida, calore svanito, drappo steso... che viene sollevato. Autopsia...

Ci si abitua così, si perde di vista la morte, si guarda soltanto Skoda, si ascolta soltanto lui, poi quando è il nostro turno si muore, senza troppo ribellarsi... La Felicità dei medici si paga a questo prezzo!

Sullo schermo Semmelweis in silhouette passeggia in un lussureggiante giardino ortobotanico.

N - Ma un altro uomo arricchì il pensiero di Semmelweis di un metodo scientifico indispensabile, questo maestro fu Rokitsansky. Semmelweis fu uno dei primissimi ferventi della scuola. Ci si può domandare per quale effetto e per quale provvidenziale armonia i disastri della febbre puerperale, fino allora ermetici e mostruosi si cancellarono... Le audacie del progresso sono fragili! Ma per il genio i mezzi non sono mai poveri, sono soltanto possibili o impossibili. La portata del microscopio non per-

metteva allora a nessuna Verità di andare molto lontano sulla via dell'infinito. Al di là di quei ricami colorati, sulla via dell'infezione, non c'era altro che la morte e un po' di parole...

La nuova scuola di medicina di Budapest ha aperto le sue porte. Va ad iscriversi. Ma quell'insegnamento non gli piace. Egli è profondamente mutato. Si allontana e non frequenta più gli ospedali. Una crisi di vocazione? Preferirà le lunghe escursioni nei giardini botanici. La scienza erboristica tutta empirica lo avvince. Questa musica di guarigione, benché vaga e imbonitrice, ha un fascino straordinario per lui.

S - Quale spettacolo rallegra lo spirito e il cuore di un uomo quanto la visione delle piante! Di quegli splendidi fiori dalle meravigliose varietà che spandono colori talmente soavi! Che offrono al gusto i succhi più delicati! Che nutrono il nostro corpo e lo guariscono dalle malattie! Lo spirito delle piante ispira la coorte dei poeti del divo Apollo, che già si meravigliavano delle loro innumerevoli forme. La ragione dell'uomo si rifiuta di capire quei fenomeni che essa non può illuminare ma che la filosofia naturale adotta e rispetta: da tutto ciò che esiste spira in effetti l'onnipotenza divina!

TERZO QUADRO

N - Skoda presentiva in quel giovane ungherese tutte quelle forze di scoperta di cui conosceva bene, per quanto lo riguardava, e il valore e l'armonia. Una volta che ebbe dimenticato «la vita delle piante», Semmelweis ritornò naturalmente a lui. Skoda lo accolse e seppe fargli balenare la possibilità di avere un posto nella sua clinica. Ma ecco apparire un concorrente. Semmelweis viene eliminato. Skoda invoca, per giustificare lo scacco, la fatale questione dell'età. Egli lo amava ma seguendo regole di distanza e prudenza che non volle mai violare. Avrà avuto ragione? Si può amare il calore del fuoco, ma nessuno ci si vuol bruciare. Semmelweis era il fuoco!

S - Tutto ciò che si fa qui mi sembra del tutto inutile, i decessi si susseguono con semplicità. Tuttavia si continua ad operare, senza cercare di sapere veramente perché, in casi identici, un certo malato soccombe piuttosto di un certo altro.

N - Prima di Pasteur più di nove operazioni su dieci, terminavano con la morte o con l'infezione, che non era altro che una morte più lenta e ben più crudele. Semmelweis provò disgusto per quella sinfonia verbale con cui si circondava l'infezione e tutte le sue sfumature.

S - Nel caos del Mondo, la coscienza è solo una debole luce, preziosa ma fragile. Non si accende un vulcano, con una candela. Non si conficca la terra nel cielo con un martello!

N - Viene nominato maestro in chirurgia, dottore in Ostetricia assistente del Professor Klin. Nel dramma straordinario che si svolse attorno alla febbre puerperale, Klin fu il grande ausiliario della Morte.

S - Sarà la sua eterna vergogna!

QUARTO QUADRO

Sullo schermo le ombre dei grandi padiglioni dell'Ospe-
zio Generale di Vienna; poi la figura di una donna implorante riecheggia il racconto di Semmelweis.

N - Due padiglioni per il parto, si innalzavano

Io, Semmelweis di Salvo Bitonti è andato in scena al Teatro delle Fonti di Fiuggi nell'agosto 1995 nell'ambito della VI edizione del Festival Fiuggi Platea Europa diretto da Pino Pelloni. Il tema della rassegna era: "Uomini contro: De Sade, Céline, Papini". La locandina era la seguente:

Il dottor Semmelweis Roberto Agostini
La Narratrice Sonia Falcone
Testo, regia, elementi scenici,
costumi e colonna sonora a cura di Salvo Bitonti



in quell'anno in mezzo ai giardini dell'Ospizio generale di Vienna. Il professor Klin ne dirigeva uno; l'altro era posto sotto la direzione del professor Barch. Egli fu preso, trascinato, pestato nella danza macabra che mai doveva interrompersi intorno a quei due terribili edifici. Si trovò all'accettazione delle donne incinte, venute dai quartieri popolari.

S - Dalle loro ansiose confidenze appresi che, se i rischi di febbre puerperale erano considerevoli nel padiglione di Barch, in quello di Klin, soprattutto in certi periodi, il rischio di morte equivaleva alla certezza. L'accettazione delle donne «con le doglie» si faceva allora con turni di ventiquattro ore per padiglione. Quel giorno, quando suonarono le quattro, il padiglione di Barch chiuse le porte, quello di Klin dove io lavoravo aprì le sue... Una donna verso le cinque del pomeriggio è assalita bruscamente da dolori, per la strada... Non ha domicilio... Si precipita all'ospedale e capisce subito di essere arrivata troppo tardi... eccola supplicare, implorare perché la si lasci entrare da Barch in nome della sua vita, che chiede per gli altri suoi figli... Questo favore le viene rifiutato. E non è la sola! La lugubre fatalità che regna da Klin oramai mi avvolge. Essa schiaccia gli uomini, le donne e le cose che si muovono in questo perimetro. Tutti hanno piegato il capo al passaggio del flagello puerperale. Ipocritamente, nell'ombra indifferente, sono venuti a patti con la Morte. La Febbre delle puerpere! Terribile divinità! Detestabile ma talmente consueta! Alla fine sembrava appartenere all'ordine delle catastrofi cosmiche... inevitabili... La sala d'accettazione è un rogo di ardente desolazione, dove famiglie singhiozzano, supplicano... Trascinando spesso, e a forza, le mogli e le madri che accompagnano. Preferiscono quasi sempre farle partorire in strada, dove i pericoli sono in realtà di gran lunga minori. Da noi in definitiva non arrivano che quelle che agli ultimi istanti sono senza soldi, senza aiuti, nemmeno quello di un braccio che le cacci via da questo luogo maledetto. Sono gli esseri più oppressi e più condannati dai costumi di quest'epoca. Sono quasi tutte ragazze madri. Nel 1842 qui da noi il 27% delle puerpere soccombette in Agosto, il 20% in Ottobre e si raggiunse la media di 33 decessi su 100 parti nel mese di Dicembre.

N - Ma nel 1846 le statistiche denunciavano sequenze di decessi del 96% da Klin.

S - Il destino mi ha prescelto per essere il missionario della Verità per quanto riguarda le misure che bisogna prendere per evitare il flagello puerperale. È da tempo ormai che ho cessato di rispondere agli attacchi di cui sono costantemente oggetto; l'ordine delle cose deve provare ai miei avversari che avevo pienamente ragione, senza che sia necessario che io partecipi a polemiche che non possono ormai servire a nulla i progressi della Verità.

N - Tutto attorno a lui è contraddizione, incoerenza. Ma ecco il punto di partenza del suo spirito verso la scoperta: «si muore di più da Klin che da Barch».

S - Si muore di più da Klin che da Barch; è il solo fatto acquisito nel corso di questa tragedia in cui tutto è oscuro.

N - (Voce registrata con tono saccente e ironico) «Se si muore da Barch è perché da lui l'esplorazione viene praticata esclusivamente da allieve levatrici mentre da Klin gli allievi procedono alla stessa manovra sulle donne incinte senza alcuna delicatezza, provocando con la loro brutalità una infiammazione fatale!».

S - Le levatrici che facevano il loro tirocinio venivano scambiate con gli studenti di Klin. La morte segue gli studenti, le statistiche di Barch diventano angosciose e Barch sconvolto rimanda gli studenti da dove erano venuti. Io ora so che gli studenti svolgono un ruolo di importanza primaria in quel disastro.

N - Nell'ardore della sua ricerca, si è distaccato dalla vita quotidiana, la ignora, esiste ormai soltanto nella sua passione, con una tale forza, con una tale fissità, che torna al solo fatto provato, sensibile: «Si muore di più da Klin con gli studenti che da Barch con le levatrici».



S - Si muore di più da Klin con gli studenti che da Barch con le levatrici. La causa che cerco è nella nostra clinica e da nessuna altra parte.

N - Ma senza che egli lo sospetti, sentimenti umani di ostilità si sono scatenati contro di lui. Una lunga onda maligna avvolge il suo nome. L'odio trabocca nel silenzio.

S - La verità era lì, sottomano, la sua stretta tut-

tavia era troppo debole per farla uscire dal silenzio dove sprofondava in mille modi... Io vedevo i miei nemici, ogni giorno più numerosi, deridere i miei sforzi; mi è assolutamente necessario arrivare a un risultato, a ogni costo, al più presto... Altrimenti sarei ricaduto ancora più in basso nel gregge passivo dove so di non poter vivere... Tutti gli orrori dei quali sono giornal-

AUTOPRESENTAZIONE

Un teatro della crudeltà necessaria

SALVO BITONTI

La tesi di laurea di Louis-Ferdinand Céline, il poeta più contraddittorio e discusso della letteratura francese moderna, fu dedicata nel 1924 ad una inquietante e misteriosa figura di scienziato: Ignazio Filippo Semmelweis (1818-1865).

Il dottor Semmelweis, nella prima metà del secolo scorso a Vienna, fu lo scopritore della causa della terribile febbre puerperale che nel corso dell'Ottocento aveva mietuto un numero impressionante di vittime fra le partorienti.

In un'epoca positivista, ma nella realtà contraddistinta da una diffusa cecità scientifica, egli, prima ancora delle scoperte di Pasteur sulla vita dei microbi, intuì l'importanza medica della pratica della disinfezione. Spirito in preda a un'incessante sete di ricerca, per primo osservò che le gestanti erano visitate spesso da medici che avevano appena sezionato cadaveri, senza prendere alcuna precauzione igienica. La sua intuizione, apparentemente semplice - «Le mani, per semplice contatto, possono infettare» -, era in contrasto con la concezione filosofica della medicina del tempo che considerava nascita e morte come aspetti di un unico momento. Il suo desiderio d'imporre la prassi della disinfezione fu il motivo dell'ostilità del mondo scientifico e la causa della sua inarrestabile rovina.

La storia di Semmelweis, in questa piccola prima opera dell'autore di *Morte a credito*, ha necessariamente una intensa valenza di teatralità. La splendida sintassi cèliniana (*La petit musique*) che alterna ritmi lievi ad accensioni di violenza espressività, evidenzia in questa elaborazione drammaturgica del testo tutta la forza di una potente vicenda scenica.

Semmelweis ha la grandezza tragica di un Edipo o di un'Antigone: la peste puerperale, i catini come ricordo di antichi lavacri purificatori, l'implacabile persecuzione dell'eroe puro, il delirio e la follia mortale, l'infezione come colpa assoluta del mondo.

Nel grande teatro anatomico, luogo simbolico e rituale di un teatro della crudeltà necessaria, al tormentato Semmelweis si sostituisce e si confonde a tratti il destino di Céline stesso, uomo enigmatico con il suo desiderio costante di persecuzione, di isolamento e di angosciosa ossessione della morte.

mente testimone mi rendono la vita impossibile. Tutto è oscuro soltanto il numero dei morti è preciso. Non posso più dormire, il suono della campanella che precede il prete è entrato per sempre nella pace della mia anima.

N - Quella campanella la sentono tutti. La si accuserà di fomentare nelle partorienti uno stato d'ansia che predispone agli attacchi della febbre puerperale!

S - Un giorno osservai come le donne che, colte di sorpresa, partorivano per strada e venivano soltanto dopo da Klin anche nei periodi di epidemia, erano quasi costantemente risparmiate. Sapendo che sugli studenti si stendeva una maledizione, spiai quest'ultimi da molto vicino, in tutte le loro mosse, in tutti i loro gesti; e mi rammentai di quei tagli mortali che fanno sui cadaveri quegli stessi studenti con gli strumenti contaminati. In quell'istante mi trovai così vicino alla verità che stavo per circoscriverla. Vi ero ancora più vicino quando pensai di far praticare il lavaggio delle mani a tutti gli studenti prima che affrontassero le donne incinte. Ci si domandava il perché di questa misura, a cui nulla corrispondeva nello spirito scientifico dell'epoca. Era una pura creazione. Feci disporre dei lavabi alle porte della clinica e diedi ordine agli studenti di pulirsi accuratamente le mani prima di ogni investigazione su una partoriente. Ma Klin chiese una spiegazione di quel lavaggio preliminare che gli parve assolutamente ridicolo; pensò addirittura ad una vessazione.

N - Semmelweis, snervato da tante veglie estenuanti, s'infuriò mancando di rispetto al peggior dei suoi maestri. L'indomani l'incarico fu brutalmente revocato.

S - Nei due padiglioni, la febbre per un istante minacciata trionfa... impunemente uccide, come vuole, dove vuole, quando vuole. Il cerchio si allarga attorno al mondo. La morte conduce la sua danza.

Sullo schermo ora l'ombra gigantesca di una donna che danza su una concitata e demoniaca musica fino al parossismo, poi si accascia.

QUINTO QUADRO

S - L'uomo è un apprendista, il Dolore è il suo maestro.

N - Markusovsky, il suo amico di sempre e medico nel suo stesso ospedale lo accompagna in un mattino di primavera per un lungo viaggio a Venezia.



L'AUTORE

SALVO BITONTI, nato a Siracusa nel 1961, è laureato in Metodologia della critica dello spettacolo (corso Dams dell'Università di Bologna) con una tesi sulle rappresentazioni classiche a Siracusa. È stato assistente di numerosi registi tra cui Otomar Krejča. Ha realizzato una trentina di regie teatrali. Fra le sue messinscène ricordiamo: *Andromaca* di Racine, nella traduzione di Mario Luzi, con Anna Teresa Rossini e Osvaldo Ruggeri; la prima rappresentazione assoluta di *Hystrio* di Mario Luzi a Siracusa e al Teatro Quirino di Roma con Paola Borboni; *Ifigenia in Tauride* di Goethe al Palazzo delle Esposizioni di Roma, con Elena Croce ed Edoardo Gero;

Ornifle di Anouilh con Raf Vallone ed *Il picciol dio d'amor* da Shakespeare, per il Festival Internazionale delle Arti Barocche a Genova e Roma; ed ancora *Storia* di Sant'Onofrio, sacra rappresentazione del XVI sec. al Chiostro di Sant'Onofrio di Roma per l'Istituto del Teatro Medievale e Rinascimentale. Fra gli autori italiani rappresentati: *Mara Luisa Spaziani* (*Giovanna D'Arco*, con Rosa Di Lucia, al Festival di Todì), *Ugo Ronfani* (*L'isola della dottoressa Moreau*, con Paola Gassman e Ugo Pagliari, *L'acqua*, i sogni, con Giancarlo Dettori e Franca Nuti al Teatro Studio del Piccolo di Milano). Fra i suoi testi rappresentati: *Sesso, bugie e videotapes liberamente ispirato al film omonimo*, con Antonella Interlenghi; *Colloqui d'amore con traduzioni poetiche realizzato insieme a Raf Vallone*. Recentemente ha portato sulle scene una libera trasposizione in versi di *Orlando* dal romanzo di Virginia Woolf con Cristina Borgogni. Svolge attività seminariale presso l'Istituto Superiore di Giornalismo dell'Università di Urbino ed è docente di *Storia dello Spettacolo e Tecniche della Regia* nelle Accademie di Belle Arti. □

S - Via verso la città sulle palafitte, la città delle Barcarole e dei sospiri! Addio Tristezza! Ma ero ancora sotto l'influenza delle bellezze della città e tutto vibrante per le emozioni artistiche che avevo provato durante i due mesi trascorsi in mezzo a quelle incomparabili meraviglie, quando venni informato della morte dello sventurato Kolletcka. La sentii, in quel momento moltissimo, e quando venni a conoscenza di tutti i particolari della malattia che lo aveva ucciso, la nozione dell'identità di quel male con l'infezione puerperale di cui morivano le ricoverate, dopo il parto, si impose così bruscamente al mio spirito con una chiarezza così abbagliante che da quel momento smisi di cercare altrove. Flebite... linfagite... pleurite... trovato! Ecco ciò che cercavo da sempre nell'ombra, quello e nient'altro.

