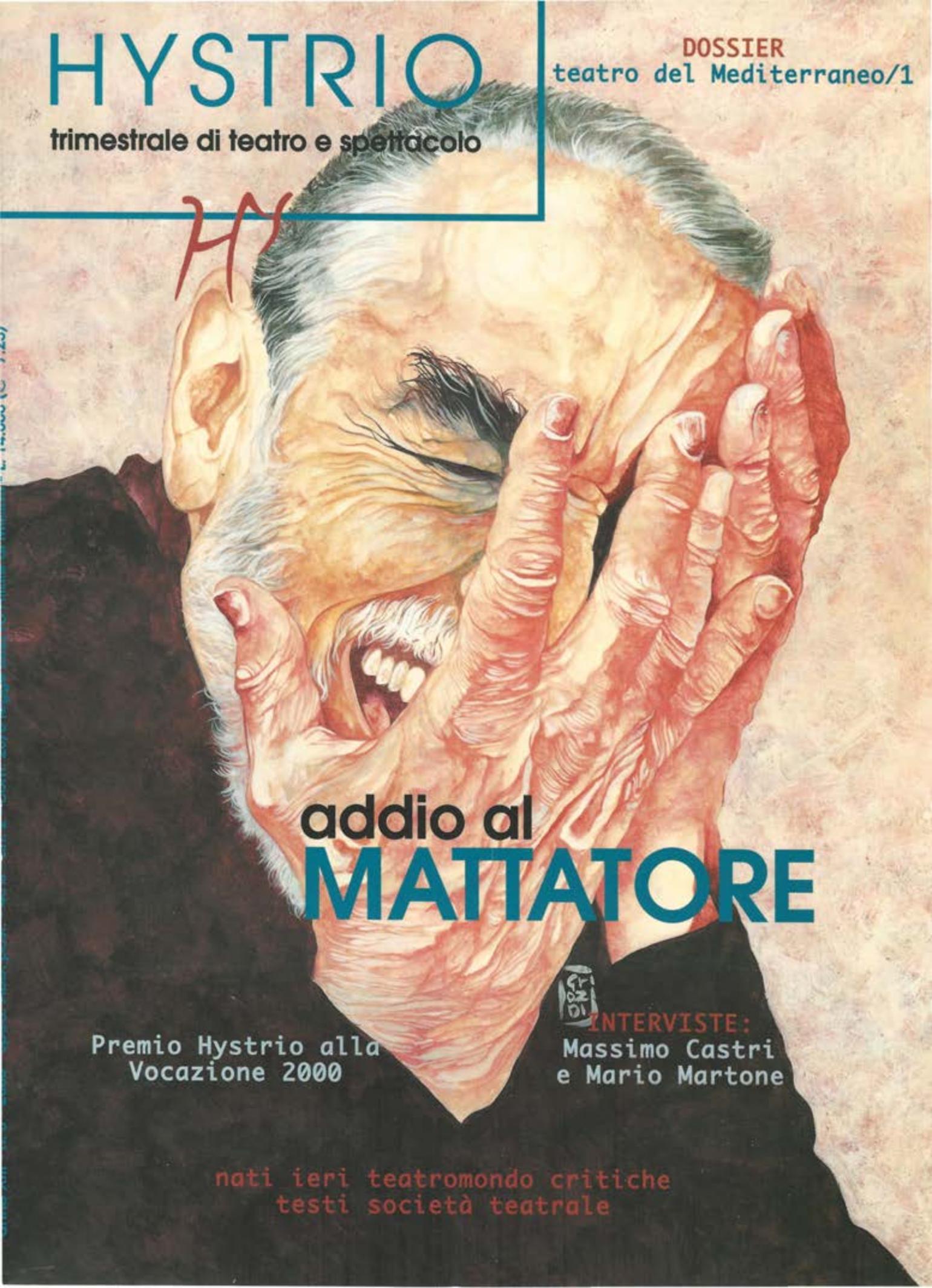


HYSTRIO

trimestrale di teatro e spettacolo

DOSSIER
teatro del Mediterraneo/1

AM



addio al **MATTATORE**

Premio Hystrio alla
Vocazione 2000

INTERVISTE:
Massimo Castri
e Mario Martone

nati ieri teatromondo critiche
testi società teatrale



Comune di Verona
Assessorato alla Cultura

ESTATE TEATRALE VERONESE

TEATRO ROMANO
5 luglio - 31 agosto 2000

5, 6 luglio ore 21.30

MÉDÉE (Medea) di Euripide, regia Jacques Lassalle
interpreti principali Isabelle Huppert, J. Quentin Chatelain, Emmanuelle Riva

15, 17, 18, 19, 20, 21, 22 luglio ore 21.15

LA LOCANDIERA di Carlo Goldoni, regia Maurizio Panici
interpreti principali Pamela Villoresi, Massimo Wertmüller, Renato Scarpa

52° festival shakespeariano

27, 28, 29, 31 luglio 1, 2, 3, 4, 5 agosto ore 21.15

ROMEO E GIULIETTA di William Shakespeare, regia Maurizio Scaparro
interpreti principali Max Malatesta, Giovanna Di Rauso

24, 25, 26 agosto ore 21

DANCE! (musical di Saverio Marconi ispirato a *Molto rumore per nulla*)
interpreti principali Raffaele Paganini, Chiara Noschese, Renata Fusco
musica Gianluca Cucchiara
supervisione alle coreografie Mauro Bigonzetti

29, 30, 31 agosto ore 21

IL MERCANTE DI VENEZIA di William Shakespeare, regia Giorgio Albertazzi
interpreti principali Giorgio Albertazzi, Lucrezia Lante della Rovere

informazioni e servizio biglietteria

tel. 0458066485-8066488 ore 10.30-13 e 16-19.

Prevendita anche presso gli sportelli di CARIVERONA e Circuito Box Office

LO SPETTACOLO DELLA MONTAGNA 2000

Festival itinerante di teatro, cinema, musica e accadimenti

24 luglio
13 agosto

EDIZIONE

in

Bassa valle di Susa

Val Cenischia

Val Sangone

Haute Maurienne (Francia)

Organizzazione

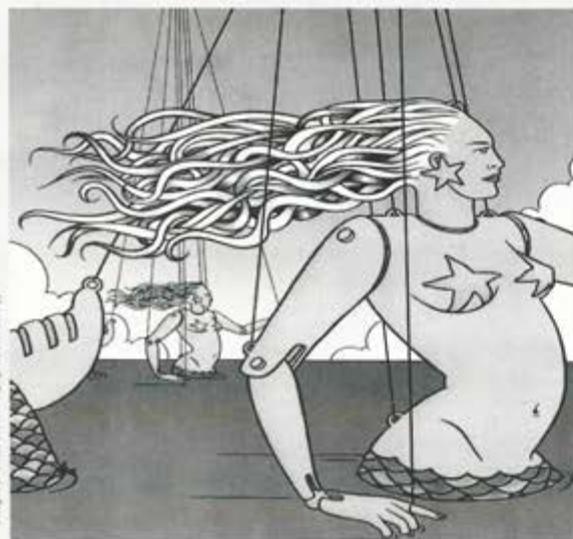
ONDA TEATRO

via Priocca 24, 10152 Torino • tel 011.4367019 • email: ondat@tin.it

DELLA MONTAGNA

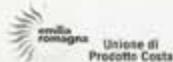
ARRIVANO DAL MARE! FESTIVAL INTERNAZIONALE DEI BURATTINI E DELLE FIGURE

CERVIA 22 - 30 LUGLIO 2000
venticinquesima edizione



Informazioni: tel. 0544.971958 fax 971922 e-mail: ctf@queen.it
Booking: Romagna Vacanze tel. 800 101034 (free call)

Arrivano dal Mare! C.T.F. in collaborazione con Comune di Cervia, Provincia di Ravenna, Regione Emilia Romagna, Ministero dei Beni e Attività Culturali, ATF-AGIS



ESTATE A RADICONDOLI

Parla dell'Altra Parte del Cielo, del teatro delle donne e del
donne nel teatro e nell'immaginario toscano questa XIV ed
zione di Estate a Radicondoli (Siena) che si aprirà all'insegn
di sante e streghe: con i *Digiuni di Catarina da Siena* interpretata c
Annamaria Guarnieri sul testo di Dacia Maraini, e *Gostanza di Libbia*
processata per stregoneria nel '500 e tradotta in film da Paol
Benvenuti con Lucia Poli. Per la sua instancabile e multiforme attiv
di attrice, regista, animatrice culturale, Barbara Nativi con
Laboratorio Nove di Sesto Fiorentino sarà il perno centrale della ra
segna che raccoglie le migliori produzioni e iniziative cresciute nel
regione.

Ma avranno spazio in cartellone, dal 28 luglio al 15 agosto, anch
un'attrice come Silvia Guidi, interprete di *Frida Kahlo*, la drammatu
gia di Donatella Diamanti che firma *La strada all'altezza degli occhi*,
straordinarie qualità professionali e la verve fiorentina di Maris
Fabbri che evoca Paola Borboni in un testo scritto per l'attrice scon
parsi dal poeta Mario Luzi. Legate all'infanzia, alla lingua della nutr
ce le Favole sono l'anticamera del mito tragico.

A metterle in riso ci penseranno le *Fiabole* di Anna Maccari, a raccor
tarle con le parole di Wilde aiuterà una scelta antologica della Nativ
a ripercorrerne i labirinti e gli incanti duraturi lo spettacolo itinerant
del gruppo Virgilio Sieni Danza, impegnato in un interessante proje
to sull'immaginario fiabesco. Infine, fra teatro e musica, ecco i *Portrai*
con licenza di arrangiamento parodico di Maria Cassi, scanzonat
effervescente nipotina di Paolo Poli e *Roll over Beethoven* della Band
Osiris. Nico Garrone

premio hystrio	Le foto dei partecipanti - Il cammino della speranza - Cronaca di quattro giorni di audizioni - La serata spettacolo delle premiazioni - Le motivazioni dei vincitori - <i>di Ugo Ronfani e Pierachille Dolfini</i>	2
speciale gassman	Addio a Vittorio Gassman, magnifico istrione condannato alla maschera - <i>di Ugo Ronfani</i>	12
vetrina	Le fonderie teatrali e l'utopia concreta: intervista a Massimo Castri, neodirettore del Teatro Stabile di Torino - Un anno al Teatro di Roma: intervista-bilancio a Mario Martone - Pro & Contro: <i>Edipo re</i> al Teatro Argentina - <i>di Ugo Ronfani, Claudia Cannella, Antonella Melilli, Massimo Marino, Alberto Bassetti</i>	20
teatromondo	Parigi: Ariane Mnouchkine e Claudia Cardinale regine delle scene - Lione: Planchon e Damiani per <i>Le cochon noir</i> - Kurt Weill: molteplici stili a cent'anni dalla nascita e cinquanta dalla morte - <i>di Claudia Cannella, Anna Ceravolo, Mario Borciani</i>	34
dossier	Teatro del Mediterraneo 1/Il teatro di lingua araba: Giordania, Libano e Siria - <i>a cura di Monica Ruocco</i>	42
nati ieri	Accademia degli Artefatti - <i>di Pierfrancesco Giannangeli</i>	56
teatrodanza	Teatri90Danza a Milano - Le ultime creazioni di Virgilio Sieni ed Enzo Cosimi - <i>di Domenico Rigotti, Paolo Ruffini</i>	60
lirica	63° Maggio Musicale Fiorentino: le regie di Cristina Comencini, Luca Ronconi, Georges Lavaudant e Alexander Schulin - <i>di Laura Caretti</i>	63
critiche	<i>Socrate</i> formato Proietti - Dodin a Taormina con <i>Molly Sweeney</i> - Pro & Contro: <i>Materiali per una tragedia tedesca</i> : Tarantino secondo Chérif - <i>Le costume</i> , l'ultimo incantesimo di Peter Brook - Tutte le recensioni della stagione	67
biblioteca	Le novità editoriali - <i>a cura di Pierachille Dolfini e Marilena Roncarà</i>	100
la società teatrale	Tutta l'attualità nel mondo teatrale - Teatro amatoriale - <i>a cura di Anna Ceravolo</i>	102
testi	<i>Laura, tu lo sai...</i> , di Marisa Fenoglio Faussone - <i>L'harem monogamico</i> , di Ugo Ronfani	112
inserto	Agenda festival: la mappa delle rassegne estive - <i>a cura di Danilo Caravà e Anna Ceravolo</i>	
in copertina	<i>Vittorio Gassman</i> , acrilico di Ivan Groznij Canu, 2000	

... e nel prossimo numero: dossier Kantor (con otto schede da staccare e conservare), quel che rimane dei festival estivi, anticipazioni sulla stagione 2000-2001, i cinquant'anni del Teatro Stabile di Bolzano, la quinta tappa nell'Italia dei nuovi gruppi con Teatrino Clandestino... e molto altro

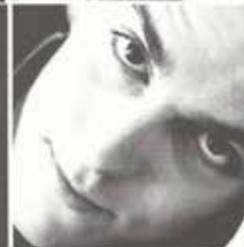
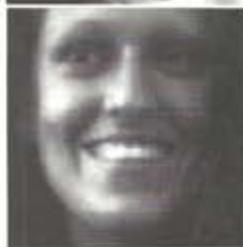
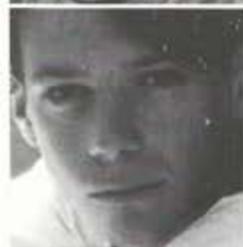
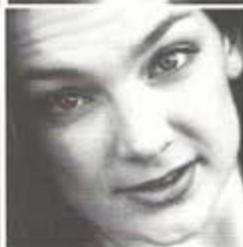


premio

HYSTRIO



alla



HANNO VINTO IL PREMIO HYSTRIO ALLA VOCAZIONE: Tommaso Cardarelli (iscritto all'Accademia Silvio D'Amico di Roma) ed Eleonora D'Urso (diplomata alla Scuola Nazionale di Cinema di Roma), mentre a Greta Zamparini (diplomata alla Scuola del Piccolo Teatro di Milano) è andata la borsa di studio intitolata a Gianni Agus. Cinque i segnalati: Leila Bonacossa, Giuseppe Cavolo, Michele Fontana, Dijana Pavlovic e Antonio Tintis.

ECCO IN ORDINE ALFABETICO TUTTI GLI ALTRI PARTECIPANTI ALLE SELEZIONI: Francesca Agate, Sara Armentano, Enrica Barel, Laura Baruzzo, Chiara Bizzotto, Martina Boldarin, Jessica Bonanni, Federica Bressa, Michela Cadel, Maurizio Camilli, Maurizio Ciccolella, Angela Ciliberti, Ilenia Costanza, Paolo Cresta, Caterina Di Fant, Claudia Donzelli, Matilde Facheris, Emanuele Fortunati, Silvia Gallerano, Simone Gandolfo, Samantha Ghironi, Ugo Giacomazzi, Valentino Infuso, Giulia Innocenti, Luca Levi, Lucia Linda, Marco Lungo, Valeria Mafera, Renato Marotta, Paolo Mazzarelli, Giuseppe Miale, Anthi Nicas, William Pagano,



VOCAZIONE



Marcella Parito, Michela Rapetta, Maria Noemi Regalia, Simone Ricciardi, Elisa Risigari, Davide Russo, Emanuela Scipioni, Anastasia Sciuto, Mirko Soldano, Maria Solito, Gabriella Tomassetti, Dario Villa, Carlotta Viscovo.

QUESTE LE SCUOLE DI TEATRO RAPPRESENTATE: Scuola del Teatro Stabile di Torino; Scuola del Teatro Stabile di Genova; Scuola del Piccolo Teatro, Civica Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi, Accademia dei Filodrammatici, Scuola Quelli di Grock, The Acting Center di Milano; Civica Scuola d'Arte Drammatica Nico Pepe di Udine; Istituto d'Arte Drammatica di Trieste; Scuola di Teatro diretta da Alessandra Galante Garrone, Accademia dell'Antoniano di Bologna; Csrt Pontedera; Accademia d'Arte Drammatica Silvio D'Amico, Accademia Pietro Scharoff, Scuola Nazionale di Cinema di Roma; Accademia del Teatro Bellini di Napoli; Accademia d'Arte Drammatica Umberto Spadaro del Teatro Stabile di Catania; Scuola del Teatro Biondo Stabile di Palermo; Faculty of Dramatic Arts di Belgrado.

Il cammino della speranza (e i relativi ostacoli)

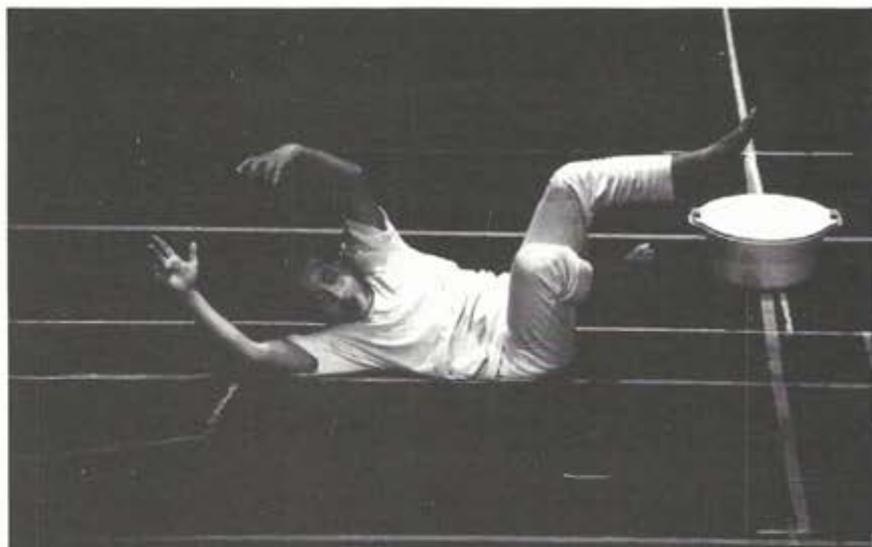
di Ugo Ronfani

Dopo dieci edizioni, otto delle quali nella quiete termale di Montegrotto, consentiteci di considerare il **Premio Hystrio alla Vocazione** come il "cammino della speranza" dei giovani attori. Sono venuti in 170 da ogni parte d'Italia (anche dalle periferie del Teatro dove non si insegna o si insegna male l'arte del recitare); e per quattro giorni si sono sottoposti all'esame di una giuria.

Destinandosi al teatro questi giovani mostravano di preferire all'effimero della scena cine-televisiva la realtà del rapporto insieme fisico e spirituale con il pubblico, in quel luogo antico e futuro che è il palcoscenico. Non ombre di un mondo virtuale, quei giovani: persone.

Esaminarli è stato per la Giuria (che qui ringraziamo per la generosa disponibilità) avere una confortevole

conferma che la passione teatrale è sempre viva fra i giovani, e che il teatro resta un luogo dell'autentico. Che la formula del Premio, in passato imitata od osteggiata perché "pericolosamente autonoma" in una società incline agli interessi costituiti, (una formula rigorosamente preservata: severità delle selezioni, ricerca della naturale espressività senza *maquillages* didattici, concreti



aiuti all'inserimento professionale) resiste al tempo ed è apprezzata. Ne siano prove, oltre all'adesione crescente dei candidati, l'attenzione che i produttori di spettacolo riservano ai migliori in concorso e, da quest'anno, i riconoscimenti venuti dal Comune-Settore Giovani e dalla Provincia-Settore Cultura di Milano.

La soddisfazione per il successo di questa decima edizione, e per il consolidarsi delle sue radici in Milano, è però mitigata da due ordini di preoccupazioni. La prima è la difficoltà che gli aspiranti attori di teatro incontrano nell'inserirsi in una scena che fatica a rinnovarsi, dati persistenti privilegi generazionali e/o politici: la crescita dei candidati al Premio è, in questo senso, anche un campanello d'allarme.

E la seconda preoccupazione riguarda - come la Giuria ha inteso rilevare nero su bianco - le carenze di una normativa e di un indirizzo didattico-pedagogico omogenei nella formazione dell'attore, le lacune nella preparazione culturale generale e nei processi formativi di base, i ritardi nell'aggiornare in senso tecnico-professionale un'arte che cambia, l'imposizione di modelli attoriali esterni alla sensibilità dell'allievo.

Di queste carenze, pur nella ricchezza e nella vivacità delle prove di selezione, si sono avute indicazioni sufficienti per chiedere che anche la questione della formazione al Teatro sia affrontata organicamente, senza più ritardi. In quel quadro di riforma della società teatrale che da tredici anni, con tranquilla ostinazione, *Hystrio* va sollecitando. ■





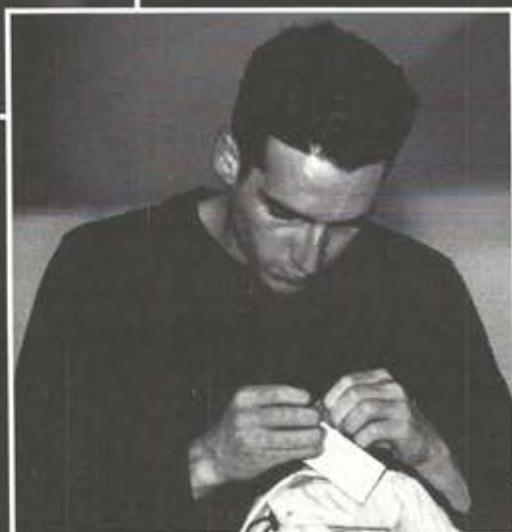
Si ride. Si fa per dire, perché negli spazi del Litta, fra il set fotografico della rivista G.Q. e il via vai dell'organizzazione del Premio, i 160 e passa ragazzi - fra pre-selezione e selezione - trovano i modi più originali per scaricare la tensione delle audizioni. C'è chi si comprende tutto nella parte, chi smozzica il monologo cui il tempo crudele lo destina, solcando lo scricchiolante parquet del foyer; ci sono giocolieri improvvisati e sguardi fissi nel vuoto - o forse è una cattiva interpretazione di qualche training o una bestemmia a pratiche avite del "metodo". Primeggiano le mamme, caratterino tosto tosto oppure aria chioccia e ansiosa, ma sempre presenti, confidenti, consolanti. Anthi Nicas chiacchiera in greco con la sua, senza mai perdere quell'aria com-



posta e ieratica da *Mater dolorosa* che, poi, mostrerà nella sua Ecuba. Un campionario di classici (perfino un «Essere o non essere» d'un allievo della Scuola dello Stabile di Genova) e di contemporanei da antologia, con prove al limite dell'istrionismo. Così, Caterina Di Fant s'attacca alla bottiglia per dare alla sua Marta, dal monologo di *Chi ha paura di Virginia Woolf* di Albee, la drammatica sciat-teria di Elisabeth Taylor; né Marco Lungo disdegna abiti muliebrili e una mimica esilarante per tratteggiare il suo *Shakespeare re di Napoli* di Ruggero Cappuccio, con tutto un campionario di oggetti di scena. Gli oggetti, appunto. Sono i coadiutori di ogni provino, dalla più richiesta sedia al tavolino, fino al *self-made* che opera con ogni genere di suppellettili, prova d'estro creativo o, forse, coperta di Linus per non sentirsi nudi sul nudo palco. I compagni di ventu-



ra sono attentissimi e rispettosi, non perdono un fiato del succedersi di monologhi. Che, fra l'altro, non hanno mostrato i talenti che si spera sempre di scoprire, forse anche per un vizio d'ingessata scolasticità. Né ha esaltato l'autodidatta un po' folle, quale il personaggio di Giuseppe "Beppe" Cavolo ha voluto produrre. Curioso destino per il doppio Calligola: uno, il tenero e passionale Maurizio Camilli, ha fatto breccia nell'obiettivo dei fotografi; l'altro, Tommaso Cardarelli, più crudo e scafato, grazie anche ad un providenziale Proietti d'annata s'è aggiudicato il Premio Hystrio per l'interpretazione maschile. *Sic transit gloria.* ■





Premi Hystrio-2000

le motivazioni

I Premi della rivista *Hystrio* ad artisti giovani ma già affermati della scena italiana (categorie interprete, regista, drammaturgia, altre muse) sono stati quest'anno così attribuiti:

Premio Hystrio all'interpretazione -

Stefania Felicioli riceve il Premio Hystrio all'interpretazione per la lunga, felice stagione al Metastasio di Prato, che l'ha vista primeggiare in ruoli di grande impegno nel repertorio classico, sotto la guida di un maestro della regia come Massimo Castri, da ultimo come Lisetta negli *Innamorati* di Goldoni.

Le origini venete, la formazione alla Scuola dell'Avogaria, le prove giovanili nel *Campello* per la regia del compianto Sandro Sequi e nelle *Donne gelose* e *Le baruffe chiozzotte* allestite da Gianfranco De Bosio, l'hanno destinata a essere una delle interpreti più accreditate del teatro di Goldoni, fino al significativo Premio Elsa Vazzoler e, nel '92, per *I rusteghi*, con cui aveva

cominciato la collaborazione con Castri, il Premio Duse per un'attrice emergente.

Stefania Felicioli, tuttavia, non è soltanto l'interprete ideale di un unico autore, Goldoni, per grande che sia, e da lei frequentato anche con registi come Squarzina, nel *Ventaglio*, o Andrée Ruth Shammah, nel *Sior Todero brontolon*. La sua capacità di cesellare personaggi femminili ora dolci e pensosi, ora arguti e scaltri, le ha consentito di affrontare ruoli di impegno nella *Sorpresa dell'amore* di Marivaux e nella *Sposa di campagna* di Wicherley, sempre con Sequi, nel *Racconto d'inverno* di Shakespeare con Guido De Monticelli, nell'*Orestide* di Eschilo con Lorenzo Salvetti, fino ai vertici interpretativi di questi anni, a cominciare dalla *Trilogia della villeggiatura*, *Fede speranza carità* di von Horvath e *Ifigenia* di Euripide, con la guida di Massimo Castri.

Premio Hystrio alla regia - Nella schiera delle donne che in questi anni hanno validamente contribuito a rigenerare l'esercizio registico nel teatro di prosa ha un posto di preminente rilievo **Cristina Pezzoli**, alla quale viene attribuito il Premio Hystrio alla regia. Formatasi alla Civica Scuola Paolo Grassi di Milano e accanto a registi come Fo, Garella e Castri, dedicatasi dalla fine degli anni '80 a regie in proprio col Teatro Due di Parma e con La Contemporanea '83 di Sergio Fantoni, autrice di allestimenti teatrali per la televisione e di regie liriche al Festival pucciniano di Torre del Lago, Cristina Pezzoli ha firmato, con il recupero di un testo del neorealismo postbollico -



L'annaspo, di Raffaele Orlando - uno dei migliori allestimenti della stagione, nei quali coesistevano rigore di analisi, passione civile e umanità. A conferma della raggiunta maturità professionale, Cristina Pezzoli si prepara a dirigere Isa Danieli in una nuova versione - che vuole "classica", senza gli orpelli della napoletanità di maniera - di *Filumena Marturano* di Eduardo.

Una perspicua attitudine a leggere i testi fuori dagli schemi della *routine* di palcoscenico, per coglierne le vibrazioni poetiche e le intenzioni sottostesuali; un equilibrio fra tradizione e ricerca che poggia su una solida cultura teatrale e su un'attenzione vigile alla società, oltre a una sicura direzione degli attori che a lei si sono affidati e si affidano (da Fantoni alla Crippa, dalla Pozzi a Donadoni, dalla Moriconi a Cecchi), sono le qualità del suo lavoro, che ha affrontato sia i grandi classici come Euripide, Seneca, Molière, Marivaux e Goethe, sia i maestri del secolo, da Horvath a Schnitzler, da Wilder a Beckett, e autori contemporanei come Binosi. In una concezione del suo ruolo che, nel rispetto dei valori dei testi, ritrasforma l'atto teatrale in comunicazione intensa.

Premio Hystrio alla drammaturgia -

L'attribuzione del Premio Hystrio alla drammaturgia a **Stefano Ricci e Gianni Forte** - due trentenni assiduamente sodali nella scrittura a quattro mani - vuole essere anzitutto, al di là dei meriti dei premiati, un invito pres-



sante perché cessi la latitanza della società teatrale italiana, nelle sue istituzioni e nelle sue strutture, nei confronti dell'autore italiano. Non ci sono più alibi: prima di dire che non c'è una nostra drammaturgia del tempo presente, bisogna cercarla. Senza questa drammaturgia il teatro è soltanto memoria ed esibizione, non vita. Formatisi all'Accademia Silvio d'Amico di Roma e, per l'attività autoriale, in *workshop* di dramma-

turgia e sceneggiatura in Italia e negli Stati Uniti, Ricci e Forte contano fra le loro esperienze formative anche la partecipazione a spettacoli teatrali e film della Cavani, di Ronconi, Missiroli, Guicciardini e Squarzina. Come drammaturghi, oltreché come sceneggiatori, la loro scrittura nasce dunque dalla pratica del palcoscenico e del set: con risultati di organica, immediata comunicazione.

È recente il successo ottenuto al Premio Vallecorsi con la commedia *Aspettando Marcello*: un testo di sottile, trasognata poeticità, giocoso eppure lucido nel registrare le tragicomiche inquietudini del nostro tempo, che bene conferma le qualità di un loro teatro surreale e luminoso, eppure immerso nei sogni e nelle realtà del nostro vivere. Tali qualità erano già emerse in precedenti prove, come *Cuori pulpitanti* o *I mercoledì di Giocasta*.