La Musica, la Bellezza sono in noi e in nessuno altro luogo nel mondo insensibile che ci circonda.

SESTO QUADRO

N - Semmelweis era nato da un sogno di speranza che la costante presenza, intorno a lui, di tante atroci miserie non riuscì mai a scoraggiare.

S - Mio caro Markusovsky, mio buon amico, mio dolce sostegno, debbo confessarti che la mia è stata una vita infernale, che il pensiero della morte dei miei malati mi è stato sempre insopportabile, soprattutto quando esso si insinuava tra le due grandi gioie dell'esistenza, quella d'esser giovani e quella di dare la vita.

N - Tornato a Vienna, quando il velo si fu squarciato, quando l'identità delle cause della morte dell'anatomista Kolletcka e della febbre puerperale non gli parve più dubbia, egli si avanzò, con in pugno oramai fatti precisi, verso ciò che era ancora ignoto.

S - Dato che Kolletcka è morto in seguito a una puntura cadaverica, sono dunque gli essudati prelevati sui cadaveri che bisogna incriminare nel fenomeno del contagio. Sono le dita degli studenti, contaminatesi nel corso di recenti dissezioni, che portano le fatali particelle cadaveriche negli organi genitali della donna incinta, soprattutto all'altezza del collo dell'utero. Ma quelle infime particelle cadaveriche sono imponderabili, solo dall'odore sono dunque percepibili. Ecco deodorare le mani, lì sta tutto il problema. Feci introdurre una soluzione di cloruro di calce con la quale ogni studente che aveva sezionato il giorno stesso o il precedente doveva lavarsi accuratamente le mani prima di effettuare qualsiasi specie di ricerca su una donna incinta. Nel mese che seguì l'applicazione di tale misura la mortalità calò al 12%. Questo risultato era estremamente netto, ma non era ancora il trionfo definitivo desiderato da Semmelweis. Nel mese di giugno entrò nel reparto di Barch una donna ritenuta gravida, in base a sintomi mal verificati, l'esaminai e scoprii su di lei un cancro al collo dell'utero, poi, senza pensare a lavarmi le mani, praticai subito dopo l'esplorazione su cinque donne nel periodo della dilatazione. Nelle settimane che seguirono le cinque donne morirono di infezione puerperale tipica.



Si, cade l'ultimo velo! Si è fatta luce. Le mani, per semplice contatto, possono infettare. Ormai chiunque, abbia sezionato o meno nei giorni precedenti, si dovrà sottoporre ad una accuratissima disinfezione delle mani con la soluzione di cloruro di calce.

Il risultato non si fa aspettare ed è magnifico. Nel mese seguente la mortalità diviene quasi nulla.

SETTIMO QUADRO

N - Se si fosse trovato che le verità geometriche possono turbare gli uomini, già da tempo sarebbero state giudicate false.

Ostetricia e Chirurgia rifiutarono con slancio quasi unanime, con odio, l'immenso progresso che veniva loro offerto.

S - Nel cuore degli uomini non c'è che la guerra. Tutte le gelosie, tutte le vanità, scatenate, si danno libero sfogo. Il personale dell'ospedale, poi gli studenti, dichiararono di essere stufo di «quei malsani lavaggi» al cloruro di calce, ai quali giudicano ormai inutile sottoporsi. Quando si farà la Storia degli errori umani, difficilmente si potranno trovare esempi di tale forza e si resterà stupiti che uomini così competenti, così specializzati, potessero, nella propria scienza rimanere così ciechi, così stupidi. D'ora innanzi non mi fu possibile mostrarmi all'ospedale senza essere coperto d'ingiurie, tanto da parte dei malati che degli studenti e degli infermieri. Mai la coscienza umana si coprì di una vergogna più precisa, né scese più in basso nel suo odio per me.

N - Scacciato da Vienna ritorna alla sua Budapest, l'esercizio della medicina riesce a malapena a farlo vivere.

«Finalmente! Ho ritrovato, vivo, il nostro migliore amico - scrive Markuskovsky - ma è talmente invecchiato che l'avrei riconosciuto a fatica se la sua voce non mi avesse guidato meglio della vista nella ombra della sua stanza. Una grande malinconia è segnata sui suoi tratti, e, temo, per sempre». Sotto la raffica dei dolori, nell'isolamento e nella violenza, il fuoco di cui è portatore rimane sotto la cenere e quasi si spegne. Il suo passato non gli parla più.

Non è forse lei il dott. Semmelweis, un tempo assistente del prof. Klin?

Si.
Ho un messaggio per lei. Un messaggio doloroso, ma a favore della causa che lei ha sostenuto. Il prof. Michaelis, di Kiel, si è suicidato. Avendo egli assistito una delle sue cugine al momento del parto, essa soccombette pochi giorni dopo, per l'infezione puerperale. Così grande fu il dolore di Michaelis, così tremenda la sua disperazione, che fece un'immediata approfondita ricerca sulle sue responsabilità in quella sciagura. Non doveva tardare a convincersi di esserne pienamente responsabile, perché proprio nei giorni precedenti aveva curato donne affette da febbre puerperale senza prendere poi nessuna delle precauzioni che lei ha indi-

cato e che egli conosceva già da tempo. L'ossessione da cui era tormentato divenne un giorno così lancinante così intollerabile, che si gettò sotto un treno...

S - Senza indugio vado in visita da Birley per chiedergli di riprendere un'attività in ostetricia. Era un brav'uomo, favorevole a me, ma che non desiderava veder ricominciare da me le Storie della Maternità di Vienna. Mi accolse bene, ma con riserva. Ma mi pregò di non parlare più ai suoi allievi di quei lavaggi di mani con il cloruro di calce, per cui...

EPILOGO

N - Il tempo passa.

Nel 1856, muore Birley.

Semmelweis gli succede alla Direzione della Maternità di San Rocco.

S - Nell'ospedale stesso di cui ero divenuto il direttore, vennero alla luce tante di quelle bassezze, di quelle virtù professionali, che le mie prescrizioni contro la febbre puerperale, di proposito, non furono mai osservate. Sembra persino che alcune puerpere venissero infettate per la mostruosa soddisfazione di darmi torto.

Sullo schermo l'ombra di Semmelweis che si allontana curvo sotto il peso dei suoi anni.

N - Da un anello rotto di quella pesante catena Semmelweis si era staccato lanciato all'incoerenza. Aveva perduto la sua lucidità, questa potenza delle potenze, questa concentrazione di tutto il nostro avvenire su un punto preciso dell'Universo. Il suo corpo s'incurvò in una lunga andatura, a scatti; agli occhi di tutti sembrava avanzare esitante su una terra sconosciuta... Lo sorpresero mentre scavava nelle pareti della sua stanza, alla ricerca, pretendeva, di grandi segreti nascosti lì da un prete di sua conoscenza. Nel giro di qualche mese i suoi tratti si incrostarono profondamente di malinconia e il suo sguardo, perso l'appoggio delle cose, sembrò perdersi dietro di noi. Vagava, coi pazzi, nell'assoluto, in quelle glaciali solitudini dove le nostre passioni

non risvegliano più echi.

S - Spietato Dedalo della demenza, vedo Michaelis sanguinante, carico di rimproveri; Skoda enorme, grossolano; Klin furioso, accusatore, illividito da tutti gli odii di un mondo infernale; e cose e persone e ancora cose, gravi correnti di terrore innominabili, forme imprecise mi trascinano, miste a circostanze del mio passato, parallele, intrecciate, minacciose, fuse...

N - Braccato dalla muta dei suoi nemici fittizi urlando giunse sino agli anfiteatri della Facoltà. C'era un cadavere sul marmo. Semmelweis, impadronitosi di uno scalpello, si apre un varco tra gli allievi, rovesciando varie sedie, si accosta al marmo, e, prima che si riesca ad impedirglielo, incide la pelle del cadavere, taglia nei tessuti putridi, abbandonato ai suoi impulsi, strappando lacerti di muscoli che poi scaglia lontano. Non capisce più... Riprende lo scalpello e fruga con le dita e con la lama al tempo stesso in una cavità cadaverica gocciolante di umori. Con un gesto più brusco degli altri si taglia in profondità. La ferita sanguina. Si è infettato mortalmente.

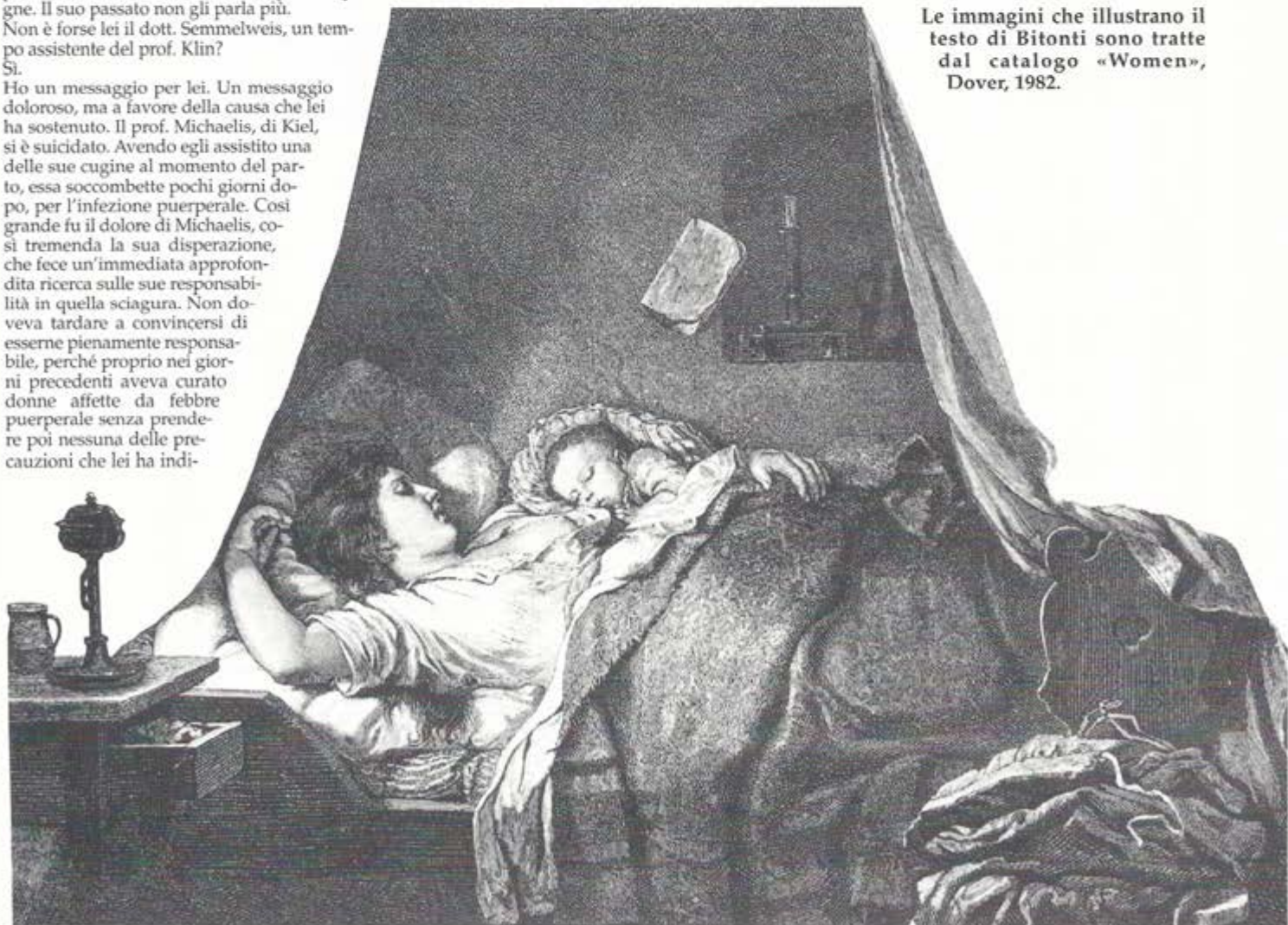
La Narratrice abbandona la scena in una concitata ed isterica risata; Semmelweis riappare ormai ferito mortalmente disteso sul tavolo anatomico.

S - Vorrei molto che la mia scoperta fosse di ordine fisico. Qualsiasi spiegazione si dia della luce, ciò non le impedisce di rischiarare, perché essa non dipende in nulla dai fisici. La mia scoperta, ahimè! dipende dagli ostetrici! Schiacciando oggi il drago epidemico, non ho lavorato per la morte futura? Non avrei ferito più gravemente, lasciando morire, la morte? Chi mi ha ingannato così?

Assassini! Così io chiamo tutti coloro che si oppongono alle regole che ho prescritte per evitare la febbre puerperale. E contro costoro che io mi sollevo da avversario risoluto, come ci si deve sollevare contro i partigiani di un crimine! Per me non c'è altra maniera di trattarli se non da assassini. E tutti quelli che hanno il cuore al suo giusto posto la penseranno come me!

FINE

Le immagini che illustrano il testo di Bitonti sono tratte dal catalogo «Women», Dover, 1982.





FOYER

FABRIZIO CALEFFI

«Il re più volgare, grossolano, vigliacco e feroce di tutta la storia del teatro, il re Ubu ha cent'anni e non li dimostra»

Magda Poli, *Corriere della Sera*

Cent'anni fa debuttava a Parigi il testo di Alfred Jarry e il teatro del Novecento aveva trovato il suo Amleto, il suo Macbeth, il suo Arlecchino, il suo Puck, il suo ubu-nessuno-e-centomila. Buon compleanno, Maestà!

«Non dimentichiamo che il nostro dovere è quello di essere liberi. Andiamo più adagio, potremmo arrivare in orario. La libertà sta nel non arrivare mai in orario»

Alfred Jarry, *Ubu Enchainé*

Quesito/quiz: come mai l'Italia, melodrammatica terra incline alla commedia musicale, stenta a produrre in scena una sua versione del musical? Forse perché esaurisce la sua carica scenica nella cronaca? Pare che Di Pietro, braccato dai paparazzi, abbia chiesto di essere lasciato in pace sostenendo di non essere una ballerina. Eppure, ogni tanto non è lì che prova a muovere qualche passo del ballo del quararaqua?

«Cazzo, Cazzo cazzo cazzo. Figa. Fregna ciorgna. Figapelosa, bella calda, tutta puzzarella. Figa di puttarella. Niente. Una volta con le filastrocche ci veniva...»