In *Aspettando Marcello* (dove il titolo è riferito al mitico Mastroianni), due cinquantenni in disarmo, To ed Elio, ripetono da sempre, come figure beckettiane, il gioco di incontrarsi in un parco, tra fantasmi e apparizioni, spiando nelle notti l'arrivo della cometa Hale-Bopp, messaggera di collettive e private catastrofi. Passano leggere, nel testo, le ombre di Beckett e Ionesco, di Achard e Anouilh, di Zavattini e Fellini; e c'è, soprattutto, il senso di un teatro di poesia che sa afferrare, come la coda di una cometa, il comico dei nostri giorni.

Premio Hystrio Altre Muse - II

Premio Hystrio Altre Muse viene attribuito ad **Alessandro Gassman** e a **Gian Marco Tognazzi**, che hanno condiviso la bella avventura teatrale del musical tratto da *A qualcuno piace caldo*, con successo di critica e di pubblico. E la motivazione di fondo del Premio è per

Le foto alle pagg. 4 e 5 sono di Gustavo Vasquez; a pag. 6 giurati e premiati intorno al ritratto di Eduardo De Filippo realizzato da Sergio Vacchi (foto: Omar Lucchese) e, in basso, Stefania Felicioli; in questa pag., in alto, Cristina Pezzoli (foto: Paola Coletti) e, in basso, Stefano Ricci e Gianni Forte (foto: Studio Le Pera); a pag. 8 Gian Marco Tognazzi e Alessandro Gassman.



certi aspetti simile per i due compagni di scena, che lavorano ormai da tempo all'insegna di una felice intesa professionale fatta di solidarietà generazionale e comuni opinioni sui nuovi, moderni indirizzi dello spettacolo. Entrambi hanno voluto e saputo dimostrare che non intendevano vivere di rendita sul nome dei padri. L'esperienza prima teatrale e poi cinematografica intorno a *Uomini senza donne* di Angelo Longoni ha cementato un'intesa fra i due figli d'arte "in cerca di libertà", che si è risolta in una positiva complementarità di attitudini interpretative, emersa ancora una volta nel musical tratto dal film di Wilder.

Alessandro Gassman ha dimostrato di meritarsi il cognome che porta. Si vuole qui richiamare - a conferma di quanto detto - la crescita costante di una professionalità cercata con ferma determinazione, dalle prime prove giovanili accanto al padre,



segnatamente in *Affabulazione* di Pasolini, nell'84; a Ronconi, nei *Dialoghi delle Carmelitane* di Bernanos, e a Mauri nello scespiriano *Sogno di una notte di mezza estate*. Della successiva, intensa sua attività che lo ha visto protagonista nel cinema, in televisione e nel teatro, prima e mai rinnegata passione, sono da ricordare almeno la sua presenza, come voce narrante, in *Ulisse e la balena bianca*, dal padre ricavato dal capolavoro di Melville; la partecipazione a *Camper* di e con Vittorio Gassman al Festival di Spoleto del '94 e, da otto anni ormai, il sodalizio di lavoro con Gian Marco Tognazzi. Doti congenite, passione, risolutezza hanno fatto di lui non più il "figlio del mattatore", ma un protagonista del giovane teatro italiano. E se Gian Marco Tognazzi, inizialmente attivo in televisione e nel cinema dalla seconda metà degli anni Ottanta, dopo gli studi all'Istituto di Stato per la Cinematografia e la Televisione, si è accostato al teatro successivamente ad Alessandro Gassman, a partire dal '90, con testi attenti alle condizioni della gioventù d'oggi (*Crack* e *Macchine in amore* di F. Bertini), fino all'incontro con la drammaturgia *new age* di Longoni (*Uomini senza donne* del '93 e *Testimoni* del '95) che gli è valsa riconoscimenti dall'Idi e dall'Agis, l'assidua frequentazione del palcoscenico di questi anni ha provato che nel suo dna di figlio d'arte c'è la stessa passione per il teatro del padre: cui è vicino per certe caratteristiche interpretative che via via, col tempo, si sono integrate con qualità professionali autonome e originali. ■

TEATRO FESTIVAL PARMA



meeting europeo dell'attore



LA CULTURA DELL'IRAN

10-21 OTTOBRE 2000

Per la prima volta in Europa il *Tazieh*, lo *Zurkhaneh*, il *SA'ADI*, il *Tchai-Khaneh* oltre a *Shârâm Nâzeri*, il *Califfo Mirzâ Âghe Ghowsi*, *Rasoule Bakhsh* con *Firdusi* e *Hafez*.

Sono il teatro, la musica e la poesia di una cultura che, dall'antica Persia di Zoroastro, attraversando l'Islam sciita e le culture nomadi dei Curdi, dei Beluci, dei Bachtiani è oggi miracolosamente viva e presente.

Insieme con i registi e gli attori che presentano Jean Genet, Samuel Beckett, William Shakespeare e il cinema di Abbas Kiarostami, Makmalbaf, Bezaï.

Viale Basetti 12/A, 43100 Parma

biglietteria - informazioni: tel. 0521/230242 - fax 0521/281426

ufficio stampa: tel. 0521/289644 - fax 0521/281426

<http://www.teatrostabileparma.com>

e-mail: infofestival@teatrostabileparma.com

PRENOTAZIONE E ACQUISTO DEI POSTI VIA INTERNET:

- Teatro Stabile Parma <http://www.teatrostabileparma.com>
- Chartanet <http://www.chartanet.it>
- Stream <http://www.chartainet.com>



La serata al Litta

Giovani attori crescono sotto il segno di Eduardo

di Pierachille Dolfini

Chi si attendeva le ingessature, i formalismi, le ufficialità delle cerimonie sarà rimasto deluso. La serata finale del **Premio Hystrio alla Vocazione 2000** si è caratterizzata come una festa familiare (lo hanno sottolineato, a turno, tutti i premiati) e del teatro: dalla tenerezza materna di Cristina Pezzoli (che ha ricevuto il trofeo con in braccio il suo bimbo di appena dieci giorni), al candore venato di autentica emozione di Stefania Felicioli, che ha ritirato il premio dalle mani di Nanni Garella, alla gioia della coppia di drammaturghi Stefano Ricci e Gianni Forte, premiati dal regista Sergio Maifredi, sino alla prorompente simpatia di Gian Marco Tognazzi. Ci ha divertito il suo "commento per immagini" alla lettura della motivazione del premio Altre muse assegnato a lui e all'assente (per motivi di lavoro era sul set del *remake* di *Piccolo Mondo*

Antico, a Como) Alessandro Gassman e consegnato dal regista Antonio Syxty, per la lunga collaborazione artistica, culminata, in questa stagione, con il musical *A qualcuno piace caldo*. Gian Marco ha dato libero sfogo a una vasta mimica, dallo stupore, alla meraviglia, all'interrogativo «ma siamo proprio sicuri che tutte queste parole si riferiscano proprio a me?», sdrammatizzando così un

momento di ufficialità. Ai ringraziamenti di rito ha fatto seguito (sempre sul registro dell'ironia) la rievocazione delle tappe che lo hanno portato al lungo sodalizio con Alessandro Gassman: «Ci lega una grande amicizia - ha detto Gian Marco - e poi è l'unico che abbia accettato di lavorare con me. Sappiate che questo premio me lo terrò ben stretto». Gratitudine e commozione si sono mischiate nelle parole degli altri premiati. Stimolata dalle domande di Monica Conti, Cristina Pezzoli (Premio Hystrio alla regia) ha detto di accettare questo riconoscimento - un *Re Lear* in bronzo con il suo *fool*, ideato appositamente per *Hystrio* da Graziano Gregori - come una «bor-





raccia nel deserto», come segno di incoraggiamento per il suo percorso teatrale che, nella prossima stagione la porterà a dirigere Isa Danieli in *Filumena Marturano* di Eduardo De Filippo. E il commediografo napoletano è stato il protagonista di una lettura-ricordo, introdotta con intelligenza da Antonio Calenda («Eduardo – ha detto il regista – scriveva da attore per un attore»), che ha aperto la serata. Roberta Arcelloni ha cucito con maestria e passione dati biografici, aneddoti, ricordi e testimonianze, fornendoci nel recital *Eduardo pari e dispari* un ritratto a tutto tondo dell'attore e regista napoletano, in occasione del centenario della nascita. Efficaci sono stati Corrado d'Elia, che ha curato anche la *mise en espace* del testo, e Margherita Di Rauso («perle delle passate edizioni del Premio Hystrio alla Vocazione» come li ha definiti Ugo Ronfani, presidente della giuria) a restituire il napoletaneggiante *identikit* di Eduardo, tra vita privata e storia pubblica, in un

all'intenso ritratto realizzato da Sergio Vacchi.

Poi è stato il momento dei giovani, interlocutori privilegiati del Premio Hystrio di oggi e speranza del teatro di domani. Al caloroso applauso per i cinque segnalati, Leila Bonacossa, Giuseppe Cavolo, Michele Fontana, Dijana Pavlovic (diplomata all'Accademia di Belgrado) e Antonio Tintis, ha fatto seguito l'altrettanto calorosa accoglienza riservata ai tre vincitori, che hanno riproposto il monologo grazie al quale si sono aggiudicati il Premio (una borsa di studio da tre milioni). Misurato e assai convincente, Tommaso Cardarelli, dell'Accademia Silvio D'Amico di Roma, non si è risparmiato tra ironia, commozione e autentici passaggi lirici con il dialogo tra un figlio e il fantasma del padre partigiano, già portato

sulle scene da Gigi Proietti in *A me gli occhi please!*. La voce delicata di Eleonora D'Urso, diplomata alla Scuola nazionale del cinema di Roma, rotta più volte dal pianto, ha saputo toccare le corde più intime del pubblico nella scena VI dell'atto IV del *Don Giovanni* di Molière, quale Donna Elvira. Tutto scatti e variazione dei toni di voce il personaggio interpretato da Greta Zamparini, diplomata alla Scuola del Piccolo di Milano e vincitrice della borsa di studio intitolata a Gianni Agus, in *Depressione* di Arnold Wesker. ■



botta e risposta ricco di ironia e tenerezza. Non occorre nemmeno chiudere gli occhi per rivedere il più noto dei De Filippo sul palcoscenico del San Carlo in *Napoli milionaria* nel '45 o nello studio della sua casa, la prima sera di riposo dopo undici mesi di tournée, ad aspettare ancora il «Chi è di scena» o in cucina intento a preparare gli spaghetti aglio e olio: Eduardo era il presente sulle tavole del Litta, vivo grazie anche



Premio alla Vocazione i vincitori

Hanno composto la giuria del Premio Hystrio alla Vocazione: Ugo Ronfani (presidente), Liselotte Agus, Antonio Calenda, Gaetano Callegaro, Claudia Cannella, Monica Conti, Corrado d'Elia, Nanni Garella, Sergio Maifredi, Antonio Syxty.

All'edizione 2000 del Premio Hystrio alla Vocazione - che per la seconda volta si è svolto al Teatro Litta di Milano, dopo otto edizioni tenutesi a Montegrotto Terme - hanno presentato domanda d'iscrizione 170 aspiranti attori provenienti da ogni parte d'Italia, che hanno frequentato o frequentano sia le maggiori scuole di recitazioni nazionali sia le scuole di formazione locali o che, autodidatti, hanno potuto dimostrare di possedere i requisiti richiesti per essere ammessi alle selezioni.

Nei giorni 14 e 15 giugno hanno partecipato alle preselezioni 80 aspiranti attori autodidatti o provenienti da scuole locali e, a conclusione di questa prima fase di audizioni, 7 concorrenti sono stati ammessi alle selezioni finali svoltesi il 16 e 17 giugno.

La Giuria, riunitasi a deliberare ad audizioni concluse, ha ritenuto di dover fermare la propria attenzione sui seguenti candidati al Premio: Leila Bonacossa Tommaso Cardarelli, Giuseppe Cavolo, Eleonora D'Urso, Michele Fontana, Dijana Pavlovic, Antonio Tintis e Greta Zamparini.

Una valutazione complessiva dei quattro giorni di lavori è stata per la Giuria l'occasione per una riflessione sulla formazione professionale d'attore nel nostro Paese. Preso atto con soddisfazione che l'elevata partecipazione al Premio conferma che la passione teatrale resta viva fra i giovani, la Giuria è stata indotta a constatare che fra le urgenze della scena italiana è ai primi posti la questione della preparazione delle nuove leve degli attori. Sono carenti sia una normativa che un indirizzo omogeneo di tipo didattico-pedagogico, non sono ancora stati seriamente affrontati i problemi tecnico professionali di un'arte che cambia e - ciò che è più preoccupante - sono troppo spesso carenti sia i metodi di formazione di base che la preparazione culturale generale degli allievi, a volte condizionati da modelli attoriali imposti anziché essere avviati alla realizzazione delle loro naturali qualità espressi-

ve. Diventa dunque necessario e urgente - a parere della Giuria - affrontare organicamente il problema della formazione al Teatro nel quadro di quella riforma della società teatrale continuamente differita, coinvolgendo più di quanto si sia fatto finora gli enti di territorio.

Ciò premesso, la Giuria ha deciso, unanime, di assegnare i due Premi Hystrio alla Vocazione, della somma di tre milioni ciascuno, a **Eleonora D'Urso**, di Napoli, e a **Tommaso Cardarelli**, di Roma; e la Borsa di Studio Gianni Agus, di tre milioni, che la famiglia ha istituito per la durata di quindici anni nel ricordo del grande e compianto attore, a **Greta Zamparini**, di Milano.

Eleonora D'Urso, diplomata alla Scuola Nazionale del Cinema di Roma, ha dato prova di intensità espressiva, di attenta introiezione dei testi e di vibrante capacità di comunicare emozioni con due brani di ben diversa tessitura drammatica come la scena VI del IV atto del *Don Giovanni* di Molière, nel ruolo di Donna Elvira, e il monologo tratto da *Radici* di Arnold Wesker.

Tommaso Cardarelli, che frequenta l'Accademia Silvio D'Amico di Roma, ha pronunciato con originalità di accenti, fra tensioni nell'assurdo e malinconici abbandoni, il monologo di Caligola dall'omonimo dramma di Albert Camus, e ha con bella autonomia espressiva restituito l'immaginario, pregnante dialogo fra un figlio e il padre morto partigiano, già portato alle scene da Gigi Proietti in *A me gli occhi, please!*

Greta Zamparini, diplomata alla Scuola del Piccolo Teatro di Milano dopo studi in Svizzera, ha saputo recitare due brani, tratti da *La pazza di Chaillot* di Jean Giraudoux e da *Depressione* di Arnold Wesker, con una presenza fisica e un'espressività notevoli, dimostrando padronanza di due autori di scrittura drammaturgica diversa. ■

Il Premio Hystrio alla Vocazione è stato realizzato
in collaborazione con:



Comune di Milano
Settore Giovani



Provincia
di Milano
Settore Cultura

GIOGANTINU



CANTINA SOCIALE
Berchidda (SS)

e con il patrocinio di:



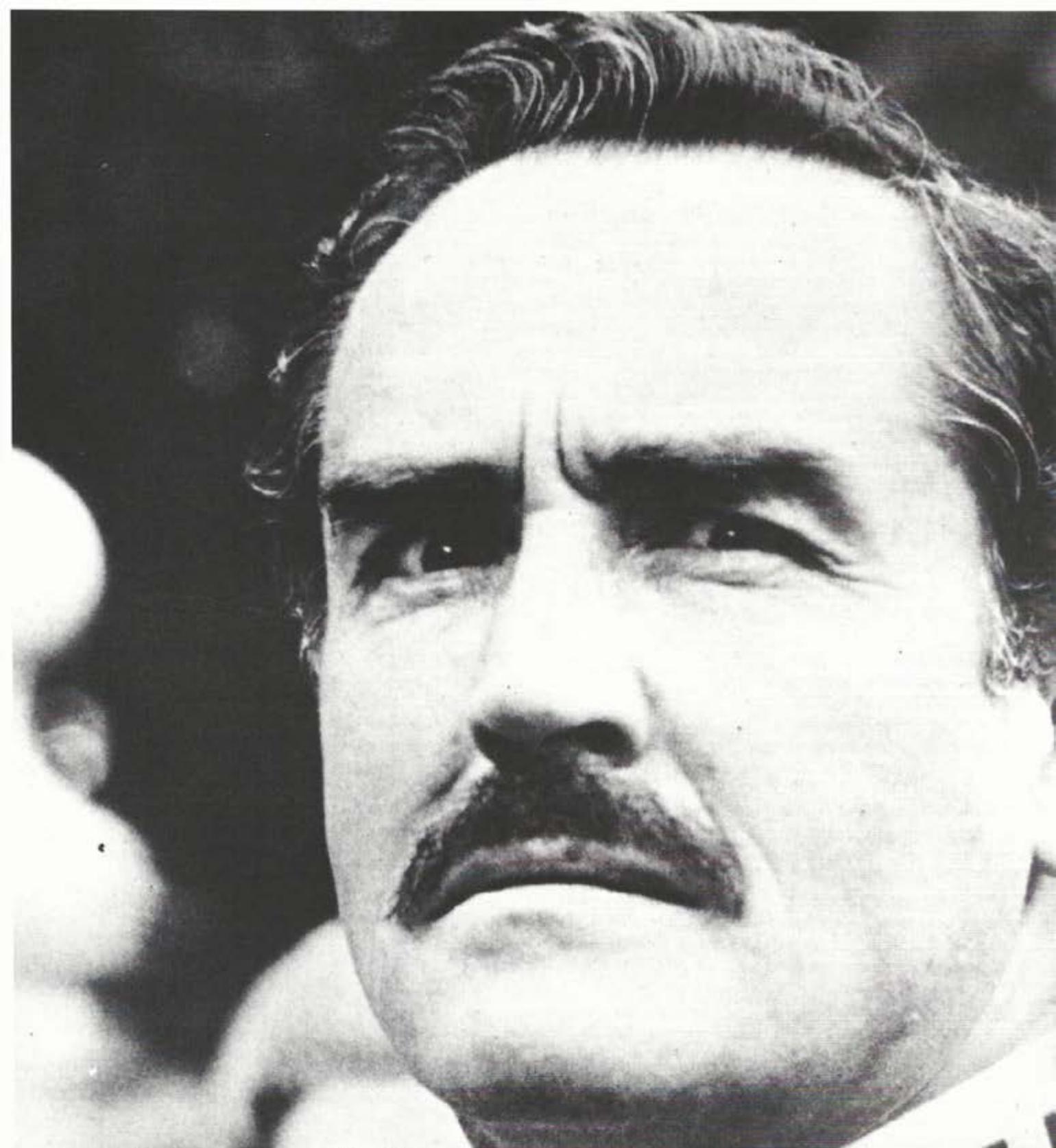
Regione Lombardia
Direzione Generale Cultura



ASSOCIAZIONE NAZIONALE
DEI CRITICI DI TEATRO



A pag. 10, in senso
antiorario, Margherita
Di Rauso, Corrado
d'Elia, Gian Marco
Tognazzi, Stefania
Felicoli con Nanni
Garella, Gianni Forte
e Stefano Ricci,
Cristina Pezzoli (foto:
Omar Lucchese); in
questa pag. la giuria
del Premio Hystrio
alla Vocazione edi-
zione 2000 (foto: a.n.
Fabian - Agenzia
Emilio Casì).



la scomparsa di Gassman

IL MAGNIFICO IST condannato alla masc





di Ugo Ronfani

Nel salutare Vittorio Gassman non s'è detto questo: ch'è stato più di ogni altro lo specchio fedele della nostra società teatrale con le sue luci e le sue ombre, le sue ambizioni e i suoi cedimenti. Tutti hanno ammesso – era ora! – che la sua immagine di magnifico istrione (oh, quanto incrinata, in questi anni, da un'affannosa ricerca di umane complicità!) era soltanto una maschera. Che in lui il mattatore (sempre ridimensionato dall'autoironia) rifletteva la coscienza di vivere in un Paese che normale non era anche nel teatro. Zacconi, Ricci dovevano convivere con Sordi e Totò: e questo lui lo sapeva. Bisognava essere Brancaleone e Oreste, Kean e Adelchi: o l'avrebbero fatto a pezzi.

Chi non lo amava, nel gettare il pugno di terra del cordoglio nella sua fossa, ha scritto che con lui è morto l'ultimo grande attore, di cui Silvio D'Amico aveva già annunciato il tramonto quando Vittorio correva in calzoncini corti fra i carruggi di Genova. Non è vero. Più esattamente: è vero per chi crede che la regia critica l'abbia definitivamente soppresso, il grande attore, o che possa bastare il non-recitare di certa avanguardia protetta oltre i meriti. Chi però continui a

pensare che senza il grande attore la comunicazione teatrale è bloccata, ha saputo e sa che Vittorio Gassman – come Randone, come Eduardo, come la Zareschi – è sempre stato e resterà un punto di riferimento fisso nella scena del Novecento.

La qualifica di mattatore accomodava tutti: i suoi estimatori che la consideravano titolo di eccellenza, i suoi denigratori che l'usavano per burla, la stampa con le sue capriole mon-

dane e, apparentemente, anche lui con la sua ansia di primeggiare che nascondeva quella fragilità e quell'insicurezza che, toltasi la corona di Macbeth, lo trascinarono nel "sottoscala" della depressione. Ma quella qualifica era posticcia, era la maschera che i pigmei della scena, davanti a tanta vitalità geniale, gli avevano accollato e di cui lui, con qualche traviamiento, s'era appropriato.

Nell'83 tenevo a Milano, con protagonisti della scena, "I lunedì del teatro", che poi divennero un libro. Gassman era al Manzoni con uno di quegli spettacoli, *Non essere*, che erano tutto tranne che "amletici": il mattatore si esibiva, mandava in visibilo le signore, irritava i brechtiani del Piccolo Teatro e faceva arrabbiare i critici puritani come Guerrieri, che gli buttava in faccia: «Dissipatore! Perché continuiamo a frequentarti?». Se oggi ricordo quell'incontro è perché Vittorio lo affrontò senza maschera o, meglio, manifestò un bisogno di confidenza e sincerità che invano nascondeva dietro l'ironia, fino alla beffa, avendo imparato - disse - che «l'Attore deve stare anni luce lontano dalla verità». Drammatico conflitto durato una vita: faceva, da protagonista, un mestiere che lo costringeva "a mentire" («turpe mestiere, da mignotta istrionica»: parole sue), ma sentiva la disperata necessità di mostrarsi senza maschera. Dentro a questo rovello c'era tutto: la sua fragilità di arpionatore della balena bianca di Melville, il candore

che gli ha permesso di trascorrere gli ultimi anni come una seconda infanzia, la sua ironia ch'era una timidezza dell'anima, i suoi amori disordinati e spontanei, la sua nostalgia di padre padrone, le sue depressioni, il nostro, mi aveva scritto e mi ripeteva spesso, è stato un incontro di due timidi, ma tu hai vinto le paure, io mi sono come affezionato alle mie malattie. E io gli ripeteva una cosa che poi ha citato nel suo libro: «Basta che tu pensi di essere già stato richiamato tra i trappassati e che stai beneficiando di una breve licenza premio». Dino Risì

Lui era carico di energia, io di pigrizia. Io non ho mai litigato con nessuno, si fa troppa fatica, lui era facile alla reazione, doveva scaricare le energie. Durante *La grande guerra* non prendeva controfigure, era sempre pieno di graffi, di spine, sanguinava sempre, c'erano le comparse del Friuli che portavano i fucili alla meglio, una volta Vittorio si trovò una baionetta in faccia. Si arrabbiò, gli dissi di calmarsi, era colpa sua se stava sempre in mezzo. Ma della depressione non voleva parlare. Dicevo «ci sono tanti modi di affrontare la vecchiaia», ma lui non voleva sentire. «È la cosa più brutta che c'è, se non l'hai provata non lo puoi sapere», diceva. Alberto Sordi

RIIONE
hera

suo scherzare sulla barba del Padreterno per non escludere il mistero. Quando, in quell'incontro a Milano, citò Ionesco per dire che «tutti gli uomini recitano, tranne alcuni attori», ci mise a parte del suo segreto: che oggi ce lo rivela senza maschera.

L'altra maschera di Vittorio, quella dello scrittore, era un disperato tentativo di strapparsele tutte. Dopo le poesie giovanili, di un egotismo un po' ribaldo riflesso nella dedica («A me stesso, fraternamente»), erano

Quando gli proposi un personaggio comico, quello de *I soliti ignoti* Vittorio aderì con stupore ed entusiasmo. Gli si consentiva finalmente di essere se stesso. Le riprese furono piacevolissime, esilaranti. Furono anche il luogo d'incontro tra Gassman e Totò, nel ruolo di gran maestro di scassinatori. Totò rappresentava, con i fratelli Marx, il talento comico più ammirato da Vittorio. Mi raccontò d'essermi travolto, turbato, spiazzato. *Mario Monicelli*

venuti versi maturi, dove la sonorità ritmica si apriva su pene autentiche, la falsa allegria di *Un grande avvenire dietro le spalle* come confessione all'amico Lucignani, le *Memorie del sottoscala* in forma di reportage psicanalitico e, ultimo, quel *Mal di parola* che gridava contro l'afasia dell'epoca: ed era, diranno alcuni, un'altra forma della depressione; in realtà era il suo testamento di attore senza maschera, la parola contro il nulla. Ci permettiamo, oggi, di collegare il nostro saluto a Vittorio con un ricordo che riguarda questa rivista. Quando *Hystrio*, tredici anni orsono, vide la luce, la copertina del primo numero la dedicammo a Gassman. Ma il suo volto, già segnato dalle inquietudini della depressione (il prezzo - ha scritto Lucignani, suo amico di sempre - con cui ha pagato il successo) era coperto da una policroma, esotica maschera. L'uomo Gassman era in quegli occhi che ci guardavano perplessi da uno strappo della maschera. Lo diciamo senza lattanza: noi crediamo di avere capito, e rispettato, il male oscuro di un Gassman condannato

In Accademia avevamo dato vita al "gruppo", una nostra conventicola rigorosamente maschile di allievi attori e allievi registi dispersa dal pericolosissimo servizio militare dal quale lui fu esentato alla scuola allievi ufficiali di Forlì. Grazie a un medico fidanzato di una mia cugina. Il dottor Azzaroli si rese così, senza saperlo, benefattore della scena italiana, anche se non riuscì a esimere il ben meno atletico Luciano Salce a cui toccò di passare attraverso un campo di prigionia vicino a Monaco di Baviera. Io ero stato fatto rivedibile. *Luigi Squarzina*

alla maschera nonostante il disperato desiderio di essere autentico: per questo - per dirgli «Coraggio, Vittorio!» gli conferimmo nel 1993 il Premio Montegrotto Europa. Dopo il cordoglio (e relative chiacchiere) la riflessione. È stato grande anche, anzi soprattutto, per quella disperata sincerità, per il suo bisogno di salvarsi nell'inferno di cartapesta del teatro. ■

1952 Amleto



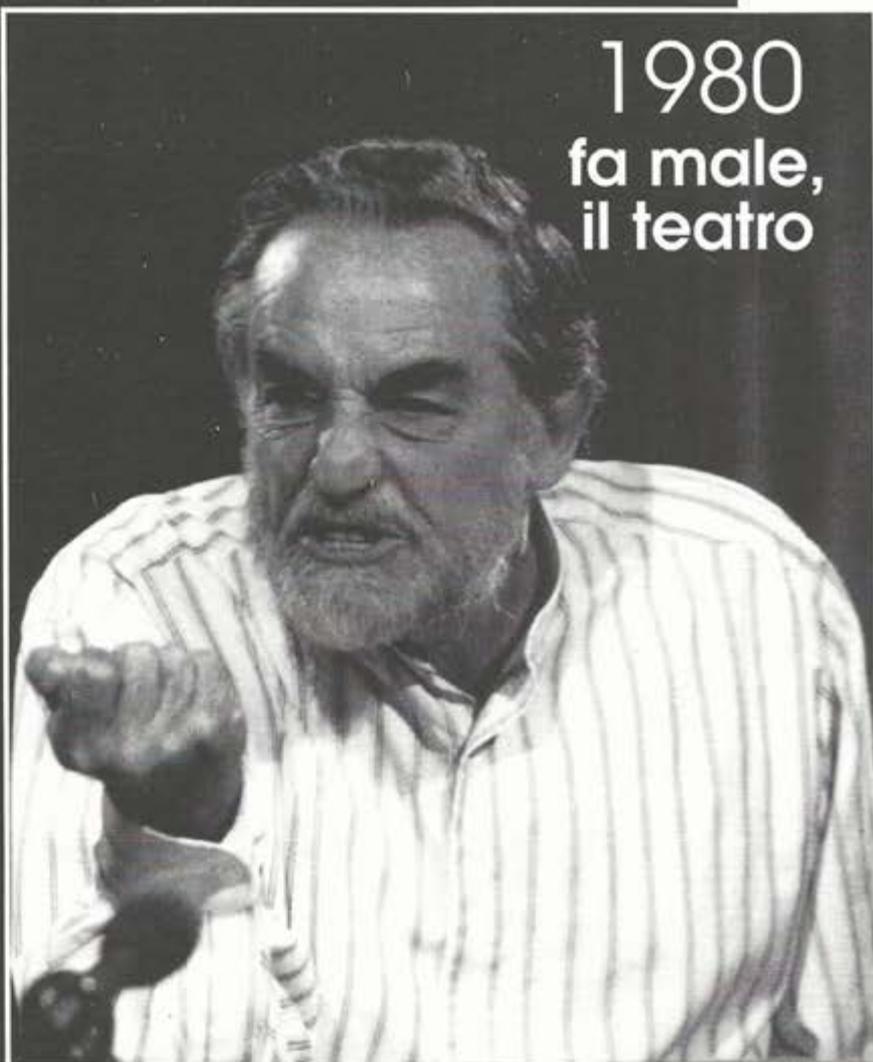
Amleto incarnato da Vittorio Gassman emana un fascino indicibile. Questo attore, cui Dio ha largito tutti i doni - prestantza fisica e maschera espressiva, inquieta cultura e moderna sensibilità, voce sonora e intimo tormento -; questo attore che, oggi non ancora trentenne, ci è già apparso nei più svariati aspetti dell'arte classica, come di quella più spregiudicatamente contemporanea; questo attore di virtù così prepotenti, e la cui suprema ambizione è di farsi servo e messaggero della grande poesia; questo attore ci ha dato, della figura d'Amleto, l'interpretazione più aderente alla nostra immaginazione, e pertanto più nuova. Tutta mossa dall'intimo; agitata dolorosa; straziata dalla delusione della malvagità circostante, e dalla propria incapacità a superarla: piena di spirito (con tutto il