Rocco e Antonia, *Porci con le ali*

Una volta con le filastrocche la gente forse ci veniva... a teatro. Savelli pubblicò vent'anni fa il "diario sesso-politico di due adolescenti" che divenne un best seller. Ora Rocco e Antonia hanno quarant'anni e non li dimostrano: ne dimostrano almeno ottanta. Senza per questo essere diventati vecchi sporcaccioni alla Bukowski. Stanno in scena in un tentativo di musical alla romana e sono piuttosto... abbracciati.

«Se i fisici producono dell'antimateria, sarà permesso ai pittori, già specialisti in angeli, di dipingerla!»

Salvador Dali, *Manifesto dell'Antimateria*

E il fruscante Brizzi, figlioccio di Rocco & Antonia, uscito da quel gruppo, s'arruola in un altro gruppuscolo detto Italian pulp (più semplicemente, in macelleria la chiamano POLPA FAMIGLIA) con il romanzo *Bastogne*: frizzi e lazzi-e cazzi. Amari.

«Non sono che un'anima congelata sui vetri del fuoco»

Pablo Picasso, *Il desiderio preso per la coda*

Il conte Klossowski de Rola, in arte Balthus, Maestro della pittura, festeggia il suo compleanno al castello di Rossinière, dove vive. E non dimostra più dei ventidue anni che dichiara di avere, essendo nato nel bisestile 1908, il 29 febbraio. Auguri, caro conte!

«Lo sai che cos'è l'amore? L'amore è che tu sei la mia preferenza»

John O'Hara, *Il Dio di Broadway*

A Montegrotto andammo/e là incontrammo/una chiarissima Stella/una stellata Chiara... Ben interpretando, crediamo, lo spirito della segnalazione di giovani talenti, notammo la giovane talentosa e...



«...l'Ubu di Caleffi e Pacca è un poveraccio, un barbone milanese che, emerso dalla favola bella che ieri ci illuse, sogna di diventare re di Milagonia. Un re con un corno rosso appeso al collo, un cappotto malandato e una camicia verde, colore caro alla patafisica, anche agli odierni Ubu sostenitori di un fantomatico regno di Padania...»

Magda Poli, *Corriere della Sera*

Come avete passato il Natale? Bene, ci auguriamo. Noi abbiamo festeggiato il natale di Ubu con *Ubu Noel*, spettacolo scritto con Paolo Pacca e interpretato con la talentosa Chiara Stella (Seravalle) di cui sopra. Buon Anno, Roi Ubu. E, di ricorrenza in ricorrenza, ricordiamo che nel '97 ricorre la secessione: non quella padana, quella viennese...

«Entra nella trama. Non c'è altro da fare. La maga e la trama. C'è una trama che si aggroviglia qui intorno. Cerca di entrarci, non è difficile»

Roberto De Monticelli, *L'educazione teatrale*

Il 1996 si è concluso con un opportunissimo convegno promosso dall'Associazione Nazionale dei Critici di Teatro al Piccolo di Milano. Titolo: *Per Roberto De Monticelli, Per il Teatro*.

Per il teatro molto fece De Monticelli. Ritrovare quell'impatto critico, anche recensorio, mai censorio, che era di De Monticelli com'era dei Ripellino, dei Chiaromonte è vitale per il Teatro.

Nell'illustrazione di Fabrizio Caleffi: «Chiara: Stella!».



LA SOCIETÀ TEATRALE

NOTIZIARIO

PREMIO VALLECORSI

DOPPIA FESTA DEL TEATRO FRA MOTRICI E LITTORINE

*Vincitore di quest'anno è stato Giovanni Antonucci con *Le finzioni della vita*. Consegnato anche a Bruno Longhini per *La traversata* il premio della scorsa edizione - Alla compianta Paola Borboni e ad Anna Proclemer il Pistoia Teatro.*

EVA FRANCHI

Nel sole autunnale la Breda risplende come la vetrina di un gioielliere: porte spalancate, la grande pedana rivestita con una stuoia rossa, musica in sottofondo, tanta gente incuriosita che si aggira qua e là. Il soffitto ha un'altezza vertiginosa, perforata da tralicci in metallo: tra fiori e sempreverdi campeggia un insolito presepe, un'amorosa esposizione di autobus, littorine, motrici che sembrano missili pronti ad un balzo ruggente, però trattenuto ed estenuato in una sorta di abbraccio. L'anno scorso la consegna dei premi è stata sospesa all'ultimo minuto: complicazioni tecniche. Che erano difficoltà serie e gravi per l'azienda, il suo destino, quello dei suoi lavoratori. Oggi l'orizzonte si profila rasserenato, si spera nel futuro: parole fiduciose arrivano dal Sindaco di Pistoia, dalle autorità locali, dal presidente, dottor Roth. Ancora problemi? Certo, inutile nascondersi: ci sono stati, si sono risolti, magari ne sorgeranno altri, ma il Vallecorsi sopravviverà.

Pochi sanno che Francesco Vallecorsi era un dipendente della Breda, appassionato filodrammatico, prematuramente scomparso nell'immediato dopoguerra: in sua memoria fu promosso - da amici e compagni di lavoro - un modesto "premio teatrale" che è rapidamente cresciuto, è diventato nazionale e oggi s'impone, fra i vari concorsi, per una notevole longevità non lontana dal cinquantenario. Ma la sua connotazione più specifica, la sua autentica "diversità" consiste proprio nell'appartenenza ad una fabbrica dove ogni anno viene festosamente consegnato. Non se ne parla di trasferirlo altrove perché non avrebbe senso, sarebbe uno snaturamento della sua storia, delle sue radici, diventerebbe una cosa qualunque - magari un po' inutile e chissà - come tante altre.

Qui si rinnova ogni volta l'incontro tra fabbrica e teatro, tra manualità e intelligenza, tra concretezza e fantasia che non sono antipodi in contrasto, ma "valori" inscindibili che si rincorrono, si raggiungono,



si completano a vicenda. Ogni volta, per un giorno, la Breda Costruzioni Ferroviarie indossa l'abito delle grandi occasioni e si offre come un inconsueto, rutilante palcoscenico: per un giorno il teatro abbandona i piedestalli della preunzione intellettualistica e s'inchina alla sacralità delle mani operose, segnate dal callo duro della fatica. Lo scambio non è casuale. In questo tempo trafitto da mutazioni sconvolgenti, la fabbrica e il teatro hanno urgenza di recuperare un comune bene perduto: la solerzia individuale intesa come riconoscimento della persona, della sua dignità creativa, senza il rischio d'essere schiacciati dalla macchina o dal mercimonio connotato alla perfida usanza del *do ut des*.

La cerimonia è doppia, vincitori e segnalati sono numerosi, sparsi nell'improvvisata platea. Bruno Longhini (a sinistra nella foto in basso, mentre riceve il premio dal sindaco di Pistoia Lido Scarpetti) ha conquistato il primo posto lo scorso anno con *La traversata*, sofferta rievocazione dell'agonia di Dino Campana, il poeta straziato e maledetto. Giovanni Antonucci (nella foto sotto mentre viene premiato dal Presidente della Breda Luigi Roth) - saggista, critico e drammaturgo - si è imposto nel 1996 con *Le finzioni della vita* (pubblicato su *Hystrio*): un difficile viaggio dentro una coscienza sconfitta, storia d'un uomo ancora capace d'autoflagellarsi, ma impotente a rompere i lacci dell'ipocrisia, della corruzione singola e





collettiva. Due opere serie, scontrose, angosciate. E sempre più rare diventano nel concorso - in tutti i concorsi - le commedie "leggere", scritte per far sorridere e ridere mentre sempre più sale dal pubblico la richiesta di effervescenze brillanti, capaci di allentare le troppe tensioni del vivere quotidiano: pretesa ragionevole, più che legittima, ma un autore dove le trova, oggi, le ragioni del ridere? Parlo della risata schietta, viscerale, liberatoria, quella che esplode dal profondo e fa tanto bene e consola: dove mai sarà andata a finire?

Da tempo il Vallecorsi lega il suo cammino a quello del «Pistoia Teatro», l'iniziativa che rende omaggio a un'attrice o a un attore di particolare rilievo, effigiati da Jorio Vivarelli in sculture bellissime: le regine di questa domenica si chiamano Paola Borboni ed Anna Proclemer (nella pagina accanto con Jorio Vivarelli). La grande Paola, quella che non c'è più, saluta con voce trepida da uno schermo televisivo, pare assicurarci che l'immortalità esiste, basta saperla conquistare e lei se l'è presa eccome, guai a chi gliela tocca. Anna Proclemer sale in pedana insieme alla sua cagnetta inseparabile, remissiva; spalanca i grandi occhi scuri, ancora favolosi, e racconta di sé con ironia, con garbo sapiente,

le piacerebbe recitare in fabbrica, proprio qui, proprio alla Breda: perché no? Parla dei suoi progetti futuri, confida speranze e nostalgie segrete: ai vincitori e ai vinti del Vallecorsi - nella più assoluta incalpevolezza - non ha proprio nulla da dire. Applausi, mazzi di fiori, congratulazioni e abbracci: la cerimonia è finita (in alto, da sinistra a destra, Corrado Fici, presidente del Vallecorsi, premia Umberto Benedetto per i suoi cinquant'anni di regia radiofonica; in basso, Angelo Savelli di Pupi e Fresedde e Marialina Marcucci, vicepresidente della Regione Toscana), si va a pranzo in collina. Anna Proclemer riparte: teme il buio e l'aspetta un lungo viaggio di ritorno. Gli attori ripartono sempre subito. Quasi tutti: il rischio della strada, appunto, oppure la recita pomeridiana o un impegno urgente. Tutto è sempre verissimo, inderogabile, non può esserci in proposito il minimo dubbio. Ma resta un vuoto. Qualcuno - tanto tempo fa - ha scavato un solco profondo tra chi scrive per il teatro e chi lo mette in scena: non era mai successo prima e non accade in nessun altro Paese al mondo, è una prerogativa squisitamente italiana. Quel solco s'è allargato a dismisura ed è ormai così grande da essere incalpevole: senza speranza e senza perché. □



IL VALLECORSI '97

È indetta la 46esima edizione del Premio Vallecorsi per un lavoro teatrale in prosa e in lingua, al quale possono partecipare tutti gli autori di lingua italiana ovunque residenti. I lavori concorrenti dovranno costituire spettacolo di normale durata.

Non saranno ammessi al concorso lavori già rappresentati, trasmessi, pubblicati o che abbiano conseguito premi in altri concorsi.

Al lavoro primo classificato verrà assegnato un premio di lire 10 milioni. Al secondo verrà assegnato il Premio Carlo D'Angelo, al terzo il Premio Giulio Fiorini - Nino Negri (opere in argento dello scultore Vivarelli). Il lavoro primo classificato verrà pubblicato dalla rivista *Hystrio*.

I lavori dovranno pervenire alla Segreteria del Premio entro e non oltre il 20 febbraio 1997, in 8 copie dattiloscritte e ben leggibili. I copioni dovranno essere contrassegnati da un motto. Il nome e l'indirizzo del concorrente saranno indicati in busta chiusa, allegata ai copioni, sulla quale sarà ripetuto il motto prescelto. Tale busta dovrà contenere, inoltre, una dichiarazione firmata dall'autore, attestante che il lavoro corrisponde alle condizioni di cui all'art. 1.

Se un lavoro concorrente viene premiato, durante lo svolgimento dell'edizione, in altro concorso, sarà escluso.

La premiazione dei vincitori avverrà a Pistoia. La presenza dei vincitori è condizione per la consegna dei Premi.

FONDAZIONE AGUS - È stata inaugurata la Sala Gianni Agus presso il Teatro dei Satiri di Roma con lo spettacolo *Nei secoli dei secoli*. Il nuovo spazio teatrale intitolato all'attore scomparso nel 1994 sarà dedicato alla ricerca e alla diffusione del nuovo teatro leggero e comico. L'iniziativa si affianca all'altra attività della Fondazione Gianni Agus; il patrocinio nell'ambito del Premio teatrale Montegrotto Europa, di una borsa di studio per il perfezionamento di giovani attori.

VIDEO PER RUCCELLO - *Anni-bale Ruccello cut-up* è un docu/video ideato da Domenico Sabino (regia Angelo Serio, fotografia di Luigi Senatore, montaggio di Enzo Ciancio, produzione Arci Nocera Inferiore - Rta - D. Sabino - A. Serio), presentato il 18 dicembre al Teatro Nuovo di Napoli, in occasione del decimo anniversario della morte del drammaturgo, scomparso in un incidente d'auto nel settembre '86. La video/sceneggiatura è stata costruita riducendo a posteriori frammenti tratti da testimonianze originali e inedite di amici e collaboratori di Ruccello (Franco Autiero, Alessandra Borgia, Isa Danieli, Igina Di Napoli, Lello Guida, Enzo Moscato, Lucio Turchetta), i quali condividero con lui una breve ma intensa stagione di rinascita della drammaturgia napoletana e nazionale. Per l'incisività e il ritmo sostenuto del linguaggio filmico, il documento rappresenta una prova riuscita di teatro-in-video. P. C.

PER LA RIFORMA GLI AUTORI ASST

Giorgio Pressburger, nuovo presidente dell'Associazione sindacale scrittori di teatro (ASST), nell'assumere il suo incarico si è rivolto ai soci dichiarando di volersi impegnare a fondo per trovare una via di uscita allo stato perenne di scacco in cui si trova la drammaturgia italiana, e ha invitato tutti gli iscritti a un confronto diretto che abbia come scopo la composizione di un manifesto per il teatro dei nostri anni. Fra i primi suoi atti Pressburger, in accordo con il direttore ASST, ha chiesto un incontro con il vice presidente del consiglio Walter Veltroni, mettendo a disposizione gli iscritti per un contributo concreto all'elaborazione della legge per il teatro. In una lettera inviata a Enzo Siciliano, presidente della Rai, presso atto con soddisfazione del proposito di istituire una compagnia di prosa per la produzione del teatro radiofonico affidata a Ronconi, Pressburger chiede di allestire «esclusivamente testi dei nostri giorni, con prevalenza assoluta di novità italiane». È stato chiesto un incontro anche al direttore delle reti radiofoniche della Rai.

IL TEATRO STABILE ABRUZZESE SI SALVA COME ENTE REGIONALE



Al termine di un anno di discussioni, patteggiamenti, litigi e riappacificazioni, è stata approvata la nuova legge regionale abruzzese sul teatro pubblico, resasi indispensabile a seguito della grave crisi finanziaria in cui da ormai moto tempo versa il Teatro Stabile Abruzzese.

Secondo la nuova legge il Tsa si trasforma in Ente Regionale Teatrale, assorbendo il Teatro Regionale Abruzzese (Tra) e le relative funzioni, comprese quelle di formazione svolte presso il Teatro Marrucino di Chieti, in cui ha sede una sezione

biennale dell'Accademia d'Arte Drammatica.

Questo nuovo Ente, in prospettiva, dovrebbe svolgere anche le funzioni di distribuzione, al momento in cui, con una nuova legge regionale, verrà regolamentata l'adesione del circuito regionale abruzzese, l'Atam, al nuovo ente. Per intanto, le funzioni di distribuzione saranno svolte in regime di convenzione biennale, rinnovabile, tra l'ente regionale teatrale e l'Atam. Con una legge regionale a parte, la Regione ha anche provveduto ad autorizzare l'accensione di un mutuo per il ripiano delle passi-

vità pregresse del Tsa con l'impegno ad erogare oltre al contributo annuo di L. 1.200.000.000, un ulteriore contributo straordinario di 600 milioni per un periodo di quindici anni. A tali somme è prevista l'aggiunta di L. 375 milioni complessivi, assegnate una tantum a ripiano delle passività pregresse dell'Atam. «Considero altamente positivo - ha detto Enzo Gentile, direttore dell'Atam - il fatto che la Giunta Regionale prima ed il Consiglio Regionale poi abbiano sentito il dovere di occuparsi del teatro, con uno sforzo di approfondimento notevole. Ho sempre sostenuto che un'operazione di semplice accorpamento di enti e funzioni sarebbe stata dannosa per tutti, se non preceduta da una fase di verifiche complessive. Ciò anche in attesa della legge di riforma del teatro che a livello centrale dovrebbe essere ormai di imminente emanazione. Tutti gli organi dell'Atam sono attivamente impegnati a costruire, con il nuovo ente, un progetto che consenta una effettiva promozione della cultura teatrale nell'ambito territoriale di competenza, che - come è noto - per quanto riguarda l'Atam, comprende oltre che l'Abruzzo, anche il Molise».

Contestualmente, il Tsa ha stipulato un accordo di collaborazione con il Tee Teatro Stabile delle Marche, grazie al quale saranno coprodotti i principali spettacoli dei rispettivi cartelloni: *La Rosa Tatuata* di Tennessee Williams (con Valeria Mariconi e Massimo Venturiello, regia di Gabriele Vacis) e due atti unici di Ennio Flaiano, *Il caso Papaleo* diretto da Beppe Navello e *La donna nell'armadio*, diretto da Egisto Marcucci. Si tratta di un primo passo nella dimensione interregionale a cui sono stati spesso chiamati gli Stabili italiani. «L'accordo - ha detto Beppe Navello, direttore artistico del Tsa - non si limita a semplici intese coproduttive, ma si propone più vasti obiettivi di cooperazione fondati su esigenze artistiche e motivazioni di carattere economico, geografico e culturale: la somiglianza del territorio in cui operano i due teatri la frammentazione in tanti piccoli centri, la mancanza di concentrazioni urbane di rilievo, la presenza di grandi vie di comunicazione che facilitano la mobilità del pubblico».

«Questo progetto, andato in porto soltanto con l'Abruzzo, ma proposto anche ad altre regioni che hanno risposto in modo evasivo, - ha aggiunto Valeria Mariconi - nasce da una consapevolezza: per rilanciare il teatro italiano servono nuove idee e nuove formule. Ogni strada va battuta per riportare la gente nei teatri e recuperare le nuove generazioni rovinata dalla televisione».

È intervenuto a proposito anche il neocommissario straordinario dello Stabile Abruzzese, Renato Nicolini: «Il nostro è un progetto ambizioso che si propone due obiettivi: rilanciare il teatro pubblico uscendo dalla mentalità delle circolari governative. Ed inoltre riscoprire l'identità culturale regionale, ad esempio con Flaiano per l'Abruzzo e Scataglini per le Marche, autori che ci permettono di rivivere l'identità nazionale attraverso l'occhio delle realtà locali». Ileana Orsini

IN SCENA UN TRATTATO - A Mestre si cambia: appunti teatrali a duecento anni di distanza dal *Trattato di Campofornido* è andato in scena al Teatro S. Giorgio di Udine, drammaturgia e regia di Paolo Patui, prodotto dal Centro Servizi e Spettacoli di Udine. Lo spettacolo va alla ricerca di voci e idee che cercano di strappare il Friuli al ruolo di pedina nella mani di Napoleone.

ASINELLO E PUPPI - Al Teatrino dei Puppi di Onofrio Sanicola a San Cristoforo, sul Naviglio Grande di Milano, tra Orlando, Angelica e i fedeli paladini, ha fatto la sua comparsa un asinello in carne ed ossa che trascinava un carretto carico di bottiglie di marsala e di zibibbo; un quadretto siciliano nelle nebbie milanesi.

DINASTIE NAPOLETANE - Al Teatro Diana di Napoli Leopoldo Mastelloni ha coordinato la presentazione del libro *Storie pubbliche e private delle famiglie teatrali napoletane* di Delia Morea e Luisa Basile. Sono intervenuti Franco Carmelo Greco, Ettore Massarese, Luigi Neco e Umberto Serra.

SCARPETTA E D'ANNUNZIO - È andato in onda su Raiuno, durante il programma *Cultura alla sbarra* condotto da Luigi Di Majo, la ricostruzione del processo che nel 1908 vide in aula Scarpetta e D'Annunzio. La vicenda risale a quattro anni prima, allorché Scarpetta mise in scena al Mercadante di Napoli, *Il figlio di Jorio*, parodia del dramma dannunziano, inscenato non senza il permesso del vate. Ma ugualmente scattò la denuncia di plagio e venne istruito un processo che si concluse con la sentenza di assoluzione dello Scarpetta poiché «Fra le due produzioni, sotto ogni punto di vista, sussisteva la più profonda contraddizione e antitesi...».

TEATRO DI FIGURA A PALERMO - Palermo ha ospitato in dicembre la rassegna di teatro di figura e di strada "Macchina dei sogni", organizzata dall'Associazione Figli d'Arte Cuticchio.

GENNAIO AL KISMET - Il nuovo anno si è aperto al Kismet di Bari con la produzione della compagnia barese *Le avventure di Pinocchio*. Sono seguiti *Desa-Lasino* che vola di Koreja, *All'inferno*, una coproduzione Kismet, Ravenna Teatro e Tam Teatromusica, e *Perché di Stilema*.

MUSEO DELL'ATTORE - Il critico Giulio Baffi ha ricevuto l'incarico dal sindaco Bassolino e dall'Assessore Nicolini di curare la realizzazione del "Museo dell'attore napoletano" che sorgerà al centro dell'isola di Piazza Plebiscito a Napoli. È il primo passo verso la creazione di un'area culturale denominata "Musei sotterranei della città", destinata ad ospitare collezioni e documenti relativi al teatro, alla musica e alle marionette.

TEATRO NO STOP - Un "palinsesto" fittissimo, quello del romano Teatro Colosseo. Durante la giornata, a lezioni-spettacolo mattutine, succedono spettacoli pomeridiani e serali. Il cartellone è dedicato alla drammaturgia italiana contemporanea con titoli di Francesco Apolloni, Enrico Luttmann, Francesca Sotta Flores e di molti altri giovani autori.

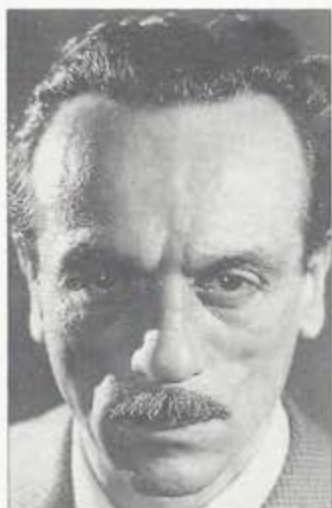
IL TERMOMETRO SIAE PER IL TEATRO

Gli italiani hanno speso per spettacoli e divertimenti vari - dunque cinema, teatro, opere liriche, balletti, concerti, manifestazioni sportive, ballo ed altri svaghi - più di 2.267 miliardi, il che equivale, rispetto allo scorso anno, ad un aumento di 99,5 miliardi, pari al 4,6% in più, valore esattamente pari al tasso inflazionistico. Ma naturalmente, se si guardano le singole attività, gli andamenti sono fra di loro abbastanza differenziati.

Incominciamo dal teatro di prosa che, insieme agli spettacoli di rivista e alle commedie musicali, aumenta il numero delle rappresentazioni del 3,6% per un totale di 45.000 spettatori; mentre la frequenza del pubblico registra un incremento molto lieve (1,6%) con oltre 9 milioni di biglietti venduti, gli incassi, saliti a poco meno di 1.69,2 miliardi di lire (più 1,6%), non recuperano il tasso inflazionistico.

Migliore il bilancio del teatro lirico e dei balletti, che presenta una crescita più significativa sia dell'offerta (più 6,9%) sia della domanda (gli spettatori sono saliti del 16%). Anche la spesa del pubblico; nonostante la flessione del costo della poltrona (meno 7,6%), aumenta del 7,2% in valori monetari. Discreto miglioramento anche per i concerti di musica classica, che vedono aumentare del 3,2% il numero dei concerti e del 7,3% la vendita dei biglietti. Consistente incremento di pubblico (più 17,2%) per i concerti di musica leggera e gli spettacoli di arte varia, per cui anche gli incassi salgono a 82,6 miliardi, con un aumento del 31%. Le rappresentazioni teatrali rimanenti (operette, burattini e marionette, saggi scolastici e culturali) risultano 3.600 (cifra superiore del 5,3% rispetto al primo semestre '95), cui hanno assistito più di 700 mila spettatori (più 2,2%).

Il cinema riprende il suo trend positivo, dopo l'esito negativo dello scorso anno, con un aumento del 5,2% di biglietti venduti e quindi degli incassi, che salgono a oltre 417 miliardi con un aumento dell'8,6%, cui contribuisce però anche l'aumento del prezzo d'ingresso. Segnaliamo infine che i miliardi spesi dagli italiani per le manifestazioni sportive sono stati 367, 433 per il ballo e 242 per i videogiochi e flippers. R.A.



CALVINO ED EDUARDO - Il ricercatore Luca Baranelli ha ritrovato una recensione per *Filumena Marturano* di Eduardo De Filippo scritta da Calvino per *L'Unità* e mai pubblicata, forse per un intervento censorio. Se ne dà uno stralcio.

«... In verità le due maschere dei De Filippo corrispondono a due drammi, e non individuali soltanto, ma collettivi, di popolo: in Eduardo, in quella sua testa di sognatore fallito è il dramma dell'uomo che si sente tanto superiore alle miserie in cui è costretto a dibattersi e non può che rifugiarsi nelle nuvole o battere la fronte contro i muri; in Peppino, in quei suoi occhi strabuzzati fino alle lacrime, in quella sua bocca balzubiente fino all'epilessia, è invece il dramma dell'uomo moralmente sopraffatto dalle cose, dell'uomo estremamente elementare in una società estremamente complicata, dell'uomo che "non ci arriva", che non è padrone nemmeno della connessione delle proprie idee, né della pronuncia delle proprie parole.

E queste tragiche ragioni di comicità dei De Filippo hanno anche qualcosa da insegnarci su tutti noi, sugli aspetti del nostro popolo. Il nostro popolo è dotato di una saggezza antica, che se non si adegua alla realtà delle nostre miserie quotidiane rimane sogno a occhi aperti, utopia, smorfia buffa come quella di Eduardo.

Ma il nostro popolo è, d'altra parte, gravato dell'ignoranza in cui i vari padroni l'hanno via via sepolto, e deve liberarsene se vuole che le sue proteste non siano sterili gesti in mezzo a un mondo più grande di lui, non siano un buffo imbestialirsi con le lacrime agli occhi come quello di Peppino.

E non è senza significato che l'unica maschera con i piedi sulla terra nel teatro dei De Filippo sia quella d'una donna: Titina.

È il simbolo d'un eterno, incrollabile buon senso popolare, cui le assurdità d'un mondo incomprensibile fanno allungare le labbra e alzare gli occhi al cielo, ma non riescono a smuoverlo». Italo Calvino, 1947

OMAGGIO A MONTALE - Al Teatro Goldoni di Venezia Giulio Bosetti ha concluso le manifestazioni veneziane dedicate a Montale nel centenario della nascita con il recital *E piove in petto una dolcezza inquieta*, lettura di poesie e scritti del poeta.

L'OLMETTO CAMBIA - Al Teatro Olmetto di Milano, l'attore Corrado D'Elia affiancherà Luigi Castoldi, già responsabile della gestione del teatro. D'Elia è anche fondatore e presidente di Teatri Possibili, un progetto artistico per la produzione di spettacoli, la ricerca, la formazione e la promozione di eventi teatrali. Ad un cartellone che comprende la danza di Sosta Palmizi, *Anfitrione* con la regia di Eugenio Allegri, *Il caso del vescovo matto* con la regia di Ermanno Cavazzoni e Letizia Quintavalla, si accompagna la volontà di costituire una compagnia di ricerca e l'istituzione di un centro di formazione per attori e danzatori.

TEATRO E UNIVERSITÀ - Per il Festival dei gruppi musicali e teatrali universitari, all'Arsenale di Milano, Marina Spreafico e Margaret Rose hanno diretto un atelier che si è concretizzato nello spettacolo *Chi era Moll Changers? ...Moll Flanders*. *I presume*, scritto e interpretato da studenti in Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano.

IMPEGNO CIVILE A TEATRO - Presso il Teatro Olmetto di Milano è andato in scena, con il sostegno delle associazioni "Società Civile", "Libera" e di Comitati antimafia, *Gli altri sequestrati* di Cataldo Russo che tratta il tema dei sequestri di persona a scopo di estorsione.

GRAALMANIA - Dopo lo spettacolo della Shammah al Castello Sforzesco di Milano e quello di Zanussi a San Miniato, continua la "febbre del Graal". A Milano, in ottobre, si è tenuto anche un seminario di studio sul tema, a cura di Robert Powell.

MOLL FLANDERS ALL'UNIVERSITÀ

Moll Flanders di Daniel Defoe, celebre romanzo del settecento inglese, è stato portato in scena al Teatro Arsenale. L'allestimento fa parte di un'iniziativa promossa e sostenuta dall'ISU dell'Università degli studi Milano, per dare impulso a un teatro vivo all'interno del mondo accademico. Il progetto è partito da un seminario organizzato da Maggie Rose, ricercatrice presso la cattedra di Storia del teatro inglese dell'Istituto di Anglistica, che aveva per argomento la trasposizione scenica del romanzo.

«Con questo seminario-laboratorio ho voluto lanciare una sfida agli studenti - racconta Maggie Rose - Nelle prime settimane abbiamo analizzato i problemi teorici e tecnici con cui tutti i grandi drammaturghi e sceneggiatori hanno dovuto fare i conti nell'adattare testi narrativi per il cinema o per il teatro. Abbiamo discusso ed esaminato il lavoro di Harold Pinter, Christopher Hampton e Alan Bennett. La fase più difficile è stata quella in cui gli studenti hanno dovuto cominciare a pensare a *Moll* in termini teatrali, a "sollevarla" letteralmente dalla pagina per farla agire in scena. Superata la timidezza iniziale, hanno però saputo inventare un bel testo, grazie anche alla preziosa collaborazione di un gruppo di esperti. Il drammaturgo Renato Gabrielli ci ha dato suggerimenti utili riguardo al testo, mentre la regista Marina Spreafico, che ha diretto le prove, ci ha riportato alla

realtà dello spazio scenico. I dieci studenti-scrittori hanno "interpretato" ruoli molteplici: tutti si sono trasformati in attori, riciclandosi poi come assistente del tecnico delle luci, costumista, direttore di scena...».

«Parlando con gli studenti a progetto concluso - prosegue Maggie Rose - scopro che qualcuno di loro sta addirittura utilizzando l'esperienza del seminario per la tesi. Altri continueranno a scrivere per la scena, qualcuno "da grande" vorrebbe fare l'attore, altri ancora ricordano semplicemente con piacere un'esperienza di lavoro di gruppo dove hanno potuto esprimere e sviluppare le proprie idee: tutte ragioni che mi spingono a vedere nel laboratorio di drammaturgia un efficace strumento didattico per l'insegnamento della cultura teatrale». Sara Soncini



L'AUTUNNO DELLA COMUNA

Il programma d'autunno della Comuna Baires ha compreso gli spettacoli *A sinistra non si canta*, di e con Daniele Reschigna, e *Amapola* di Renzo Casali, anche regista del lavoro, e *La vera storia di Teseo*, *Arianna* e *Minotauro* rivolto ai ragazzi. Quanto all'attività didattica, sono ripresi i corsi per attori, registi, drammaturghi e sceneggiatori e sono stati attivati laboratori di Cromografia e Acquerello. Informazioni al 02-4236320, 02-4223190.