La scena, il set, la scrittura

Nato a Genova nel 1922, Vittorio Gassman si trasferisce ben presto con la famiglia a Roma dove, dopo la maturità al Liceo classico T. Tasso, frequenta l'Accademia d'Arte Drammatica, che non porta a termine per debuttare, appena ventenne, nella *Nemica* di Niccodemi con Alda Borelli. Il successo è immediato e, nel giro di pochi anni, lo porterà ad avere "il nome in ditta" nella compagnia Adani-Calindri-Carraro e a lavorare con i più importanti registi teatrali (Visconti, Salvini, Squarzina, Ronconi) e cinematografici (De Santis, Risi, Monicelli, Scola, Loy, Ferreri, Zurlini, Altman). Ha pubblicato, rivelando nella scrittura un'altra faccia del suo talento, raccolte di poesie e libri di ricordi autobiografici (*Un grande avvenire dietro le spalle*, *Memorie del sottoscala*, *Mal di parola*). È stato sposato tre volte (con Nora Ricci da cui ha avuto la figlia Paola, con Shelley Winters madre di Vittoria, e con Diletta D'Andrea che gli ha dato l'ultimo figlio, Jacopo, mentre Alessandro è frutto della relazione con Juliette Mayniel); dei suoi quattro figli, Paola e Alessandro hanno seguito con successo le orme paterne. Riportiamo, di seguito, i titoli degli spettacoli teatrali e dei film

rispetto per il nostro insigne Benedetto Croce) religioso, e tuttavia orribilmente incrinata dal dubbio. Dalle sue labbra hanno spiccato il volo le profonde parole, le vaste immagini, come per un nativo, irresistibile impulso; s'è levato al Cielo il canto del suo rancore, della sua rabbia, dei suoi intenerimenti e delle sue riprese, con un impeto e un rapimento d'un timbro fino a oggi sconosciuto. (dalla recensione di Silvio D'Amico all'*Amleto* diretto da Vittorio Gassman e Luigi Squarzina, 1952)

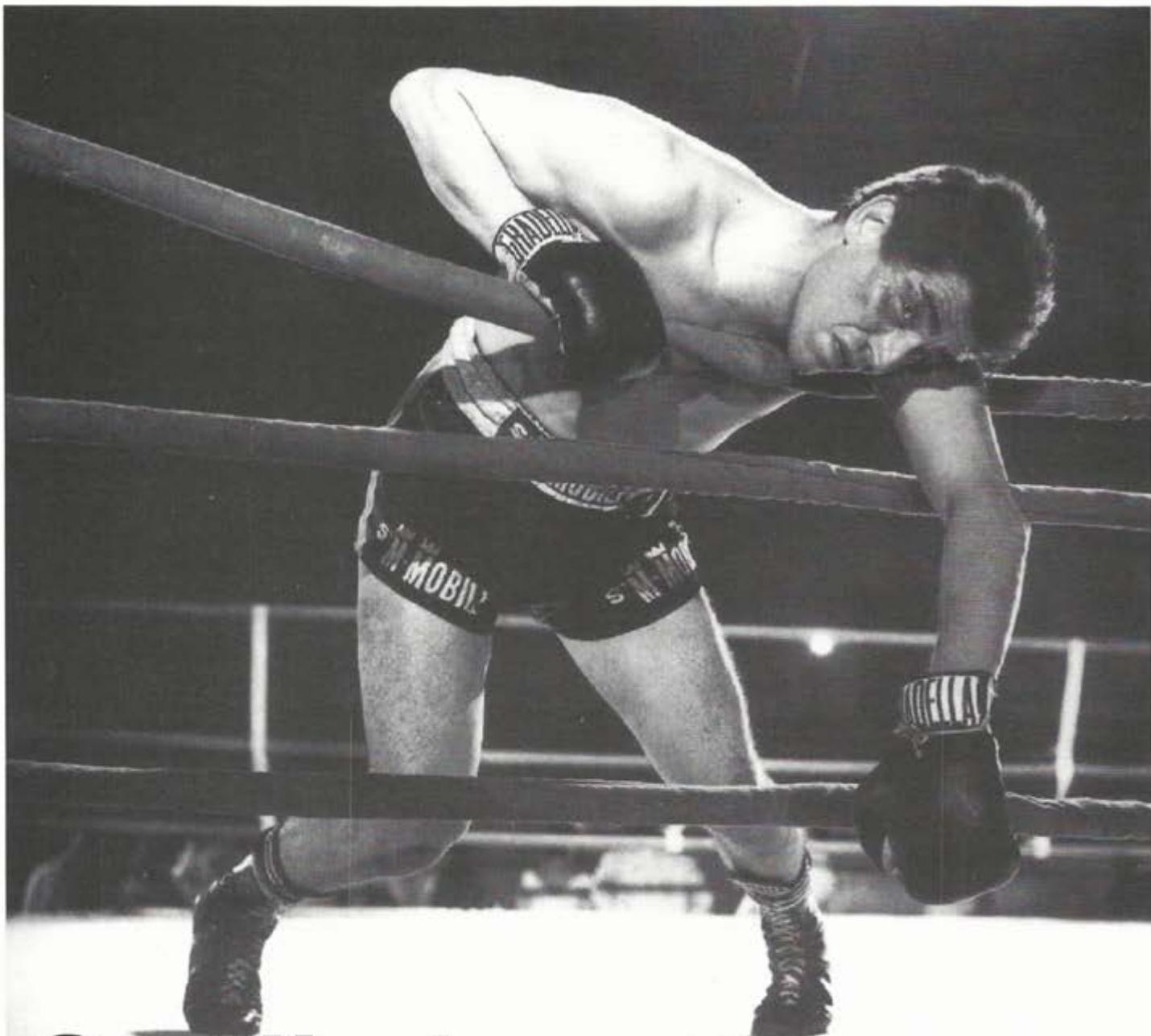
Allora, forse, scopri il segreto della vocazione teatrale come rimorso da scontare: rimorso non tanto (o non soltanto) per averlo abbandonato, il teatro; quanto per averlo sostituito alla vita. È il rimorso di tutti i grandi teatranti e fa, magari senza che se ne rendano conto, la forza della loro arte. D'altronde a una vocazione non si sfugge e Gassman non poteva che ritornare al teatro, come ha fatto saltuariamente in questi anni, come fa anche in questo momento che scriviamo. Ogni suo ritorno si trasforma in un esame di coscienza, in un processo al teatro e al mestiere dell'attore. Questo Kean del Novecento, nato troppo tardi e nel paese sbagliato per diventare Laurence Olivier, ora smonta i meccanismi dell'identificazione, rovescia come un guanto, e ne mostra la fodera e la stoppa, il fantoccio del Grande Attore. Lo ha fatto nei suoi ultimi spettacoli, quei quasi recital o mostre personali che si intitolavano *Trasloco, O Cesare o nessuno, Sette giorni all'asta*. Quando si vede e si ascolta Gassman, circondato da un pittoresco ciarpame da trovarobato, passare dall'«Essere o non essere» a un brano di Kafka o di Melville, alla declamazione di quei suoi poeti facili ed eloquenti oppure dare una sorta di colore terreo alla prosa di Beckett; e intanto armeggia con una macchina da scrivere, mena fendenti contro le avanguardie e i registi, si toglie e si mette parrucche, gigioneggia coi gesti e li frena; si ha la sensazione di assistere all'esercizio conclusivo dell'ultimo grande virtuoso della parola recitata. Da quegli stracci di teatralità che egli rimasta e ostenta, come cavandoli da un baule invisibile, alza polveri e lampi; negando la finzione istrionica, mostrandone con una abilità e una velocità da prestidigiante le nervature interne, le cuciture e i trucchi, la esalta. [...] Ma, da quel suo frugare fra gli stracci, quasi per gettarceli in faccia come cascami di rimorsi e vizi segreti, viene poi fuori il teatro, che è passato e presente mescolati insieme. E, col teatro, la vita, la comune memoria dei tempi efebici, l'effimera scintilla delle infanzie precoci, che il teatro nutre come l'ostrica la sua malattia in forma di perla. (da Roberto De Monticelli, *L'eterno esame di coscienza di un Kean del Novecento*, 9-2-80)



1980
fa male,
il teatro

(più di 120!) più importanti interpretati dal grande Vittorio.

Teatro: *La nemica*, di A. Niccodemi (1943); *La macchina da scrivere*, di J. Cocteau, *Adamo*, di M. Achard, *La via del tabacco*, di J. Kirkland da E. Caldwell (1945, tutti con la regia di L. Visconti); *Tutti miei figli*, di A. Miller (1947, regia di L. Squarzina); *L'aquila a due teste*, di J. Cocteau (1947, regia di G. Salvini); *Rosalinda o Come vi piace*, di W. Shakespeare (1948, regia di L. Visconti); *Un tram che si chiama desiderio*, di T. Williams, *Oreste*, di V. Alfieri, *Troilo e Cressida*, di W. Shakespeare (1949, regie di L. Visconti); *Gli straccioni*, di A. Caro (1949, regia di G. Salvini); *Peer Gynt*, di H. Ibsen (1950, regia di V. Gassman); *Detective Story*, di S. Kingsley (1951, regia di L. Squarzina); *Romeo e Giulietta*, di W. Shakespeare (1951, regia di G. Salvini); *La vedova scaltra*, di C. Goldoni (1951, regia di L. Squarzina); *Amleto*, di W. Shakespeare (1952, regia di L. Squarzina); *Tieste*, di Seneca (1953, regia di L. Squarzina e V. Gassman); *Tre quarti di luna*, di L. Squarzina (1952, regia di L. Squarzina e V. Gassman); *I persiani*, di Eschilo (1954, regia di V. Gassman e L. Squarzina); *Kean, genio e*



O Vittorio o nessuno

VOCAZIONE - Devo dire che io non pensavo minimamente al teatro, tanto è vero che ogni domenica la mia famiglia si divideva nettamente in due zone, mia madre e mia sorella andavano a teatro, mio padre ed io ce ne andavamo alla partita di calcio. Frequentavo il liceo classico, ero molto bravo... Probabilmente lasciato a me stesso, sarei diventato un ingegnere.

Io non so cosa sia la vocazione. È stata mia madre a fare tutto. Io volevo scrivere, fare il poeta. Ma mia madre voleva che mi iscrivessi all'Accademia d'Arte Drammatica, e visto che non lo facevo, ci pensò lei.

Sulla tecnica, sulla voce, ho quasi maniacalmente lavorato, soprattutto all'inizio della mia carriera: quando mi sono costruito una voce che non era nemmeno deficitaria, era

sregolatezza, di A. Dumas padre (1955, regia di V. Gassman e L. Lucignani); *Edipo re*, di Sofocle (1955 e 1960, regia di V. Gassman); *I tromboni*, di F. Zardi (1956, regia di L. Salce); *Otello*, di W. Shakespeare (1957 e 1982, regia di V. Gassman); *Ornifle*, di J. Anouilh (1957, regia di V. Gassman); *Irma la dolce*, di A. Breffort (1958, regia di V. Gassman e L. Lucignani); *Atelchi*, di A. Manzoni (1960, regia di V. Gassman); *Orestide*, di Eschilo (1960, regia di V. Gassman e L. Lucignani); *Un marziano a Roma*, di E. Flaiano (1960, regia di V. Gassman); *Questa sera si recita a soggetto*, di L. Pirandello (1962, regia di V. Gassman); *Riccardo III*, di W. Shakespeare (1968, regia di L. Ronconi); *O cesare o nessuno*, di V. Gassman (1974, sua la regia); *Affabulazione*, di P.P. Pasolini (1977 e 1986, regia di V. Gassman); *Macbeth*, di W. Shakespeare (1983, regia di V. Gassman); *Ulisse e la balena bianca*, testo e regia di V. Gassman (1992); *Camper*, testo e regia di V. Gassman (1994); *Anima e corpo-Talk show d'addio*, testo e regia di V. Gassman (1996); *Bugie sincere*, testo e regia di V. Gassman (1997); *L'addio del Mattatore*, di autori vari (1998 e 1999, regia di V. Gassman).

inesistente. Avevo una respirazione tipicamente atletica, cioè tutta toracica, avevo una capacità respiratoria enorme, ma tutta sbagliata per l'arte drammatica, e quindi mi sono dovuto cambiare totalmente la respirazione, l'ho dovuta spostare nel diaframma e nella respirazione addominale. Sì, in effetti – ed è una cosa penso poco risaputa – avevo un timbro flebile, nemmeno troppo gradevole... per anni ho fatto sei ore al giorno di esercizi per trovare il modo giusto di respirare, per sondare piano piano vari settori appunto il respiro, poi i timbri, i ritmi, i suoni e poi le tonalità, le intonazioni, cioè la parte psicologica del mestiere.

Alcune riflessioni sulla vita e sull'arte di un attore che, come osservò Sarah Ferrati, era determinato «a travolgere qualunque oggetto si frapponesse fra lui e il successo»

IL LOTTATORE - Io ho, come buona parte dei timidi, una forte aggressività. Nello sport ho avuto una piccola carriera di cestista, ma giocavo malissimo a pallacanestro, non ho mai avuto una tecnica, avevo soltanto un tiro molto preciso e soprattutto avevo un'aggressività mostruosa, tant'è vero che il mio rimpianto, in termini di sport è di avere cominciato solo dopo i quarant'anni, cioè ormai monco per sempre, a praticare il tennis, che dopo il pugilato è considerato lo sport più duramente agonistico, perché è come mettersi di faccia l'uno all'altro e darsi un cazzotto per uno finché uno dice basta.

Io non vorrei che finisse neppure lo spettacolo. Sento addirittura il fascino dell'uso estremo della forza. Tecnicamente, nella recitazione, giungo a teorizzarlo, ed è difficile farlo capire ai giovani attori. Sostengo che se siamo in grado di sottomettere il corpo, fino a fargli oltrepassare dei successi muri di tenuta e di sforzo, scopriamo energie insospettite. Sulla stanchezza, delle volte, giungiamo alla percezione concreta, fisica direi, dell'infinità dell'uomo. Riusciamo, ad esempio, a cogliere sacche di dolore, che altrimenti non avremmo riconosciuto: così profondamente e lucidamente da poterle sfruttare sul piano espressivo, nella recitazione, che della vita, è la parafrasi.