IL PUBBLICO SI RIBELLA

Al Teatro Smeraldo di Milano durante una rappresentazione del musical *La bella e la bestia*, con Antonella Elia, la ex valletta di Mike Bongiorno, come protagonista, la compagnia ha interrotto lo spettacolo al primo tempo in atto di protesta per non essere stata pagata. Il pubblico ha protestato rumorosamente. Sempre a Milano al Teatro Nazionale sono stati sospesi i concerti degli Harlem Gospel Singers su denuncia di un inquilino adiacente, perché la sala non era adeguatamente insonorizzata. Il pubblico, col biglietto in tasca, ha inscenato una manifestazione, bloccando il traffico.



OTTAVIA PICCOLO IN MUSICA

L'associazione Novurgia di Milano propone dodici appuntamenti che abbinano ad un concerto di musica contemporanea la visita presso lo studio di un artista. Per la serata d'apertura il pianista Alessandro De Curtis, il percussionista Luca Gusella e Ottavia Piccolo voce recitante.

IL BAUHAUS A MILANO

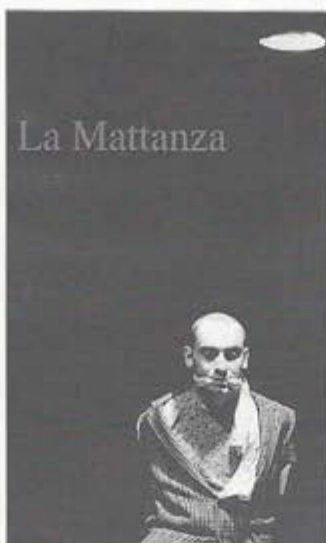
Milano ha ospitato in ottobre una serie di manifestazioni dedicate al Bauhaus. Al Piccolo Teatro Studio è stata rappresentata in prima nazionale *Violet* di Kandinsky. Sconosciuta fino a due anni fa, quest'opera basata sul colore soltanto oggi è realizzabile secondo l'intento dell'autore grazie alle nuove tecnologie. Inoltre, proiezioni e concerti tra cui *I sette peccati capitali*, ultimo prodotto della collaborazione tra Brecht e Weill, con Milva protagonista.

Teatro e Handicap a Milano

Nel clima di nuove attenzioni che il teatro sembra portare al mondo dell'handicap, il convegno organizzato dal Crt di Milano ha offerto un contributo rilevante, benché di complessa lettura. Interventi teorici accanto a dimostrazioni pratiche o toccanti testimonianze hanno mostrato come la varietà degli approcci spesso non riesca a sintonizzarsi in un indirizzo unitario. Sisto Dalla Palma, grazie a un centrale e ricco intervento, ha voluto riconnettere il problema del limite del corpo al senso di una più generale "mancanza", invitando ad «ascoltare nella differenza ciò che parla di noi e dei nostri limiti» e auspicando una rottura delle barriere tra «scena terapeutica, analitica e teatrale». Rompere queste barriere significherebbe non viziare il teatro di finalità ad esso estranee: ciò risulta però difficilmente compatibile con l'orizzonte delle terapie di recupero. Teatro è progetto comune, in cui le differenze si muovono per una "composizione estetica", laddove una diversità presupposta non è ammissibile.

Interessanti sono state le esperienze in alcuni centri di Torino raccontate da Salvatore Bottari e introdotte da una performance sui toni di una comica improvvisazione. La danzatrice Piero Principe, nell'intervento *La memoria poetica del corpo*, è stata invece testimone di un difficilissimo e commovente percorso verso la lenta ripresa di un corpo plurifratturato che è tornato a danzare in un esercizio di gesti e memoria indissolubili. A chiusura del convegno, lo spettacolo *Quadri notturni di un visionario* - con testo e regia di Giuseppe Badolato, interpretato da Chiara Calvi e Angelo Scirè e con la collaborazione artistica e tecnica del teatro D'Oltre Confine -, ha tentato un viaggio nei luoghi del sogno e del ricordo, dove si avventura, vibrante di una nativa, attonita emozione, il protagonista maschile con il suo grave handicap. Vincenzo Maria Oreggia

DANZA DI GUERRIGLIA - *Insurgentes*, spettacolo di teatro danza, coreografia e regia di Julie Ann Anzilotti, è stato proposto al Teatro Arsenale di Milano. In scena due giovani guerrigliere che tra ricordi e speranze attendono il prossimo attacco.



GIOVANE SCENA - Il Teatro Verdi di Milano ha inserito nella sua programmazione il progetto "Giovane scena" comprendente spettacoli di quattro compagnie giovani ed emergenti che sperimentano nuovi linguaggi espressivi: *Gioco al maso* del teatro Città Murata di Como, *La mattanza* del C.r.e.s.t. di Taranto, *Amleto e la stoffa 16* di Japigia Teatro di Bari, *Mal di casa* de La Colonia Penale di Milano.

LA CUCCARINI IN SCENA - Loretta Cuccarini sarà a marzo al Teatro Nuovo di Milano per interpretare la commedia musicale *Grease*, tra le più rappresentate a Broadway e acclamata grazie alla pellicola con John Travolta.

CONVEGNO DEI FILODRAMMATICI - Si è svolto a Villa Cagnola di Gazzada l'annuale Convegno dei Filodrammatici lombardi. Sono intervenuti Monsignor Carlo Calori e Michele Farracci. All'interno della manifestazione alcune compagnie amatoriali hanno presentato i loro spettacoli.

BERLINGUER E IL NOVECENTO - Adeguandoli alle indicazioni del Ministro della Pubblica Istruzione Berlinguer, il Centro Culturale San Fedele di Milano ha ideato una serie di iniziative rivolte al mondo della scuola e incentrate sul nostro secolo. Un progetto teatrale *Novecento*, condotto all'interno delle scuole, e la proiezione del film di Bertolucci *Novecento*, sono state fra le iniziative realizzate.

UN MILIARDO PER UN TEATRO - Il Teatro delle Donne, nel centro di Milano, potrebbe tornare a vivere se si trovasse mezzi sufficienti - leggi un miliardo - per un'adeguata ristrutturazione. Di proprietà dell'Unione femminile nazionale, lo spazio potrebbe essere adibito a sala concerti, teatro da camera e potrebbe ospitare anche un museo.

MONOLOGHI DI UGO RONFANI - Lunedì 14 ottobre al Teatro Filodrammatici di Milano è stato presentato un volume, edito da Ricordi, che raccoglie *l'isola della dot-*

toressa Moreau, Una valigia di sabbia e L'automa di Salisburgo, tre monologhi per attrice di Ugo Ronfani, la presentazione dei testi è stata a cura dell'attore e docente Franco Sangermano mentre Angela Calichio, responsabile della Collana Ricordi Teatro, ha svolto un intervento tecnico-statistico sull'editoria teatrale. È stata una piacevole serata, durante la quale la professoressa Angela Gorini Santoli, presidente dell'Unione Lettori Italiani, ha condotto una brillante intervista all'Autore e l'attrice Franca Nuti, con vibrante interpretazione, ha dato lettura di alcune pagine del volume.

SULLA CONDIZIONE DI DETENUTO - Al centro sociale Leancavallo di Milano è stato presentato *Dove il cielo è fatto a quadretti* a cura di Ticvin Società Teatro, da anni impegnata all'interno del carcere di S. Vittore, e del Centro di Teatro dell'Oppresso di Augusto Boal. Il lavoro mette in luce i conflitti familiari e sociali aperti dall'esperienza carceraria.

ALLO STABILE TORINESE - Lo scorso 15 novembre l'assemblea dei soci ha nominato il nuovo consiglio d'amministrazione del Teatro Stabile di Torino così composto: Agostino Re Rebauting Presidente; Nicole Arrous Vicepresidente; Alberto Barbera, Giorgio Brosio, Manuela Lamberti, Carlo Ossola, Luca Remmert Consiglieri.

BIENNALE GIOVANI A TORINO - La primavera prossima Torino ospiterà l'ottava «Biennale dei giovani artisti dell'Europa e del Mediterraneo». Ottocento saranno i giovani dai 18 ai 35 anni, provenienti da sedici nazioni, selezionati per partecipare con loro opere. Quindi le sezioni di cui è composta questa vetrina internazionale tra cui: teatro e danza, cinema e video, letteratura, musica. Per informazioni: Opera - v. della Rocca, 21 - 10123 Torino - Tel.: 011-883048, Fax: 011-882959.



BERGONZONI IN ASCENSO - La fantasia di Alessandro Bergonzoni si è manifestata anche alla conferenza stampa di presentazione dello spettacolo *Albergo Bergonzoni*, conferenza svoltasi come evento spettacolo sugli ascensori del Lingotto di Torino.

CANTO DELLE CITTÀ A TORINO

Gabriele Vacis è un regista coraggioso. Nel corso degli anni è riuscito a mettere a punto un linguaggio originale e innovativo molto apprezzato ma nell'ultimo periodo ha deciso di rimettere tutto in discussione e ricominciare da capo. La stagione scorsa ha proposto *Canto per Torino* di cui abbiamo riferito nel n. 4/95 di *Hystrio*: un poco convincente spettacolo corale dalle premesse ambiziose ma schiavo dell'ideologia. La nuova produzione, *Canto delle città*, intende proseguire quell'esperienza. Dopo il debutto a Dubrovnik e, in Italia, al festival estivo di Cividale del Friuli, è approdato a Torino al Sermig, luogo opportuno dal punto vista simbolico (è un centro di assistenza per chi ha bisogno di aiuto) da cui poi partirà per una piccola tournée.

Ai limiti di *Canto per Torino* poneva in parte rimedio l'abilità degli interpreti principali, tutti esperti e in grado di dare sostanza anche ai contenuti più esili, e il doversi concentrare su un unico tema e un unico luogo era per loro di un certo aiuto. *Canto delle città* si propone invece di raccontare una giornata nelle città d'Europa, partendo dalla riflessione che «tutto il mondo è un'unica grande città, crogiolo di popolazioni e terreno di scambi e diversità». Vacis sostiene infatti che: «Attraverso televisione, internet, telefono, fax riceviamo continuamente comunicazioni diverse e ci viene a mancare l'unità spaziotemporale. Penso che il teatro debba individuare il luogo di questa comunicazione, che non è più la città ma questo continuo spostarsi. Affinché questo luogo acquisti l'esistenza bisogna cantarlo, secondo l'uso di alcune tribù aborigene australiane: è quindi necessaria una dramaturgia diversa. Gli attori non sanno cosa succederà un momento dopo, il montaggio non è predeterminato. Ciascuno ha un repertorio di testi, di "frammenti di vita quotidiana" e "tragici". Raccontano la giornata attraverso piccoli pezzi, come un'ordinazione al bar».

A teatro però, più che i proclami, cantano i risultati e *Canto delle città* tutto sommato si limita a rispolverare il teatro degli anni Sessanta, quello che si proponeva di comunicare l'incomunicabilità. Nel vasto salone dalla pessima acustica del Sermig i "piccoli pezzi" si perdono in un tramestio indistinto e il fatto che il montaggio non sia predeterminato e gli attori non sappiano cosa succederà un momento dopo è tragicamente evidente. È stato inoltre un atto di presunzione affidare quasi interamente uno spettacolo così programmaticamente impegnativo ad attori alle prime esperienze che inevitabilmente tendono a "recitare" e a non dare omogeneità e continuità alle varie sezioni. Va riconosciuto a Vacis il coraggio di battere nuove strade espressive, che hanno bisogno di tempo per essere sperimentate, verificate e messe a punto, ma capire quando si è imboccato un binario morto è una dimostrazione di coraggio non certo inferiore. Franco Garnero



TORINO TEATRO: NOTIZIE

ERBA - Tavola imbandita è la stagione dell'Erba, apparecchiata con opulenza e una varietà vertiginosa di portate. Il teatro privato torinese, assecondato senza riserve dai pubblici sostegni, ha moltiplicato di anno in anno le proposte in piena libertà. La linea di quest'anno si è tracciata all'interno della drammaturgia contemporanea privilegiando le scelte nei recinti nazionali. Il criterio che le ha suggerite, affermano i proprietari e responsabili artistici Germana e Gian Mesturino, è sempre e comunque il desiderio di assecondare gli spettatori, il cui affettuoso consenso non è mai venuto meno. Successi collaudati dunque lampeggiano nel cartellone "La grande prosa", spesso rappresentata dai Teatri Stabili: classici come il *Misanthrope* con Roberto Alpi e *La locandiera* con Patrizia Milani - durature proposte sempre accolte con favore - sono accanto a *Non ti conosco più o Il postino suona sempre due volte*, *La governante* inseriti in una lista, zigzagante, capricciosa che riflette i gusti più disparati. Invece il settore chiamato "Scena aperta" accoglie la ricerca e voci di punta della nuova drammaturgia: troviamo come Chiti, Manlio Santanelli, Valter Malosti (*Cuori: un poster dei Cosmos*) e, novità, come Valzer (nella foto in alto a destra, Silvia Guidi) di Alberto Severi con Sergio Staino regista. Fra le suddivisioni si nota anche "teatro e rivoluzione", che porta in scena drammaturgie ispirate alle trasformazioni sociali e politiche legate alla storia e all'attualità. Il "Teatro d'autunno" che punta sull'eversione del linguaggio artistico e del pensiero politico muovendosi fra futurismo, Brecht e Danton. Infine, un invito a ridere con il concorso di cabaret e uno a sorridere con il teatro dialettale, espressione schietta e brillante, che fra equivoci, ansie e scontatissimi lieti epiloghi, mantiene viva una tradizione.

JUVARRA - "Ridere, riflettere, capire": questo triplice invito, che accompagna il cartellone composto da Sergio Martin, indica gli intenti della stagione. Il teatrino settecentesco - architettura gradevole e poltrone da penitenza - non cede alle ragioni del mercato. Eppure le proposte della piccola sala portano al suo pubblico, composto soprattutto da studenti che amano il palcoscenico senza rinnegare le discoteche, gli accenti innovativi della ricerca e risultati degni di attenzione. Fra gli artisti, scelti con buon intuito e ocularità, molti sono di casa, come il Dottor Bostik e Donati & Olesen (con la novità *Avanti Marx*). Gli argomenti esplorati non sono comuni: così come l'omosessualità in *Chi ha paura del lupo cattivo?* di Enrico Luttmann o la menomazione psichica delle rassegne dedicate alla follia o quella fisica: *A me frega niente* condotto da Vasco Mirandola è un'espressione che sgorga dall'universo di silenzio dei sordomuti. Investigazione nei sentimenti: *Gioco al massacro* e *Amici per gioco*, *Amici per sesso*, di Bruno Montefusco svelano già nei titoli crudele uno e scanzonato l'altro i contenuti di ironia e provocazione. Seminati fra qualche testo cardine della drammaturgia contemporanea come *Aspettando Godot*, tradotto da Guido Ceronetti, gli spunti estratti dall'agenda della stagione si prestano bene ai dibattiti che possono accendersi nel sottostante Café Procope, fra un calice di vino, mostre e incontri. Tre di questi, accompagnati da canto e musica e curati da Osvaldo Guerrieri e Valeriano Gialli, illustrano l'intersecarsi dei passi lievi della poesia con la politica, la natura e l'amore.