FA MALE, IL TEATRO - Quello del teatro è un mestiere pericoloso. Nel senso che ha a che fare con la malattia. È un mestiere che ha delle caratteristiche di carattere pato-

logico, e in cui la malattia, paradossalmente, non solo esiste ed è probabilmente ineliminabile, ma non si può nemmeno ragionevolmente tentare di estirparla. È, in un certo senso, una malattia che bisogna cercare di aggravare. Forse si potrebbe stabilire un vago parallelo tra l'insegnamento del teatro e la medicina omeopatica. Cioè non comprimere, reprimere il male, il quale è la ragione d'essere stessa del mestiere, la componente più segreta dell'eventuale talento; ma tentare invece di convivere con esso, di svilupparlo, portarlo ad una totale esplosione... In teatro si riesce a sollevare pesi che nella vita non si riesce a sollevare, si sopportano dolori... C'è proprio una specie di anestesia, da un lato, o la possibilità di galvanizzare delle facoltà energetiche, che sono straordinarie. È una droga, sempre.

Il nostro è un mestiere anomalo, contagioso, che non può essere separato dalla vita. Siamo gente che vende l'anima a ore: vi sembra un lavoro da impiegati?

Il senso dello sdoppiamento c'è in tutti gli uomini, però nell'attore diventa un abito definitivo. Insomma, si può affermare che tutti gli uomini recitano, chi più chi meno. Il recitare corrisponde ad un istinto degli uomini, perfino di certi animali. C'è una citazione di Ionesco, che dice: «Tutti gli uomini recitano. Tranne alcuni attori».

Io ho nostalgia di quando quella degli attori era una razza più spregevole di adesso. Perché era anche più nobile. Quando la sepoltura avveniva fuori dalle mura era un marchio di grandezza.

Che cos'è un attore? Una via di mezzo tra un sacerdote e una prostituta, una sensazione molto gradevole di cui ringrazio Iddio.

Mi sembrava naturale stare su un palcoscenico molto più che stare a casa mia. Tant'è vero che nelle tante progettazioni di case nuove, io ho spesso elaborato e continuo a elaborare il sogno di vivere effettivamente in un teatro. Ma non per respirare la "polvere di palcoscenico", che mi fa schifo, ma per stare nell'unico ambiente concepibile. Io nei

Vittorio Gassman ne *I mostri*, regia di Dino Risi (1963)

Cinema: *Riso amaro*, di G. De Santis (1948); *Rapsodia*, di C. Vidor (1953); *Mambo*, di R. Rossen (1954); *Guerra e pace*, di K. Vidor (1956); *Keen, genio e sregolatezza*, di V. Gassman (1956); *I soliti ignoti* (1958), *La grande guerra* (1959), *L'armata Brancaleone* (1966), *Brancaleone alle crociate* (1970), *I picari* (1987), di M. Monicelli; *Audace colpo dei soliti ignoti*, di N. Loy (1959); *Il mattatore* (1959), *Una vita difficile* (1961), *Il sorpasso* e *La marcia su Roma* (1962), *I mostri* (1963), *Il Tigre* (1967), *In nome del popolo italiano* (1971), *Profumo di donna* (1974), *Telefoni bianchi* (1975), *Anima persa* (1976), *Tolgo il disturbo* (1991), di D. Risi; *Fantasma a Roma*, di A. Pietrangeli (1960); *Il giudizio universale*, di V. De Sica (1961); *Barabba*, di R. Fleische (1961); *Anima nera*, di R. Rossellini (1962); *Se permettete, parliamo di donne* (1964), *C'eravamo tanto amati* (1974), *La terrazza* (1979), *La famiglia* (1987), *La cena* (1998), di E. Scola; *Il deserto dei tartari*, di V. Zurlini (1976); *I nuovi mostri*, di M. Monicelli-D. Risi-E. Scola (1977); *Un matrimonio e Quintet* (1978), di R. Altman; *Tempesta*, di P. Mazursky (1982); *La vita è un romanzo*, di A. Resnais (1983); *La bomba*, di G. Base (1999).

Sette giorni all'asta infatti – ed ero sincero – chiedevo continuamente alla gente come fate a fare gli ingegneri, a fare i medici, a stare in quelle vostre ville bellissime, insomma, come è possibile che ci sia qualcuno che vive questa vita "strana" al di fuori del palcoscenico.

DEPRESSIONE - La causa, l'origine della mia malattia, della mia depressione, è il risultato della violenza che ho fatto su di me. Perché volevo essere il più bravo, avere successo, tutto il successo possibile, e anche di più. I medici, anche di recente, me l'hanno ripetuto: «Cerchi di non volere troppo, di non costringere se stesso a sforzi esagerati... cerchi di non voler essere felice. La sua malattia è il rovescio di questo stato d'animo». Così adesso mi devo contentare di una modesta serenità.

Il mio successo l'ho pagato, ogni volta, a peso d'oro: una

fatica mostruosa, litri di sudore, maglie cambiate a ogni intervallo... Sempre così, sera dopo sera. L'ultimo spettacolo di proporzioni grandiose, il *Moby Dick*, è stato come combattere una guerra... I risultati, però, si ottengono così. E poi arriva il momento in cui la vita ti presenta il conto: anni di depressione. Vuoi che ti dica una cosa? Mi pare giusto.

LA COSA PRINCIPALE - Quando mi chiedono cos'è la cosa principale, metto davanti i figli. E effettivamente lo sono, perché mi paiono, per il mio gusto, per la mia conformazione, più interessanti dell'amore, nel senso che i figli sono ambigui, perché contrastanti: il figlio è amore più conflitto, amore più guerra e allora diventa un grande soggetto. ... I figli sono per me più spettacolari: a me delle storie d'amore non me ne frega niente...

PERSONAGGI - *I Persiani* a Siracusa nel '48: li ebbi delle

critiche bellissime, forse la più bella critica che ho avuto in tutta la mia vita l'ha scritta D'Amico per *I Persiani*. Proprio una cosa vergognosa; poi perché era un testo che avevo preparato molto, e poi perché era una prestazione anche atletica. Mi ricordo, provai come i calciatori in "ritiro", nel periodo fra prove e recite persi diciotto chili. Era un monologo abbastanza sensazionale, rimasto nei vecchi siracusani che ancora se lo ricordano; fra l'altro lì c'era Ricci che faceva bene Dario, ma io li dominai tutti. Venni fuori perché ero la sorpresa. Asossa era la Ferrati attrice di testa, bravissima attrice, più borghese che classica, e alla fine, un giorno, mi disse «lei farà molta strada, perché ho visto nei suoi occhi la determinazione a travolgere qualunque oggetto si frapponga fra lei e il successo»; e questo mi incoraggiò assai.

Sì, Kean è un personaggio che mi è rimasto attaccato. Perché mi ha interessato tanto? Perché ho sentito sempre questa nostalgia della dimensione grande, della dismisura, del senso dionisiaco del teatro, visto in una chia-

Gassman e Milano: un rendez-vous mancato

A Milano Vittorio Gassman raccolse, come ovunque, trionfi di pubblico. Le grandi platee erano sue; fu mattatore nel senso completo del termine, passando dall'alfieriano *Oreste* ai grandi classici degli anni Cinquanta, Seneca ed Eschilo, dall'*Otello* al *Macbeth* nella sua stagione scespiriana fino alle esibizioni tipo genio e sregolatezza con il congeniale Kean di *O Cesare o nessuno* e le performance dei suoi ripetuti addii alle scene. Ma, a pensarci bene, fra Gassman e Milano - a parte il pubblico dei grandi teatri, reclutato attraverso il cinema e la televisione - l'intesa non è stata così profonda come a Roma, o altrove. Nell'epoca in cui lavorai con Strehler al nostro libro a quattro mani, su di lui e il Piccolo, di Gassman egli mi parlò poco o nulla. Non ci sono tracce di rilievo della presenza di Gassman nella memoria e negli archivi di via Rovello. D'altra parte, quando mi capitò di parlare di Milano e del Piccolo con Gassman, trovai un interlocutore molto laconico.

È questa, dunque, la storia di un rendez-vous mancato. Per alcune ragioni "storiche": la Milano del Piccolo non si occupò mai molto del sistema teatrale romano, ignorò il tentativo di Orazio Costa di dare vita ad uno Stabile romano e quando Gassman, negli anni '60, si lanciò nell'avventura generosa e un po' folle del suo itinerante Teatro Popolare, sotto un *chapiteau* da circo, uscendone ammaccato, qui sui Navigli si sentì dire che non era gran male che finisse un'impresa mattatoriale. Sicuramente Roberto De Monticelli, vicino a via Rovello, si faceva interprete di queste opinioni quando scrisse (1964) che Gassman era partito da una grande idea, quella del Tnp di Jean Vilar, ma in modo sbagliato, «tirandosi dietro la palla al piede del mostruoso tendone da circo che non si poteva trasportare se non a prezzo di giornate e giornate di lavoro». E poi - aggiunse su *Il Giorno* - come passare dall'*Adelchi* del Manzoni alla commedia "teatralmente sbagliata" di *Un marziano a Roma* di Flaiano? Non si può - concludeva il critico - fare un Teatro Popolare a carattere nazionale senza una sede fissa, e un pubblico organizzato. Vero; ma è giusto aggiungere che un teatro fisso a Gassman nessuno l'ha mai offerto. Per ragioni oggettive: le distrazioni cinematografiche di 140 film, l'indubbia instabilità nelle scelte che hanno portato Gassman a passare dai nove personaggi incarnati nei *Tromboni* di Zardi allo sperimentalismo pasoliniano di *Affabulazione*. Ma, soprattutto, una incompatibilità fra il target ideologico dominante degli Stabili italiani e le propensioni dell'attore: Gassman è stato refrattario alla drammaturgia brechtiana, alla drammaturgia dell'assurdo, alle sperimentazioni dell'Est. Forse, chi potrebbe dire una parola giusta su Gassman è Ronconi: che lo diresse nel '68 nel *Riccardo III* di Shakespeare, trasformandolo in un anti mattatore. Perché Vittorio - questo importa dire ora - non era soltanto "forma", era sensibilità, "sostanza". Ugo Ronfani

ve che lo porta addirittura al limite della putrefazione, secondo la nota definizione di Baudelaire per cui l'arte in genere (e, aggiungo io, certamente quella teatrale) è putrefazione, trova alimento nella putrefazione. Kean è stato un veicolo esemplare di questa concezione del teatro. Ci sono attori il cui scopo è l'imitazione del reale, attori di tipo realistico. Altri, diciamoli razionalistici, hanno come scopo la dimostrazione d'un assunto prestabilito, d'un segno tematico. E c'è una terza categoria, quella dei Kean, appunto, dei Barrymore, dei Benassi e della Duse, che sono come dei vettori di un incendio che si consuma in loro stessi, in una grande fiamma romantica; Sono attori che si bruciano, attori le cui rifrazioni ritornano come un boomerang, su coloro che hanno acceso quel fuoco, attori alle cui rappresentazioni il pubblico più che assistere, sta a spiare quasi degli eventi naturali in atto. Kean è, in certo senso, l'attore ideale di Artaud, l'attore consumato dalla pestilenza.

Credo sia quasi impossibile fare un Otello esplorato in profondità senza essere, come il personaggio dice più di una volta, «sulla china discendente degli anni». Per questo credo che il rapporto con l'età sia di primaria importanza; ossia, che Romeo abbia venti anni, Amleto trenta e Otello cinquanta o quasi sessanta, come me adesso. È molto raro che un trentenne mettiamo, possa rappresentare Otello "dal di dentro", come si dice, sentime fino in fondo l'amara nostalgia, la disperazione sconfinata. Detto questo, c'è da aggiungere che, per altri versi, Otello è, come gli altri e più degli altri, un personaggio totalmente irraggiungibile. Sono un attore che sa controllarsi, che non perde mai la coscienza di essere su un palcoscenico, cioè di fingere. Ma con Otello non mi riesce; ci sono stati addirittura dei momenti d'immedesimazione pressoché totale.

LOGORREA - Qualsiasi momento in cui sono solo è accompagnato da una logorrea infernale, da un rimestamento di cose imparate, magari vent'anni fa, oppure recentemente. Per esempio, non so, quando vado in macchina, non sto mai zitto, quando sono solo. Se mi faccio un viaggio da Roma a Milano ripasso, ecco, sette ore di repertorio. Anche, poi, colorendo, cioè riesco a diventare dialogatore e antagonista, mi rispondo, passando dalla Toscana all'Emilia cambio il dialetto e le inflessioni. Un altro momento in cui proprio non riesco a fare la cosa se non parlo, se non rimescolo in questo modo il repertorio, è quando faccio le valigie: cioè definisco gli oggetti, una spazzola, "dove andiamo a metterla?", e faccio dei piccoli personaggi, una serie di personaggi che fanno la valigia...

Io spesso, scherzosamente, alle mie donne, a Diletta, agli amici, dico che vorrei, dovendo scegliere - sai che ci sono quelli che lasciano la disposizione al notaio di essere cremati, oppure interrati - che io vorrei essere

impagliato e messo in salotto, anzi esattamente in quell'angolo lì, con una trentina di programmi su magnetofono, in modo che mi si possa, secondo le occasioni, continuare a far parlare. Ecco, io voglio continuare a esserci, che continui la festa e il gioco...

L'unica cosa che rimprovero al Padreterno, su cui ho le idee confuse, è che ha fatto la vita troppo corta. O troppo unica. Ecco, io avrei chiesto due vite. Sì, con tutto il succo: se adesso andassi all'asilo, sarei bravissimo. Due vite, una per provare e una per recitare. Non sono ossessionato dal problema della morte, però non mi sta bene, non mi è simpatica. [...] Dopo essere stato per tanti anni il più giovane della compagnia, a un certo punto, diventi improvvisamente il più vecchio, e capisci che da quel momento in poi sarà sempre così. Ti guarderanno con rispetto se va bene, se i giovani che ti frequentano sono ben educati; oppure con una certa compassione, con un sentimento anche protettivo, con la voglia di mandarti a letto presto per paura che ti stanchi o, magari, perché sono loro a essersi stancati di te.

Il suo auto-epitaffio: «Non si fece mai impallare, né in scena né in vita». ■

FESTIVAL DI TEATRO RAGAZZI

ASSOCIAZIONE TEATRO MOMENTANEAMENTE ASSENTE

65013 - Città Sant'Angelo (PE) - Corso Umberto I - tel. 085/960608

Venerdì 21

ore 19 Piazza del Teatro e ore 21 Giardino delle Clarisse
Spettacoli dei ragazzi delle Scuole di Città Sant'Angelo.

Sabato 22

ore 19,30 Piazza del Teatro
GLI ALCUNI di Treviso
Franz e Rap, ideazione e regia di Sergio Manfio.
ore 22,30 Giardino delle Clarisse
IL LANCIACVICCHIO di Avezzano
Cavaliere di Ventura, di Roberto Cavosi.
Regia di Mario Fracassi.
ore 23,30 Giardino delle Clarisse
SPAZIO INCONTRO

Domenica 23

ore 21,30 Piazza del Teatro
TEATRO EVENTO e COMPAGNIA DEI FATTI
APPOSTA di Modena
Cenerentola a Siviglia, di e con Arturo Balostro, Paola Smerleri e Sergio Galassi.
ore 22,30 Giardino delle Clarisse
TEATRO CASA DEGLI ALFIERI di Asti
Pollera, di Roberto Corona e Gianluigi Gherzi.
Regia di Gianluigi Gherzi.
ore 23,30 Giardino delle Clarisse
SPAZIO INCONTRO

Lunedì 24

ore 21,30 e 22,30 Terzo Giardino
I TEATRINI di Napoli
Il popolo del bosco, regia di Giovanna Facciolo.
ore 21,30 e 22,30 Piazza del Teatro
IL BAULE VOLANTE di Ferrara
Cuore di stagno, regia di Roberto Anglisani.
ore 23,30 Giardino delle Clarisse
SPAZIO INCONTRO

Martedì 25

ore 21,30 Giardino delle Clarisse
TEATRO PROVA di Bergamo
Fate, regia di Silvia Barbieri.
ore 22,30 Piazza del Teatro
GIALLO MARE MINIMAL TEATRO di Empoli e TEATRO DI PIAZZA E D'OCCASIONE di

Prato

Storie Zip, di e con Renzo Boldrini e Davide Venturini.
ore 23,30 Giardino delle Clarisse
SPAZIO INCONTRO

Mercoledì 26

ore 21,30 Piazza del Teatro
STILEMA - UNOTEATRO di Torino
Strip, di e con Silvano Antonelli.
ore 22,30 Giardino delle Clarisse
IL LANCIACVICCHIO di Avezzano
Il ragazzo e l'occhio del Lupo, regia di Mario Fracassi.
ore 23,30 Giardino delle Clarisse
SPAZIO INCONTRO

Giovedì 27

ore 21,30 Giardino delle Clarisse
TEATRO CITTÀ MURATA di Como
La guerra dei Bottoni, regia di Giuseppe Di Bello.
ore 22,30 Giardino delle Clarisse
Circolo didattico di Città Sant'Angelo
Tremate, tremate, le maestre son tornate
ore 23,30 Giardino delle Clarisse
SPAZIO INCONTRO

Venerdì 28

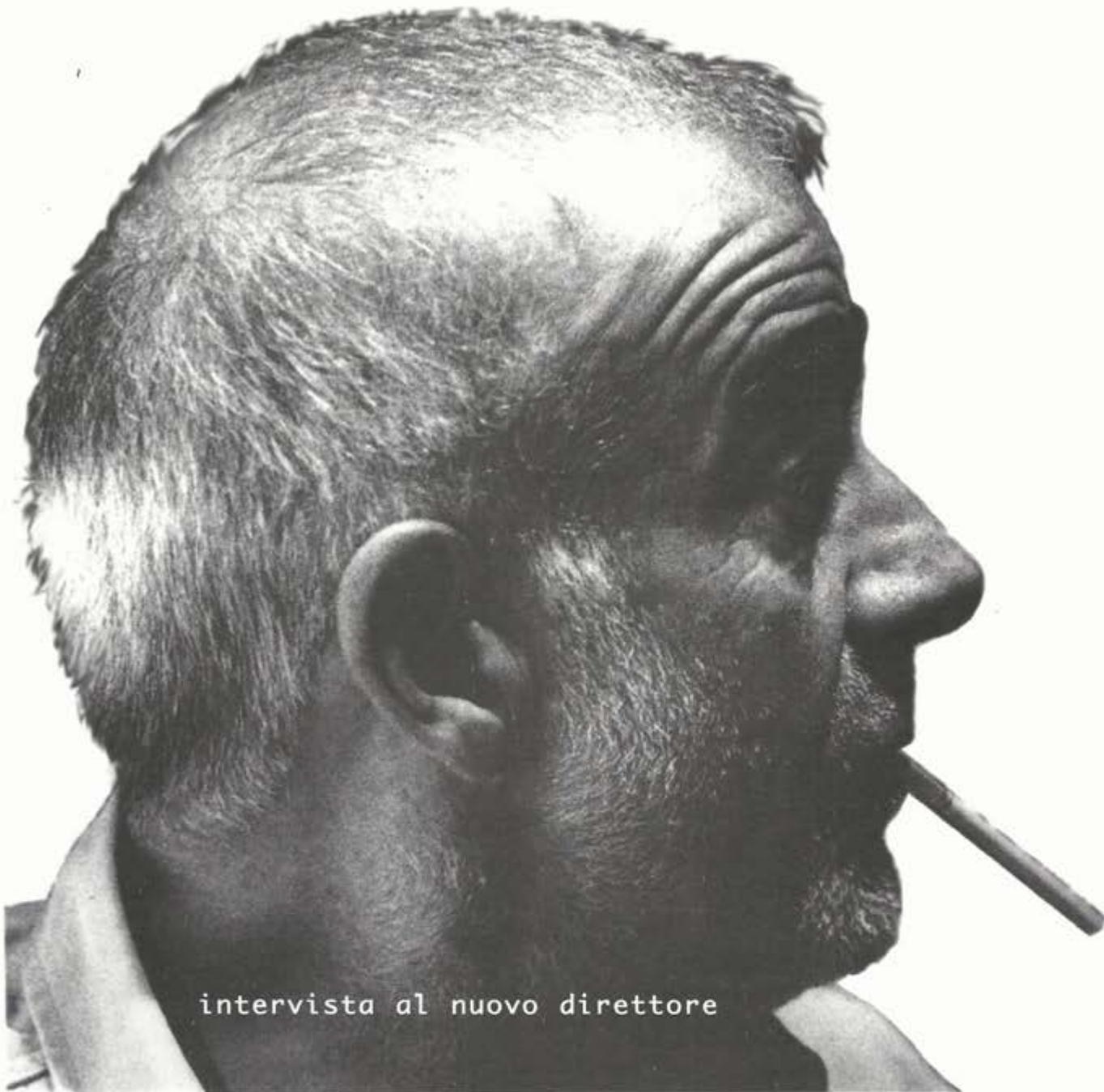
ore 21,30 Giardino delle Clarisse
TEATRO ANTEO di Persico
Ci siamo persi tra le stelle, regia di Silvia Civilla.
ore 22,30 Piazza del Teatro
TEATRO MOMENTANEAMENTE ASSENTE
C'era due volte... Il vestito nuovo dell'impe-
ratore, regia di Mario Fracassi.
ore 23,30 Giardino delle Clarisse
SPAZIO INCONTRO

DIREZIONE ARTISTICA E ORGANIZZATIVA
COOPERATIVA TEATRALE

IL LANCIACVICCHIO
Via Maddalena, 4 67050 ANTROSANO
DI AVEZZANO

Tel 0863/25933 fax 0863/33148

E-mail lanciavichio@tin.it



intervista al nuovo direttore

TORINO: LE FONDERIE TEATRALI e l'utopia concreta di Castri

Il successore di Lavia al lavoro fra pessimismo della ragione e ottimismo della volontà: «Se vogliamo che lo Stabile torinese non sia una grande macchina senza ruote, la cui azione si esaurisca al Carignano, occorre che si apra all'esterno, sulla città e la regione. Serve una mappa dei luoghi e un inventario delle risorse umane sul territorio, che la sperimentazione sia permanente e non corpo separato dal "teatro della continuità", che la formazione prepari le leve teatrali di domani». Il "benvenuto" al nuovo direttore: il complesso delle Fonderie del Teatro di Moncalieri - Progetti per la riapertura dell'Astra, del Gobetti, dello Juvarra

di Ugo Ronfani



A scoltandolo fra autoanalisi e "sottotesto" (la sua specialità registica), non è difficile rendersi conto che il Teatro Stabile di Torino, chiamandolo a sostituire Gabriele Lavia, ha scelto bene. I risultati, e la durata, dipenderanno da fattori vari: i consensi sul territorio, il sostegno di un consiglio di amministrazione dove alle posizioni politiche si erano mescolate più del lecito rivalità fomentate da concorrenti

interni alla sua stessa area culturale (ma ormai in gran parte rientrate) e - perché non dirlo? - il suo carattere, non certo incline ai compromessi. Buona scelta - mi dico dopo averlo sentito ragionare sul suo futuro in riva al Po - per almeno tre ragioni, tutte di peso. Perché, primo, Massimo Castri ha idee chiare sul teatro italiano e sul suo futuro. Secondo, perché è uno dei pochi uomini di teatro autenticamente "liberi", che non da oggi soltanto dice senza peli sulla lingua quello che pensa della crisi della nostra società teatrale e delle responsabilità di chi al suo interno, e nelle istituzioni, ha lasciato e lascia che le cose vadano nel modo peggiore, pur proclamando intenti riformatori. Terzo, perché una visione lucida dei problemi, che s'accompagna a una onestà intellettuale di fondo, gli consente di tenere distinti utopia e realtà, il dire e il fare, l'adesione agli ideali e il rispetto degli accordi nel gestire uno dei maggiori teatri pubblici italiani.

È il pessimismo della ragione il filo rosso che tiene insieme il suo pensiero per tutto il nostro incontro: e in questa Italia dove chi assume qualche responsabilità, politica o culturale, si sente subito in dovere di promettere ai "sudditi" il Paese di Bengodi, tanta illuministica prudenza è senz'altro una garanzia. Tanto più che è un pessimismo mai disgiunto da quella tensione ideale che dicevo; e che Castri, "situazionista romantico", chiamerà a più riprese «le ragioni dell'arte».

Una casa della cultura

Si dà il caso, però, che oggi il "pessimismo della ragione" sia, in Castri, corretto da un "ottimismo della volontà" più che giustificato per un felice evento. Il nostro incontro comincia negli uffici dello Stabile, in un palazzo della sabauda piazza Carlo Felice a due passi dal Carignano, teatro carico di storia e prosegue nell'*hinterland* industriale di Torino, a Moncalieri, fra le strutture nuove di zecca di una vera e propria "casa della cultura" che sarà, dello Stabile, la futura *dependance*. E che, per felice coincidenza, è entrata parzialmente in attività (lo sarà del tutto entro il 2001) proprio mentre Massimo Castri dà mano al suo programma.

«A Moncalieri - dice il regista - ritrovo un pezzo della casa

che ho lasciato, il Fabbricone di Prato. Le Fonderie rispondono al mio modo di concepire un teatro pubblico. Potrò continuare il lavoro didattico che avevo avviato in Toscana, con i giovani dell'Atelier della Costa Ovest. Sarà più facile, qui, proiettare all'esterno, nel territorio, ma anche in Europa, dove siamo in ritardo, le attività di uno Stabile come questo, evitare che sia una scatola chiusa come avviene per altri teatri pubblici».

HYSTRIO - *Ammetterà che le Fonderie Teatrali sono state un bel "benvenuto".*

CASTRI - Sì, non nascondo che sono impaziente di entrare in questa nuova "stanza dei giocattoli". Mi piace chiamarla così, ma so che il teatro oggi è un gioco serio, perché ci muoviamo in un paesaggio di rovine. Vedremo, io ci provo.

HY - *Le accoglienze sono state buone. Quelli che avevano espresso riserve o proposto altre soluzioni tacciono.*

C. - Finora ho trovato attenzione e collaborazione. Del resto, per me la questione è semplice: verificare se qui esistono, come spero, le condizioni per fare quel tipo di teatro in cui credo. Il resto non mi riguarda. So che ho il dovere di favorire al massimo la partecipazione e il coinvolgimento.

HY - *Parliamo dunque del "cantiere Castri" in vista della sua prima stagione subalpina.*

C. - Faccio qualche premessa, perché tutto risulti più chiaro. Avrei preferito che questa intervista fosse stata prevista prima, o dopo. Prima perché avrei parlato dei progetti, dopo perché avremmo parlato del fare. Mentre ora siamo a metà del guado, in quella fase ancora un po' confusa in cui, davanti a scadenze strette, il tempo dei progetti si confronta con quello delle realtà. È una fase in cui lavoro giorno per giorno, cercando di non rompere un mio filo rosso per infilare le perle di una collana, quella del mio progetto per il triennio. Cercando di capire, pur nell'affanno del fare, la realtà che mi circonda. Altra premessa, che diventa una scommessa con me stesso: cercare di essere insieme il diavolo e il buon dio senza arrivare, se possibile, alla schizofrenia. Sappiamo che in Italia, anche a Torino, c'è una forte richiesta - giusta, a mio parere - di figure che si definiscano come *manager* della cultura. Nel teatro pubblico, in particolare, c'è l'esigenza, anzi l'urgenza, di uscire da una condizione di inerzia, di riattivarlo nei rapporti e nelle dinamiche che, al di là della produzione, riguardano i territori delle politiche culturali nel loro insieme. Ora, ecco il punto: come riuscire a essere produttore di cultura senza dimenticare l'arte, senza "bruciarla", dal momento che c'è discrasia fra palcoscenico e *management*; e che è molto difficile, per non dire impossibile, risolvere la questione affidando entrambe le funzioni ad una sola persona? Se dovessi pormi il problema in termini razionali dovrei concludere che è una sfida persa in partenza. L'unica soluzione possibile - qui c'entra l'ottimismo della

volontà - può consistere nel rifarsi a un modello "storico" del teatro pubblico, quello del binomio Strehler-Grassi alle origini del Piccolo, o Chiesa-Squarzina nella prima fase del Teatro di Genova o, più in piccolo, al binomio Castri-Borsoni a Brescia.

Il nuovo contesto

HY - *Va bene per il "modello storico" del teatro pubblico, come l'ha definito. Ma il problema è anche un altro: quello del contesto mutato rispetto ad allora. I nuovi media, televisione in testa, hanno cambiato il modo di fare cultura, se in meglio o in peggio qui non importa. C'è una spaccatura netta, oggi, fra teatro di tradizione e teatro di ricerca: come dire che ne deriva una frantumazione del pubblico per cause anche generazionali. C'è altro ancora, che rende più difficile mettere d'accordo arte, management e azione culturale. Non è allora vero che non basta rifarsi a modelli cosiddetti "storici", che non si può più eludere il problema di una rifondazione del teatro pubblico?*

C. - È vero. Ed è vero che non è poi difficile mettere a fuoco il problema - mutata funzione del teatro pubblico in un contesto mutato - sul piano teorico. Difficile è invece affrontare una riforma, procedere a una rifondazione sul piano pratico. E questo perché, come ho detto, è difficile lavorare sulle macerie. E noi sulle macerie di un teatro pubblico, in Italia, lavoriamo: di un teatro pubblico che forse, nella sua completezza, non è mai esistito. Oggi ci troviamo a dover pensare un nuovo teatro pubblico adeguato ai tempi, ma ci muoviamo, ripeto, in un paesaggio di rovine. Il teatro pubblico è quello di una riforma mancata, una delle tante riforme che lo Stato italiano non ha saputo fare. Se non teniamo conto anche di questa premessa, che noi degli Stabili ci muoviamo dentro il contenitore vuoto di una riforma mancata, non ci renderemo conto fino in fondo delle difficoltà da superare.