FREGOLI - Arti sceniche a braccetto per il palcoscenico del teatro Fregoli. Il direttore, Emilio Serdoz, che restio alle manovre correnti, ha spesso navigato in acque tempestose, ora sembra aver superato i momenti difficili. Abbattuti i famosi steccati, ha affiancato proposte diversificate al primo amore, il teatro. Quest'anno il cartellone all'insegna del celebre trasformista accoglie il cabaret e l'opera lirica (c'è persino un Mascagni poco frequentato). Zampilla una minigiugone di operetta e appare la danza (incursisce Donne, spettacolo architettato intorno a statue di cera di personaggi femminili). Inoltre si annunciano rassegne di buoni film in lingua originale, scelti con cura e competenza, programmi per gli scolari e una mostra. Lo sforzo è cospicuo. Ma è affrontato con lo spirito dell'imprenditore piccolo e solido che vuol dare slancio alla sua azienda; così il teatro Fregoli non solo ospita gli spettacoli (*Due cuori in coro* in francese o *Camera con criminali*, regia di Luigi Russo), ma il produce (*La locandiera*, *Anfitrione*, *A' vigilanza* con il teatro Gamma di Catania), con registi di tutto rispetto come Walter Manfrè e artisti di marca. Il progetto intende anche scavare nicchie di lavoro per tecnici, sarti, amministratori, ma soprattutto attori, registi autori dotati di talento che stenta ad affiarare per scarsità di occasioni. E se il pubblico non va al teatro? Ben venga l'inverso: il teatro andrà da lui. Con la promozione. E ormai scontato che il cinema fa presa. Allora, promette il responsabile, chi acquista un abbonamento avrà accesso allo spettacolo di prosa a metà prezzo, concessione accordata anche agli ex-giovani e agli universitari. *Mirella Cavaglia*



DALLA PARTE DEL PUBBLICO - Anche per questa stagione molti teatri torinesi aderiscono all'iniziativa *Metti una sera a teatro*, nata l'anno scorso in collaborazione con l'AGIS e autorizzata dalla StAE. Acquistando un apposito carnet gli spettatori avranno la scelta tra spettacoli proposti da vari teatri ad una cifra più conveniente rispetto al prezzo del biglietto.

L'ODIN A S. VITTORE - L'Odin Teatret, ospite a novembre al Teatro Studio, ha varcato durante la sua permanenza a Milano le sbarre del carcere di San Vittore per uno scambio teatrale con i detenuti. Intermediario dell'incontro Ticvin Teatro, che da anni conduce il lavoro teatrale all'interno del carcere.

SPETTACOLI DI EVASIONE - Due detenuti-attori della ormai famosa Compagnia della Fortezza - sorta all'interno del carcere di Volterra - si sono dati alla fuga alla fine dello spettacolo *I negri* di Gènet rappresentato al teatro San Pietro di Volterra. Si tratta di Graziano Salis e Alberto Casarali, per i quali sono scattate immediatamente le ricerche. Già nell'estate del '95, a Ventimiglia, si erano verificate rapine attribuite ad alcuni componenti il gruppo della Fortezza durante le rappresentazioni del *Marat Sade* di Peter

Weiss. È auspicabile che, nonostante questi episodi, non venga né frenato né interrotto l'esperimento teatrale condotto dal regista Armando Puozzo con i detenuti di Volterra, affinché non si scoraggino quanti credono nella "libertà" del teatro.

SPETTACOLO AL BECCARIA - Si sono esibiti al carcere minorile "Beccaria" di Milano gli attori e i musicisti dell'associazione "No'hma servi di scena". L'evento rientra nelle iniziative di formazione culturale dei ragazzi del Beccaria che comprendono laboratori teatrali, musicali e artistici.

ACHTERNBUSCH CINEASTA - Il Goethe-Institut di Torino, in collaborazione con il Museo del Cinema e il Teatro Stabile, ha organizzato una serie di manifestazioni dedicate a Herbert Achternbusch, il drammaturgo bavarese noto anche come cineasta e pittore; dal 5 al 18 dicembre tutti i film al Cinema Massimo, dal 7 dicembre al 31 gennaio una mostra al Castello di Rivara e l'8 dicembre *Ella* al Carignano. L'artista è stato presentato da Luisa Gazzozerio Righi.

CONVEGNO SU TEATRO-SCUOLA - Il Teatro nella Scuola è ormai un dato di fatto che attende di essere formalizzato. A dar conto di

OMAGGIO A FRANCA NUTI

Emozionata come una debuttante alle prime battute, commossa e commovente, Franca Nuti ha offerto in *Serata d'amore*, organizzata in suo onore dal Teatro Stabile di Torino, saggi splendidi delle sue qualità interpretative.

Al teatro Carignano, l'attrice, interprete di *Peer Gynt* e di *Donna di Dolori*, che quest'anno ha ottenuto il Premio Renato Simoni - una vita per il teatro, ha offerto al suo pubblico con tenerezza e un delicatissimo palpito umano le letture di brani di Thomas Mann, Ugo Ronfani e testi poetici di Rebora, Betocchi e Sereni. Recitando pagine varie di prosa e lirica, hanno reso omaggio alla festeggiata Giancarlo Dettori, che quasi con trepidazione le ha dichiarato fra i versi di Prevert il suo amore coniugale, Mauro Avogadro, Marisa Fabbri, gli allievi della Scuola dello Stabile, che in lei hanno trovato una brava insegnante, Giorgio Bonino, Piero Ferrero e Eugenio Guglielminetti. Mauro Avogadro ha coordinato la serata, insinuando con misura frammenti musicali, eseguiti dalla chitarra di Fabio Spruzzola e dalla voce calda e molto bella di Angelica Buzzolan. Maestro di cerimonie era il direttore Guido Davico Bonino, che ha condotto questa operazione con sincerità. Pubblico sedotto, a frato sospeso davanti alla preziosità di quel tessuto di emozioni. Meravigliosamente naturale nella sua compostezza, questa signora torinese, che ha il raro dono di farsi voler bene, ha lasciato sgorgare con grazia e semplicità tutta la ricchezza interiore di un'anima che al teatro ha dato molto. *Mirella Cavaglia*

questo binomio è toccato al convegno *Il Corpo intelligente*, organizzato dall'Amministrazione Provinciale di Cremona da anni impegnata a dar spazio al linguaggio scenico quale strumento didattico. Sotto la consulenza del professor Claudio Bernardi, docente di storia del Teatro all'Università cattolica di Brescia, la realtà cremonese sperimenta da oramai dieci anni l'inserimento dei linguaggi della scena nella programmazione didattica delle scuole dell'obbligo. La giornata di studi, tenutasi al Teatro Sociale di Soresina, ha visto intervenire i massimi esponenti del teatro educazione: Benvenuto Cuminetti, docente di storia del teatro a Bergamo e di Claudio Facchinelli, le cui riflessioni si sono affiancate al racconto delle pratiche di dieci anni di attività. Dal confronto fra teoria ed esperienza è uscito un quadro interessante che dimostra come il teatro rappresenti un importante veicolo di emozioni in grado di mettere d'accordo mente e corpo per uno sviluppo organico delle attitudini creative dei più piccoli. N.A.

DA SANREMO AL TEATRO - Sabrina Ferilli, nota per avere presentato l'ultimo festival di Sanremo, ha debuttato in teatro al fianco di Maurizio Micheli in *Un paio d'ali*, la commedia musicale di Garinei e Giovannini portata sulle scene quarant'anni fa da Rascel e dalla Ralli.

CONTEMPORANEI A ROMA - Al Teatro Tordinona di Roma la Siad (Società Italiana Autori Drammatici) ha curato due serate dedicate alla nuova drammaturgia durante le quali sono state recitate scene tratte da testi di Camerini, Baricco, Manini, Silvestri e Nicolaj. Sempre a Roma, presso il Teatro La Comunità, il Centro Stabile di Drammaturgia ha realizzato una rassegna di novità italiane. Sono stati rappresentati *Come sta la nonna?*, di Maria Antonietta Bertoli, *Immersione nel lago* di Carlo Lizzani, *Ana de Jesus* di Christiana De Caldas Brito, *Il primo treno dell'alba* di Giorgio Taffon. Hanno dato la loro collaborazione il regista Marcello Lezica Vernengo, il musicista Germano Mazzocchetti, le attrici Renata Zamengo, Silvia Gigli, Gabriela Praticò e diplomati dell'Inda.

UN FAUST DI LEGNO - "Le vie dei festival", rassegna realizzata dall'Assessorato Politiche Culturali del Comune di Roma e dall'Associazione Cadmo, si è conclusa con lo spettacolo di marionette e ombre della compagnia sudafricana Hand-spring Puppet Company *Faustus in Africa!* sui testi di Goethe e del poeta rap Lesego Rampolokeng.

DROGA E TEATRO - Il gruppo La Nuova Generazione è in tournée in Svizzera e Francia con *A Scigna*, pièce sulla questione della droga scritta da Gennaro Francione. Sempre di Francione è andata in scena al Teatro Le Salette di Roma *Processo alle bestie*.



FESTA ALLA D'AMICO - L'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica "Silvio D'Amico" ha compiuto sessant'anni. Il 25 novembre scorso, al Teatro Valle, l'anniversario è stato celebrato alla presenza di un pubblico eletto e caloroso. Tra gli interventi, il saluto ufficiale del nuovo presidente Ugo Gregoretti, succeduto a Mario Pedini, del direttore Luigi Maria Musati e del Vicepresidente del Consiglio dei Ministri Walter Veltroni. In chiusura, il saggio degli allievi dell'Accademia tratto da *In principio, drammaturgia sui sette giorni della Creazione*, di Luigi Maria Musati.

TEATRI IN CRISI - Il Teatro La Comunità di Roma ha ospitato una giornata di studio sul tema *Teatri della crisi, crisi del teatro: prospettive per il Terzo Millennio* organizzata dal C.T.M., un organismo impegnato nell'organizzazione di iniziative di promozione del teatro giovane.

DA DOSTOEVSKIJ - *La mite*, tratto dal racconto di Dostoevskij, è andato in scena, nell'adattamento di Alessandro Mingali - interprete accanto ad Hanna Igel e regista dello spettacolo - alla Galleria d'Arte De' Serpenti di Roma.

MANAGEMENT CULTURALE - Rientra nel progetto "Fabbrica Europa" il corso di formazione professionale per direttore artistico esecutivo *Economia della Cultura* promosso dalla Regione Toscana e dal Fondo Sociale Europeo e organizzato da Progetti Toscani Associati, che si è tenuto a Firenze in novembre. Oltre a seminari volti a studiare forme di ricomposizione tra arte e mercato, si sono svolti incontri su temi specifici quali: le reti informatiche, i finanziamenti privati, gli organismi europei per la cultura, le industrie e le politiche culturali.

UN'OPERA PER TINA MODOTTI - Nel centenario della nascita di Tina Modotti, fotografa, attrice e attivista politica, è andata in scena al Teatro Palamostre di Udine l'ope-

ra lirica *Tina*, musica e libretto di Andrea Centazzo: Ottavia Piccola ha recitato frammenti tratti dal carteggio tra Tina e il compagno e maestro di fotografia Edward Weston.

NOMADI A RACCOLTA - L'Associazione i Nomadi del Teatro degli Dei di Rimini ha organizzato nei comuni di Montegrifoglio e di Mandaino una manifestazione comprendente spettacoli, incontri ed altre iniziative. Sono andati in scena Verdi. Un maestro racconta *l'Emilia* de La nuova complesso camerata, *Atterraggio di fortuna* di e con Bustric, *La gramigna* del Teatro Agricolo e del Montevaso, *Amamaz o l'ultima disavventura* di Ottavio Sozzi del Teatro dell'Arca con la regia di Angelo Savelli, *Da lontano, Canzoniere del mondo* del Teatro de Los Andes che ha inoltre condotto un seminario sull'attore e sulla scena. Un laboratorio con Riccardo Caporossi si è concluso con un saggio-spettacolo presentato al pubblico. Carlo Infante ha tenuto incontri sui nuovi metodi di comunicazione telematica.

SARDOU E IL DIVORZIO - *Divorziamo*, famoso testo di Victorien Sardou scritto nel 1880 quando in Francia si discuteva l'approvazione del divorzio, è stato rappresentato al Teatro Manzoni di Roma dalla compagnia Teatro Artigiano con Nino Castelnuovo e Daniela Petrucci.

IL TEATRO PER L'AZIENDA - Si chiama Teatro d'Impresa la nuova formula già sperimentata in Francia, basata sulla tecnica del *mirroring game*. In sostanza, il teatro si mette a servizio delle imprese per fare analizzare al management e agli organi esecutivi alcuni obiettivi comunicativi e formativi. Per esempio, la Telecom France ha realizzato sessioni teatrali per informare i dipendenti sulle nuove norme di sicurezza, mentre la Bouygues ha presentato ai lavoratori che stavano per cambiare mansione una rappresentazione in cui il cambiamento era valorizzato come arricchimento professionale. Il riferimento per l'Italia è: Segreteria Cesma Corsi ad Hoc, tel.: 02-48021107.

BELLE EPOQUE AD AREZZO - Su testi di Feydeau e di Hervé è andato in scena per il festival "L'Aretno", a cura dell'Associazione Piccolo Teatro Città di Arezzo, *Paris, Belle Epoque*, spettacolo che intreccia prosa, operetta e balletto con la regia di Antonio Viviani.

A NEW YORK CON SIPARIO - Mario Mattia Giorgetti, direttore di Sipario ha organizzato un "Festival del teatro italiano a New York" conclusosi con la consegna della Mascchera di Sipario a Carla Fracci, Anna Proclemer, Beppe Menegatti e Beni Montresor. Premiati anche Dario Fo, Franca Rame e Vittorio Gassman, che non hanno potuto essere presenti.

CAMPOGALLIANI CINQUANTATA - L'Accademia Teatrale Campogalliana celebra quest'anno il suo cinquantenario con un cartellone che comprende *I parenti terribili* di Cocteau, *Cirano di Bergerac* di Rostand e una novità per l'Italia: *Lùna-Ballo d'agosto* di Brian Friel. Chiude la stagione, ospitata presso il Teatrino di Palazzo d'Arco di Mantova, *La baracca di Sandrone, Fosalino & C.*, spettacolo di burattini.

PREZZO POLITICO - Costa solo 10 mila lire l'ingresso agli spettacoli al Teatro di Leo in via San Vitale, 63 a Bologna. In cartellone Santagata con *Petito strengo*, il Teatro de los Andes con *I sandali del tempo*, Morganti con *Tempeste e King Lear n° 1*, testo e regia di Leo De Berardinis; inoltre concerti di musica classica e contemporanea.





DAL TEATRO AL SET - Giovanna Mezzogiorno, figlia dell'indimenticato Vittorio Mezzogiorno, dopo due spettacoli - *Qui est là* e *Amleto* - di Peter Brook, che le hanno valso il premio "Luca Coppola e Giancarlo Prati", è stata chiamata dal regista Sergio Rubini per interpretare il film *Il viaggio della sposa*.

TEATRO-SCUOLA A CREMONA - La Provincia di Cremona ha destinato il quarto Quaderno dell'Ufficio di Promozione Educativa e Culturale a una panoramica e a un excursus storico sul progetto Teatro-Scuola organizzato dalla provincia di Cremona, dal Provveditorato agli Studi e dai Distretti Scolastici. Curatore della pubblicazione Nicola Arignoni.

STAGIONI AL FEMMINILE - Al Teatro dei Rassicurati di Montecarlo di Lucca in primo piano le autrici, le registe, le attrici. In scena: *La donna gigante* di Lidia Ravera con Athina Cenci, *Olivetti* di e con Laura Curino, *Una tavolozza rosso sangue* di Valeria Moretti con Elisabetta Pozzi, ed altre attrici. Anche Finale Emilia (Modena) dedica il cartellone del Tiburzio Teatro Sociale al teatro femminile con interpreti di prestigio quali Valeria Moriconi, Valeria Valeri, Piera Degli Esposti, Pamela Villoresi e Giuliana De Sio.

TEATRI DI VITA - La stagione 96-97 dei Teatri di Vita di Bologna ha ricevuto dalla Commissione Europea *Caleidoscopio* un riconoscimento che premia un cartellone ricco di coproduzioni, con compagnie europee ed extracomunitarie. Il sito Internet di Teatri di Vita si è inoltre aggiudicato il *Cultural Choice Award*, attribuito finora soltanto a 63 siti in tutto il mondo.

DA SOLLETICO AL TEATRO - Mauro Serio, il popolare presentatore del programma tv per ragazzi *Solletico*, ha firmato la regia teatrale de *Il principe ranocchio*, prodotto dal teatro La Contrada di Trieste.

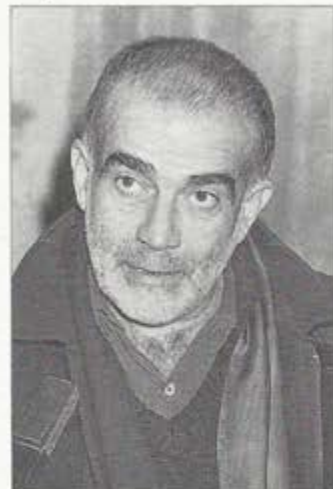
SPETTACOLO A TRENTO - Il programma del Centro Servizi Culturali S. Chiara di Trento spazia dall'opera al musical, dalla danza alla prosa, dalla musica d'autore al teatro ragazzi. Cecilia Gasdia ha aperto con un recital la stagione operistica, mentre *I sogni di Pulcinella* della Compagnia del drago rosso e *Fiabe italiane* del Teatro del Vento hanno dato il via agli spettacoli per ragazzi.

ARTAUD ANCORA - Teatro Due, settore Teatro del Dams, dell'Università di Roma Tre e Teatrainaria Stanze Luminose hanno presentato la seconda parte del progetto *Artaud 1896-1996*. Gli spettacoli in programma sono stati *Pour en finir avec le jugement de Dieu* di Artaud, con Celestino Russo e Valeria Vitali; *Lettera ad Antonin Artaud* di Maurizio Grande e Alessandro Berdini; *Nanaqui* di Nicola Dentamaro; *Lingua, carne e soffio* di e con Enzo Moscatto. Le manifestazioni si sono concluse con la presentazione del libro *I teatri di Artaud* di Franco Ruffini.

CARTELLONE VENETO - Il cartellone dei Teatri della Riviera sdoppiato al Teatro Excelsior di Dolo e al Teatro Villa Leoni di Mira propone un programma composito che spazia dal musical *Jesus Christ Superstar*, ai classici (*Uccelli* di Aristofane e *La Moscheta* di Ruzante), dalla drammaturgia contemporanea (Longoni, *Naja*, e Rontani, *Beethoven nei campi di barbabietole*), oltre alla comicità di Gene Gnocchi, Finocchiaro e Bergonzoni.

AUGURI AD HYSTRIO - Con l'originale volume *Tanti auguri a...* edizioni Il Ventaglio, Annie Boari ha voluto indirizzare divertenti biglietti augurali per Natale e il Nuovo Anno, da lei inventati con la tecnica del collage. Molti sono i destinatari che appartengono al mondo del teatro: Carlo Dapporto, Nino Taranto, Massimo Ranieri, Aroldo Teri e Giuliana Lojodice. Auguri anche a Ugo Ronfani e a *Hystrio*: grazie.

CASTRI E GOLDONI - In occasione dell'andata in scena, a fine novembre, della seconda e terza parte della trilogia goldoniana della *Villeggiatura*, *Le avventure* e *Il ritorno* con la regia di Massimo Castri, si è svolto presso il Teatro Metastasio di Prato il convegno "Verso Goldoni". Oltre ai numerosi interventi di specialisti (Franca Angelini, Franco Fido, Françoise Decroissette, Ginette Herry, Roberto Alonge, Carmelo Alberti, Sara Mamone, Lia Lapini, Laura Riccò, Marzia Pieri), Nuccio Messina ha presentato il video dei *Rusteghi* allestito da Castri qualche anno fa e Sara Mamone ha coordinato una tavola rotonda fra le tre Giacinte della scena italiana: Valentina Fortunato, Lucilla Giagnoni e Sonia Bergamasco, a cui ha fatto seguito la proiezione del video della *Villeggiatura* del Teatro Settimo realizzato da Nico Garrone. In chiusura dei lavori Siro Ferrone, curatore del convegno, ha condotto un incontro con il regista Massimo Castri.



A PULLINI IL PREMIO FABBRI - Giorgio Pullini docente, critico, collaboratore di *Hystrio* è stato insignito del Premio Diego Fabbri per la saggistica dello spettacolo e della comunicazione sociale, sezione teatro. Il premio era promosso dall'Ente per lo Spettacolo.

CORSO DI SIMONA MORGANTINI - Simona Morgantini, collaboratrice di *Hystrio*, che ha già tenuto corsi di teatro e di pedagogia teatrale, dirige quest'anno un corso di teatro per principianti organizzato dal Teatro Vidya di Livorno. Il corso, articolato in lezioni di dizione, recitazione ed espressione

corporea, si concluderà con l'allestimento di un testo costruito e interpretato collettivamente dai partecipanti. Simona Morgantini, ha anche ricevuto il premio per la regia del Centro Promozionale del Turismo e Spettacolo, attribuitole da una commissione di giornalisti de *Il Tirreno* e de *La Nazione*.

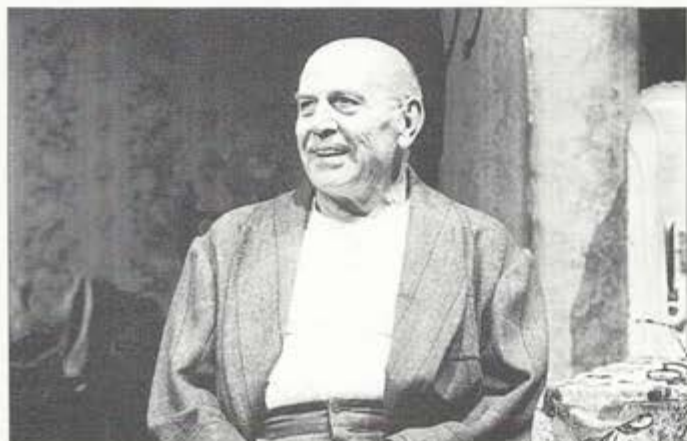
PROPOSTE TEATRALI '97 - La terza edizione di Proposte Teatrali rientra quest'anno nel cartellone del Teatro Le Laudi di Firenze. L'iniziativa è rivolta ad autori e attori per creare una rassegna da presentarsi in aprile. Per partecipare alla selezione inoltrare entro il 20 gennaio '97 monologhi e dialoghi o curricula a MMproduzioni - v. F. Puccinotti, 5 - 50129 Firenze - Tel. 055-499552.

PREMIO FLAIANO - L'Associazione Flaiano e la rivista *Oggi e Domani*, in collaborazione con Teatro Stabile Abruzzese e il Teatro Stabile delle Marche, bandiscono l'edizione 1997 del Premio Flaiano per opere teatrali inedite e mai rappresentate. I testi, in dieci copie, devono pervenire alla redazione di *Oggi e Domani*, via Salvatore Tommasi 5, 65126 Pescara, entro il 31 gennaio 1997.

CONCORSO DI DRAMMATURGIA - L'Associazione Culturale "Il Canovaccio" bandisce il primo concorso "Premio Isolateatro" per testi teatrali preferibilmente sulla realtà sarda e obbligatoriamente con non più di tre personaggi e non eccedenti le quindici cartelle. Testi entro il 28 febbraio '97 a: Associazione "Il Canovaccio", Casella Postale 52/A, 09045 Quartu Sant'Elena (CA), Tel. 070-828161-828207.

PREMIO ALLA DEL SERRA - *Agnodice* è il testo con il quale la nostra collaboratrice Maura Del Serra si è aggiudicata la XXII edizione del Premio Fondi La Pastora, di dieci milioni, per un'opera teatrale inedita. La proclamazione è avvenuta dopo lo spoglio delle schede votate dalle giurie esterne e dalla giuria nazionale. Questa la classifica finale: *Agnodice*, prima classificata; seguono nell'ordine: *Motel* di Paolo Modugno, *Per il bene di tutti* di Francesco Randazzo, *Le nuvole parlanti* di Pietro Favari, *Nasturzio e Kasimer* di Pier Francesco Paolini, *Vita all'aria aperta* di Nanni Malpiga. *Agnodice*, che prende spunto da un preciso riferimento storico, è la storia di una giovane donna che pratica l'arte medica in una società, quella greca, in cui la medicina era prerogativa esclusiva degli uomini.

NASCE ARTE & TECNICA - Per volontà di giovani professionisti dello spettacolo è stata costituita ad Asti l'Associazione culturale Arte & Tecnica. Tra le varie attività, una rassegna di cabaret al Teatro Politeama con spettacoli di Bergonzoni, Angela Finocchiaro, Gene Gnocchi e altri esponenti del teatro comico.



PREMIO TEATRALE E. M. SALERNO '97

Il Centro Studi "Enrico Maria Salerno" bandisce il Premio Teatrale "Enrico Maria Salerno" per la nuova drammaturgia europea - Terza edizione - 1997.

L'iniziativa è patrocinata dal Comune di Castelnuovo di Porto (RM), dalla Regione Lazio, assessorato alla Cultura, dalla Presidenza del Consiglio dei Ministri, Dipartimento dello Spettacolo, sotto gli auspici dell'Associazione Nazionale Critici di Teatro.

Al concorso sono ammesse opere di drammaturgia inedite e mai rappresentate di autori europei viventi che affrontino problematiche civili, etiche, politiche e che costituiscano spettacolo completo. I dattiloscritti, in sei copie, devono pervenire alla Segreteria del Premio entro il 28 febbraio 1997, all'indirizzo del Centro Studi "Enrico Maria Salerno", via Montefiore 86, 00060 Castelnuovo di Porto, Roma. Sono ammessi testi in lingua italiana, inglese, francese, tedesca e spagnola.

La Giuria è composta da Arnaldo Bagnasco, Carlo Maria Pensa, Franco Quadri, Ugo Ronfani, Sandro Sequi. Presidente Laura Andreini Salerno. Segretario Fabio Cavalli.

La proclamazione del vincitore avrà luogo in Castelnuovo di Porto entro il mese di ottobre 1997, nel corso di una manifestazione che prevede la messa in scena dell'opera prescelta. L'opera sarà poi inserita nel programma di produzione della Compagnia Teatrale "Enrico Maria Salerno" per la stagione di prosa 1997-98. L'opera 2° classificata sarà premiata con pubblicazione.

Per informazioni è a disposizione la Segreteria del Premio Teatrale "Enrico Maria Salerno" all'indirizzo sopra segnalato e al numero Tel/Fax 06-9079216. I.C.

CENTRO "TEATRO TOTALE": PREMIO DI DRAMMATURGIA

1. Il Centro Nazionale di Drammaturgia "Teatro Totale" bandisce la seconda edizione del Premio Nazionale di Drammaturgia "Teatrale Totale" anno 1997.

2. Le sezioni del concorso sono due. La prima sezione è dedicata alle opere inedite e mai rappresentate, da inviare in forma completa. La seconda sezione è per sinossi (3/5 cartelle) da completare, nel corso di stages, con l'aiuto di esperti.

3. La giuria è composta da Ugo Ronfani (presidente), Giovanni Antonucci, Roberto Ciulli, Maura Del Serra, Paolo Guzzi, Mario Lunetta, Cesare Milanese, Alfio Petri (segretario con voto) e Gabriele Vacis.

4. Gli esperti per gli stages sono Ugo Ronfani, Maura Del Serra, Alfio Petri. Gli stages saranno tre. Si svolgeranno nel periodo maggio/luglio a Roma, Carpineto Romano e Segni. Ciascuno avrà la durata di cinque giorni.

5. Le opere complete e le sinossi - recanti firma, indirizzo e numero di telefono dell'autore - devono essere inviate in nove copie dattiloscritte alla segreteria del Premio, presso Biblioteca Comunale di Carpineto Romano, via Giacomo Matteotti, 00032 Carpineto Romano (RM). Le opere complete entro il 30 maggio 1997; le sinossi entro il 15 marzo 1997.

6. Saranno accettate solo opere complete e sinossi elaborate nella prospettiva del "Teatro Totale", inteso come miscela di codici molteplici, linguaggi, lingue, dialetti e nuove tecnologie, utilizzati in funzione espressiva.

7. Il premio consiste nella pubblicazione dei testi vincitori nelle due Sezioni sulla rivista *Hystrio* (Ricordi, Milano).

7. La premiazione è prevista nel mese di settembre 1997 a Carpineto Romano. Alla premiazione è obbligatoria la presenza dell'autore.

8. I dattiloscritti non verranno restituiti.

9. Per informazioni telefonare al numero 06/97.19.141 della Segreteria.

SHAKESPEARE INTERNET - È italiano il primo esperimento di creare uno spettacolo - *Internet e Frammenti*, ispirato a Shakespeare - contemporaneamente in scena e in rete Internet. L'idea è venuta a Francesco Verdinelli ed è stata realizzata presso il Teatro Vascello di Roma. Le attrici Carla Cassola, Roberta Lerici e Francesca Gamba si sono collegate in diretta con attori in Australia, Inghilterra, Belgio che hanno dato le loro interpretazioni dei brani. Tra gli scopi di questa innovazione teatrale: riconfermare il teatro come indicatore privilegiato nel recepire e nel diffondere i cambiamenti in corso nella comunicazione.

IL BRAVO RECENSORE - Arriva dall'America il decalogo del bravo recensore pubblicato dal *Baltimore Sun*. Non si tratta di rivelazioni, ma di dieci norme di deontologia elementare, per esempio: informare i lettori senza annoiarli; evitare favoritismi o animosità; niente pubblicità. Insomma, un'americana scoperta dell'acqua calda.

FUORI I CRITICI - Jean Paul Belmondo, attore e direttore del Théâtre des Variétés di Parigi, non avendo gradito le stroncature alla sua *La puce à l'oreille* di Feydeau, ha messo alla porta i critici facendo ritirare gli inviti stampa.

FONDAZIONE MEDITERRANEO-CARIBE - È nata a Livorno la Fondazione Mediterraneo-Caribe, allo scopo di favorire lo scambio e la collaborazione tra le comunità teatrali mediterranea e caraibica. I primi risultati del progetto sono sfociati in tre coproduzioni tra Venezuela e Italia: *Santo demonio Caribe* del Teatro Nueva Esparta e del Corso della Regione Toscana Artista Scenico, *Rezan los astros en la noche* immensa del Centro Internacional del Nuevo Teatro e Compania Regional de Teatro de Nueva Esparta e dell'Accademia dei Concordi, *Le ceneri del Che* dell'Accademia dei Concordi, Rag Dall Produzioni e Teatro Simon Bolivar.



FO NEOLAUREATO - Grande soddisfazione per un drammaturgo essere paragonato a Shakespeare. Che ad avanzare il confronto siano gli accademici britannici della Westminster University aggiunge credito agli onori. L'autore in questione è Dario Fo, che ha ricevuto a Londra un dottorato in lettere *honoris causa* in occasione della laurea di 450 studenti della Westminster.

TEATRO ITALIANO IN TURCHIA - Al Teatro Oda di Ankara è ancora in scena l'opera di Eva Franchi *In fondo alla strada*, tradotta in lingua turca con il titolo *Yolun Sonunda*. La commedia, che ha superato i quattro mesi di repliche, resterà in cartellone fino a primavera. Sono previste trasferte a Izmir e Istanbul; è allo studio il progetto di ospitare lo spettacolo, diretto da Ege Aydan, anche in Italia. La Franchi ha svolto seminari sulla drammaturgia italiana del '900 al Centro "C. Goldoni" di Izmir e all'Università di Ankara.

MOSCA APPLAUDE IL PICCOLO - *L'isola degli schiavi* di Mariavaux con la regia di Strehler è stata ospite al Festival di Cechov a Mosca lo scorso luglio. Pur in mancanza della traduzione simultanea lo spettacolo è stato accolto con entusiasmo tanto da essere definito da un critico moscovita: «la sorpresa principale e più piacevole del festival».

CENTENARIO BRECHT - Il Berliner Ensemble, fondato da Brecht nel '49, sta preparando un nutrito programma per celebrare nel '98 il centenario della nascita del drammaturgo tedesco. Lo storico teatro, che ha partecipato al Festival d'autunno di Roma con *Quartett*, testo e regia di Müller, metterà in scena il prossimo anno *Monsieur Verdoux*, dal celebre film di Chaplin.

ITALIA A PARIGI - Si è tenuto all'Ambasciata d'Italia a Parigi un convegno dal titolo "Quale progetto culturale per l'Italia?" durante il quale Walter Veltroni ha annunciato di portare avanti con i ministri della Cultura europei un progetto di costituzione di un Fondo per la cultura comunitaria; ed ha assicurato che entro febbraio '97 verrà presentata in Consiglio dei ministri la legge sul Teatro di prosa.

LA BÉART IN TEATRO - L'attrice francese Emmanuelle Béart ha lasciato il set per interpretare in teatro *Giocare col fuoco* di Strindberg. Lo spettacolo parteciperà anche a un festival italiano.

PARIGI BENE - Dopo dieci anni di assenza, Carmelo Bene è tornato a Parigi, dove, al teatro dell'Odéon, ha rappresentato *Macbeth horror suite*. Entusiasmo di pubblico e di critica.

LIEVI A BONN - È stato *Tra gli infiniti punti di un segmento* lo spettacolo che ha rappresentato l'Italia alla Biennale Internazionale di Bonn. Il lavoro di Lievi è stato presentato da Dacia Maraini, madrina del nuovo teatro italiano.

ABBASSO GOETHE - Sembra un insulto, invece è un atto d'amore quello del drammaturgo Hans Magnus Enzensberger che ha titolato così una sua commedia andata in scena a Weimar. L'autore ha voluto umanizzare la figura di Goethe mettendone in rilievo difetti e debolezze.



LETTERA APERTA

ON. VELTRONI, VOGLIA BENE A NOI FILODRAMMATICI

La destinazione finale del presente messaggio è probabilmente un cestino della carta straccia. Con tutti gli impegni che si ritrova Lei, signor ministro, non può rischiare d'essere travolto da valanghe di lettere aperte o chiuse, e ha il diritto di respingere ogni inconsulto bombardamento via fax.

Comunque, io Le scrivo ugualmente perché sono cocchiata, nutro stima verso la Sua persona e credo disperatamente in un futuro migliore: per tutti noi, per questo nostro meraviglioso, sgangheratissimo Paese e - con il Suo permesso - anche per i nostri Filodrammatici.

Da un recente convegno dedicato al Teatro "non professionistico" i suddetti Filodrammatici sono usciti con le ossa rotte e non per incapacità, autolesionismo o insipienza, ma in quanto oggetto del più assoluto disinteresse da parte dei vertici istituzionali preposti allo sviluppo della nostra cultura e della nostra arte.

Come Lei sa, on. Veltroni, stiamo sgomitando da forsennati, tutti insieme, per abbrancare la "zattera Europa": in nome dei parametri di Maastricht tiriamo la cinghia, sventoliamo bandiere e sopportiamo - impavidi - anche i salassi. Nel ribollente crogiuolo europeo c'è di tutto: la terrificante Deutsche Bundesbank, la grandeur francese, la diligente pignoleria iberica, lo spavento dei diseredati che premono alle frontiere, la concorrenza spietata del Terzo Mondo che ce la sta mettendo tutta per farsi avanti, eccetera eccetera.

Ebbene, signor ministro, proprio in questa stessa Europa, fioriscono anche i Filodrammatici: quelli che fanno teatro nel tempo libero, per passione e con passione, rendendo - mi creda - utili servizi a se stessi, alla scuola, alla società. In Italia esistono almeno duemila compagnie che rappresentano una sorta di volontariato artistico-culturale piuttosto eterogeneo, anche burrascoso, ma pulito, onesto, sano. Questa articolata compagine chiede da decenni un "pubblico riconoscimento" che nessuna autorità mai si è degnata, non dico di concedere, ma almeno di prendere in esame. Non si tratta di quattrini, sia chiaro; nulla a che vedere, tanto per restare in argomento, con Enti Lirici o Teatri Stabili, associazioni gloriosissime, però piuttosto fameliche e non sempre rifulgenti per candore verginale. Giustizia, sanità, scuola, pensioni e lavoro sono problemi angosciosi, che hanno in sacrosanto diritto alla precedenza; ma in una nazione civile, con un patrimonio d'arte, scienza e pensiero come quello che ci sta addosso - e che forse oggi non meritiamo - bisogna aprire le porte a tutto ciò che è in grado di elevare gli animi, consolare i cuori, rendere un po' meno grama la qualità della vita. In questa dimensione, i Filodrammatici vantano qualche merito con il relativo diritto ad uno spazio autonomo e, tanto per cominciare, ad un po' d'interessamento: chiedono un posto, un piccolo posto, dentro la futura legge quadro per le attività dello Spettacolo. Se ne occupi, signor Vicepresidente del Consiglio. Ricordi soprattutto che altrove, nei Paesi più avanzati di questa Europa che Le sta a cuore, gli Amatori sono spesso poveri come i nostri e non certo più bravi, ma non sono mai soli: c'è ovunque un Ministro - Cultura; Istruzione, Sport e Gioventù - che sente il dovere di tutelarli e trova il tempo per dialogare con loro. E Lei, on. Veltroni? Non sia da meno, La prego. E La ringrazio. Eva Franchi

I duecento anni dei Filodrammatici

Festa grande per i duecento anni dell'Accademia dei Filodrammatici di Milano, una delle scuole di teatro più antiche d'Europa e che ha avuto fra i suoi allievi Giorgio Strehler, Tino Carraro, Franco Parenti e Anna Maria Guarnieri, per non citarne che alcuni. Nel corso della serata al Teatro Filodrammatici, il presidente dell'Accademia Giulio Rusconi Clerici ha consegnato la tessera di soci onorari a Eva Magni, iscritta dal '26, e a Ernesto Calindri il quale, dell'Accademia, è stato insegnante per dieci anni. La ricorrenza è stata anche l'occasione per esporre il progetto di rinnovamento della scuola, che ha già preso in parte il via con l'istituzione di un corso di perfezionamento attoriale (affidato quest'anno a Guido De Monticelli, che ha scelto come tema l'elemento farsesco nel teatro di Molière) e una serie di lezioni settimanali a carattere teorico coordinate da Anna Maria Cascetta dell'Università Cattolica e da Sandro Bajini. È proprio a quest'ultimo che si deve la cura del volume (Vienne-pierre edizioni, Milano 1996) dedicato alla storia dell'Accademia: due secoli di vita raccontati attraverso inediti documenti d'archivio, testimonianze e ritratti biografici dei suoi celebri insegnanti (Francesco Augusto Bon, Giuseppe Giacosa, Teresa Boetti Valvassura, Enrico Reinach, Ofelia Mazzoni, Esperia Sperani) e preziose illustrazioni.

NAPOLI - La "Compagnia del Pierrot", fondata nel 1978, agisce nell'ambito dell'Associazione Tisette, che ha come scopo la promozione di attività culturali, sportive, turistiche e di ricreazione. In 19 anni sono stati realizzati 25 spettacoli che hanno conquistato premi e riconoscimenti. Con *La favola dei saltimbanchi* di M. Ende "Il Pierrot" ha ben meritato la partecipazione al 49° Festival di Pesaro.

VERCELLI - Per la stagione '97, fra gennaio e aprile, la Compagnia Stranomiscuglio ha organizzato, al

Teatro Barbieri, una rassegna riservata a gruppi piemontesi: in cartellone otto spettacoli con l'intento di promuovere un confronto tra filodrammatici e professionisti nella ricerca di un dialogo civile ed artistico.

MACERATA - La XXVIII rassegna Angelo Perugini, organizzata dalla Compagnia O. Calabresi, si è svolta, come sempre, al teatro Lauro Rossi: nove spettacoli in concorso e grande affluenza di pubblico. Il trofeo Perugini è stato assegnato a "Il giullare" di Salerno che ha presentato Amleto di Shakespeare.

La Nuova Scena

- Siracusa -

10 ANNI 1987-1997

ATTIVITÀ DELL'ANNO SOCIALE 1996-1997

TEATRO OSPITE

Compagnia Sicilia Teatro
Questa sera si recita a soggetto
di L. Pirandello, con Alida Valli,
Sebastiano Lo Monaco e Giustino Durano
regia di G. Patroni Griffi

Compagnia Gruppo della Rocca di Torino
Scapino
dalle Furberie di Molière,
regia di F. Crivelli, scene di E. Lazzati

Compagnia Teatro della Città
Inganni d'amore
di Giuseppe Maria Musumeci Catalano
con Mariella Lo Giudice e Miko Magistro

Compagnia Teatro Città di Belpeso
L'aria del continente
di Nino Martoglio
regia di Pippo Pattavina

Compagnia Teatro Gamma
Oh Maria Giulia
novità assoluta di Filippo Arriva
regia di Gianni Scuto

PRODUZIONI "LA NUOVA SCENA"

Sei personaggi in cerca d'autore
di Luigi Pirandello

L'antenateo
di Carlo Verdone

La Panchina
di Gesualdo Bufalino

Ritratto di Madonna
di Tennessee Williams

L'antularia
di Plauto

Attività varie:

- Il mal di vivere: convegni - conferenze - dibattiti
- La Befana: doni-sorpresa
- Liturgia e Tragedia: riflessioni di Mons. Giuseppe Greco: convegno-dibattito
- Omaggio a Bufalino
- Convegno-studio su Cicerone: letteratura ed archeologia
- Scuola di Dizione - Mimo - Recitazione - Storia del Teatro

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

Ljudmila 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 Puppa

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

Raffaella Battaglini

CONVERSAZIONE PER PASSARE LA NOTTE

Julien Green

IL NEMICO

José Sanehis Sinisterra

VALERIA E GLI UCCELLI

RICORDI TEATRO

Raffaella Battaglini

L'anniversario

RICORDI

Ugo Ronfani

L'ISOLA DELLA DOTTORESSA MOREAU, UNA VALIGIA
DI SABBIA, L'AUTOMA DI SALISBURGO

Giuseppe Manfridi

TEPPISTI:
ULTRÀ

Vincenzo Gianni

ULISSE È TORNATO

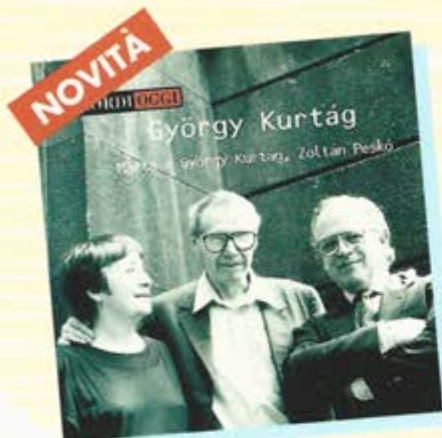
Cesare Lievi

FESTA D'ANIME

Roland Dubillard

BEETHOVEN NEI CAMPI DI BARBABIETOLE
libero adattamento di Ugo Ronfani

IL MIGLIOR PANORAMA DELLA MUSICA D'OGGI



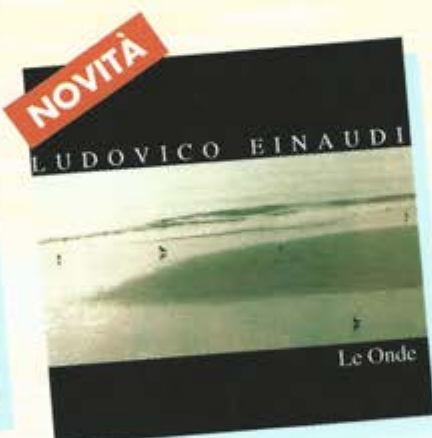
GYÖRGY KURTÁG
JÁTEKOK



FABIO VACCHI
LUOGHI IMMAGINARI



MARCO DI BARI
WORKS 1985/90



LUDOVICO EINAUDI
LE ONDE



BRUNO MADERNA
GRANDE AULODIA



ALESSANDRO SBORDONI
FANTASIE DELLA LONTANANZA

IL CATALOGO **RICORDI OGGI** È DISPONIBILE PRESSO I SEGUENTI PUNTI VENDITA

- Arezzo **Cory Music** C.so Italia, 89
- Bari **Centromusica Causarano** C.so Vitt. Emanuele, 165
Il Grande Sette Note C.so Cavour, 217
Ricordi Megastore Via Sparano, 134
- Bologna **Ricordi Megastore** Via Ugo Bossi, 1/2
- Brescia **Ricordi Megastore** C.so Zanardelli, 3
- Catania **Ricordi Megastore** Via Etna, 211
- Foggia **Centro Cultura Musicale** Via La Rosa, 10
- Firenze **Ricordi Megastore** Via Brunelleschi, 8R
- Genova **Ricordi Megastore** Via Fieschi, 20R
- Ivrea **CD Mail** Via Bertinatti, 7
- Lecce **Supersonic** Via Zanardelli, 38
- Milano **Bottega Discantica** Via Nirone, 5
Buscemi Dischi C.so Magenta, 31
Messagerie Musicali Galleria del Corso, 2
Ricordi Megastore Galleria Vittorio Emanuele II
Ricordi Megastore C.so Buenos Aires, 33
Stradivarius C.so B. Aires angolo Via Coretta
Virgin reparto classica P.za Duomo, 8
- Molfetta **Cotton Club** Via Maranta, 10
- Monza **Ricordi Megastore** Via Italia, 41
- Padova **Gabbie** Via Dante, 8
Ricordi Megastore P.zza Garibaldi, 1
- Palermo **Ricordi Megastore** Via Cavour, 133/141
- Reggio Emilia **Discoland** Via Migliorati, 3
- Roma **Messagerie Musicali** Via del Corso
Ricordi Megastore Via Cesare Battisti, 120/D
Ricordi Megastore P.zza Indipendenza, 24/26
Ricordi Megastore Via del Corso, 506
Ricordi Megastore V.le Giulio Cesare, 88
- Siena **Olmi Alberto** Via Banchi di Sopra
- S. Benedetto del Tronto **Nuovi Orizzonti Musicali** Via Calatafimi, 52
- Taranto **Casa del disco De Fazio** Via Di Palma, 64
- Torino **D'Amato** Via 20 Settembre
Maschio P. zza Castello
Ricordi Megastore P.zza C.L.N., 251
- Trento **Elettrocommerciale** Largo Carducci, 32
- Treviso **Ricordi Megastore** Largo Totila, 1
- Trieste **Ricordi Megastore** Via S. Lazzaro, 12
- Verona **Dischi Volanti** Via Fama, 7
Musica Oggi Via Rosa, 3/C
Ricordi Megastore Via Mazzini, 70
- Vicenza **Centromusica** C.so Palladio, 159