HY - *Cerchiamo di precisare nel concreto. Che cosa nel sistema italiano del teatro pubblico non è più accettabile, e a quali condizioni un rinnovamento sembra ancora possibile?*

C. - Anche qui il discorso, in teoria, è semplice. Bisogna risalire a monte, a quella riforma che sarebbe stata possibile cinquant'anni fa. Ma che non c'è stata perché, secondo un'abitudine tipicamente italiana, non la si è voluta finanziare. Alla fine della guerra sarebbe stata possibile una riforma globale, magari per andare in Europa. Questo slogan è nato dopo, ma il problema esisteva già. L'Italia, e il teatro italiano, uscivano da trent'anni di isolamento autarchico, di frontiere chiuse. Mentre in Europa il teatro come servizio pubblico già esisteva. Avessimo affrontato, allora, questa riforma, che rispondeva a esigenze storiche di politica culturale e a indirizzi prevalenti in paesi avanzati, ma che non si è voluta

sostenere e finanziare, oggi ci troveremmo a porre il problema su basi altrimenti solide. Ma non è così: con un ritardo che rischia di diventare incolmabile noi ci troviamo con l'eredità passiva di una riforma mancata. Ci troviamo a dovere affrontare, per il teatro pubblico, questioni ormai antiche: l'irradicamento effettivo nella città e nel territorio, una presa di distanza dalle vecchie regole di mercato che poi, in Italia, vuol dire la dimensione demenziale della tournée, e, il rafforzamento del momento didattico e formativo, visto che non abbiamo mai beneficiato dell'onda lunga che da Stanislavskij ha toccato l'Europa ed è arrivata in America. E, naturalmente, la formazione di compagnie stabili, non soltanto a parole, capaci di un lavoro collettivo - perché di questa natura è il lavoro teatrale - intorno a un individuo o a un gruppo, impegnato in una poetica forte e coerente, al riparo dall'effimero. Direi che tutto sommato, anche se il contesto è cambiato, non siamo poi tanto lontani dal dover riprendere questi temi di fondo: i principi base, insisto, di una riforma che non c'è stata.

La vera ricerca

HY - *In questo quadro, di atti mancati o non organicamente affrontati, m'interessa sapere che cosa pensa del rapporto Teatri Stabili-sperimentazione. Alla luce di quanto mi sembra evidente: che c'è una frattura o, se vogliamo, ch'è andato determinandosi in questi anni un fenomeno di reciproca indifferenza fra Stabili e gruppi di ricerca, frattura che sta diventando anche generazionale. Il pubblico giovane ha le sue cripte, i suoi santuari come negli anni Sessanta c'erano le cantine delle avanguardie, vere e presunte; la sperimentazione ha un suo tam-tam informativo che non è, o è soltanto in parte, quello della critica. Poi c'è, scisso, il teatro "della continuità", per non dire della tradizione, istituzionale, mondano, ufficializzato, rassicurante. La dicotomia è netta. Alimentata ad arte, in fin dei conti: da un lato da chi non ha interesse a cambiare poetiche e sistemi, dall'altro di chi fa uso delle energie e dei propositi dei gruppi sperimentali per vivere di rendita esercitando una sorta di contropotere teatrale. Ho posto lo stesso problema prima a Brook e poi a Ronconi. Simili le risposte. In sostanza: la ricerca - hanno detto - è permanente e organica rispetto al teatro; non è né una poetica né una politica culturale; non si può fare del buon teatro considerando un corpo separato.*

C. - Sì, stiamo vivendo la situazione che descrivi: di separatezza, in termini clinici di "sclerosi scissa": che danneggia la stessa ricerca, oggi ripetitiva, autoreferenziale, bloccata, sempre meno capa-

ce di quelle invenzioni esplosive che caratterizzarono la fine degli anni '50 e gli anni '60. Il teatro è un corpo unico, non la somma di piccoli corpi separati. Ed è vivo soltanto quando si riconosca in tutte le varianti della comunicazione teatrale che, all'interno di questo unico corpo, esprimono momenti dinamici, in un rapporto dialettico. Così dovrebbe essere il teatro in Italia, ma così non è. Il nostro teatro è una serie di scatole chiuse, che non comunicano: asfissianti, asfissiate.

HY - *Si torna, mi pare, al discorso di prima.*

C. - Difatti, sono convinto che questa non comunicazione, questa separatezza siano ascrivibili a due motivi principali. Il primo è la latitanza - devo dire "il tradimento"? - del teatro pubblico: uno dei suoi compiti fondamentali doveva essere appunto la ricerca permanente. Così invece non è stato.

HY - *Dunque, la riforma mancata.*

C. - La riforma mancata. E forse gli uomini. Quando dicevo che il teatro pubblico doveva essere una casa aperta in cui tutti i venti entrassero dalle finestre aperte, un luogo di incontro-scontro dei linguaggi e alla fine di sintesi, in una volontà comune di comunicazione teatrale di un certo tipo, in grado di leggere la realtà, c'era chi storceva il naso. Ma è vero, risaliamo alla riforma mancata. Il teatro italiano, nel tempo, è andato assestandosi secondo le regole imposte dal governo centrale che, di fatto, consistevano nella sommatoria delle circolari, per vanamente tentare di colmare il vuoto legislativo. Il risultato finale è sotto gli occhi di tutti.

HY - *L'assistenzialismo nemico della progettualità, avulso dalla qualità culturale, dal ruolo del teatro nella società.*

C. - E, inevitabilmente, lo scatenarsi di corporazioni in lotta le une contro le

altre. Mentre una società teatrale sana non può essere organizzata in corporazioni separate da interessi, tenute separate nelle scatole delle sovvenzioni. La frattura fra sperimentazione e teatro pubblico, la sclerosi dei contenuti e delle forme viene da questo. Aggiungiamo all'elenco dei compiti storici del teatro pubblico di cui parlavamo prima quello di diventare un luogo di sintesi dei linguaggi. Che debbono poterlo attraversare senza metterne in pericolo la stabilità, se la casa è solida.

HY - *Per cui, in concreto, riepilogando: rapporto costante con il territorio, formazione dei quadri, preparazione del pubblico e, ovviamente, attenzione al repertorio.*

C. - Sì, e senza che ci sia contraddizione con quello che abbiamo detto. Abbiamo avuto grandi teatri pubblici che a loro modo sono stati dei modelli: dominati da personalità forti - Milano, Genova - che si sono arroccate a difesa di una propria poetica, fino alle ultime conseguenze.

UNA FABBRICA D'ARTE nella fucina dei metalli

Il benvenuto che Torino ha voluto dare a Massimo Castri, designato come successore di Gabriele Lavia alla direzione dello Stabile è stato il complesso delle Fonderie Teatrali Limone, un luogo dove cultura e teatro verranno a convivere, uno spazio dove la ricerca e la sperimentazione di nuovi linguaggi andranno di pari passo. Il complesso potrà lavorare a pieno regime entro il 2001. L'insieme, costruito con i fondi dell'Unione Europea e degli enti di territorio, è costato sui 25 miliardi (il Teatro Strehler, a Milano, ne ha bevuti 80) ed è un sobrio incrocio fra l'archeologia industriale, Le Corbusier e Wright, all'ombra della ciminiera della dismessa Fonderia Limone, dal nome di un emigrante che, tornato dalla Francia negli anni '20, s'era buttato nella lavorazione della ghisa e del bronzo. Il nome prescelto, Fonderie Teatrali, piace a Castri perché vuol dire fucina di idee e di progetti, fabbrica del teatro di domani. Nella campagna lambita dal torrente Sangone sorgono, adesso, un teatro di 500 posti, un salone per conferenze, una sala per proiezioni, laboratori di scenografia e scenotecnica, aule per insegnare recitazione e regia, la biblioteca, residenze per attori, un club per gli anziani. Con un po' di enfasi istituzionale, ma senza scostarsi molto dalla realtà, il presidente dello Stabile Re Rebaudengo (che ha fortemente voluto la nomina di Castri), ha definito le Fonderie Teatrali «una fra le più grandi fabbriche italiane di idee». ■

Il complesso delle Fonderie Teatrali Limone, Città di Moncalieri.



regia di Castri

L'amore ai tempi di Goldoni (e dopo)

GL'INNAMORATI, di Carlo Goldoni.
Regia di Massimo Castri. Scene e costumi di Claudia Calvaresi. Luci di Gigi Saccomandi. Suono di Franco Visioli.
Con Mario Valgoi, Elisabetta Valgoi, Alvia Reale, Pierluigi Corallo, Michela Cadel, Luciano Roman, Mauro Malinverno, Stefania Felicioli, Miro Landoni, Milutin Dapcevic. Prod. Teatro Stabile del Veneto Carlo Goldoni, Venezia-Teatro Metastasio Stabile della Toscana, Prato.

Dopo Euripide, Goldoni. E viceversa, con solo qualche fugace e folgorante sguardo sul Novecento di Pirandello, Horváth e Pasolini. Se nel percorso euripideo di Massimo Castri il tema dominante era la sorte dei figli degli eroi e la loro difficoltà a crescere sotto il peso di responsabilità "di famiglia" ormai sentite estranee, per Goldoni il fuoco dell'indagine si è concentrato su quei testi segnati dall'analisi spietata e disillusa di una borghesia che non ha saputo farsi classe dirigente. Con *I rusteghi* prima e con la *Trilogia della villeggiatura* poi, le regie di Castri, partendo dal realismo critico-poetico di Visconti e di Strehler, hanno scavato un nuovo tracciato che arriva diritto alle nevrosi della famiglia borghese novecentesca. Ma ora il regista umbro fa un passo indietro, mettendo in luce il tratto di strada che idealmente precede e si intreccia con il ponte Goldoni-Pirandello: sceglie *Gl'innamorati* (scritta nel 1759, un anno prima dei *Rusteghi* e due prima della *Trilogia*), e ne evidenzia quei tratti di primitiva analisi dell'amore borghese che si possono

ritrovare nella drammaturgia del secolo successivo, fino alle amare commedie di Praga e Giacosa. Eugenia e Fulgenzio si amano, non è un mistero per nessuno e non ci sono ostacoli al loro matrimonio, ma le loro esistenze girano ossessivamente a vuoto nel masochistico e autopunitivo tormentone del mettere alla prova i rispettivi sentimenti. Scenate di gelosia, equivoci e ripicche scandiscono il tempo nella casa in decadenza di Fabrizio, zio e tutore di Eugenia, in una Milano immaginaria che, nelle scene e nei costumi di Claudia Calvaresi (nuova rivelazione da non perdere di vista), nelle luci sempre impeccabili di Gigi Saccomandi e nella scelta musicale schubertiana (spudoratamente e volutamente scontata, *La morte e la fanciulla*, a cui si

aggiungono gli immancabili temporali a segnare i momenti di maggior tensione emotiva), è ricca di suggestioni visive ottocentesche, ispirate ai colori del naturalismo lombardo di Segantini. Ancora una volta si racconta una storia di giovani che non fanno o non vogliono crescere, forse anche perché hanno davanti agli occhi modelli deprimenti: Flaminia (Alvia Reale), sorella maggiore di Eugenia e vedova anzi tempo, vive il suo *status* di donna sola e senza risorse economiche con rassegnata consapevolezza, mentre zio Fabrizio (Mario Valgoi) fugge svagato la realtà dilapidando in scemenze i pochi soldi rimasti. I due innamorati potrebbero continuare a tormentarsi all'infinito, ma il buon senso goldoniano placa le feroci gelosie di Eugenia, non prive di un complesso di inferiorità nei confronti di Fulgenzio dettato dalle differenze economiche (lui è ricco, mentre lei non ha neanche la dote), e impone il lieto fine. Dilatati i tempi e sostituita la comicità goldoniana con l'ironia, Castri ha aggiunto un nuovo, importante tassello all'esegesi scenica del grande veneziano, guidando un'eccezionale e collaudato gruppo di attori alla conquista di un testo bello quanto difficile. E se la scommessa era vinta in partenza contando sui nomi di Valgoi, della Reale o dei "giovani veterani" Felicioli, Malinverno, Roman e Dapcevic, più difficile era il pronostico sulla scelta dei due protagonisti, Elisabetta Valgoi e Pierluigi Corallo, freschi di scuole di recitazione e senza grandi esperienze alle spalle. Un esperimento, quello di trasformare il talento grezzo in solida professionalità, che solo a Castri poteva riuscire. *Claudia Cannella*



HY - Non è questo il suo modello di teatro pubblico.

C. - No, infatti. Il teatro pubblico che persegua è diverso. E mi rendo conto che, dicendo questo, faccio una grossa scommessa perché, ripeto, operiamo sulle macerie. Lavoriamo per settori separati, nella formazione e per il resto. Credo invece che si debba prima di tutto riunire il teatro pubblico in quell'unico corpo che dicevo, riattivarlo, aprirlo all'esterno ma dopo essersi assicurati che sia abbastanza solido per reggere a questa apertura. Sto parlando di due dinamiche: una di attraversamento, all'interno del teatro nel suo insieme, l'altra di proiezione all'esterno.

I primi progetti

HY - Se questi sono i principi, mi sembra interessante chiederle come intende applicarli con il suo incarico a Torino. Con particolare riguardo alla formazione, perché nessuno ignora la sua inclinazione alla didattica. L'ha dimostrato a Brescia, con l'Atelier della Costa Ovest e al Fabbricone di Prato.

C. - La prima cosa che ho detto mettendo piede a Torino, con la speranza di essere capito, è stata questa: che il teatro pubblico non dev'essere un castello medievale chiuso nelle sue mura. Un teatro pubblico fa parte di un tessuto sociale, e culturale, che del sociale è parte integrante. Con questo tessuto deve sapere promuovere una dialettica non autoritaria, né paternalistica; stabilire con il territorio e la sua gente un dialogo permanente di cui sono da inventare modi e tempi. Per arrivare a questo prima occorre, evidentemente, conoscere il territorio, e superare dei ritardi che sono sotto gli occhi di tutti.

HY - Sarebbe già un insieme di segnali nuovi: ho in mente teatri pubblici che sono gestiti nell'indifferenza per le realtà del territorio, altri che si compiacciono di programmi autoreferenziali, celebrativi addirittura.

C. - Non credo che si debba fare così. È veramente sconcertante che ci siano Stabili che poco per volta si sono chiusi in difesa, perdendo i contatti con il territorio. A Torino mi sono proposto una prima fase di lavoro ricognitiva, propeudeutica, per individuare bene i possibili compagni di strada, tracciare le dinamiche che aprono all'esterno, cogliere i segni che rendano più visibili le realtà dello Stabile. Sto lavorando sugli spazi. Quando sono arrivato a Torino ho avuto l'impressione che lo Stabile fosse come una macchina priva di ruote. Nel senso che tutto, o quasi, convergeva sul Carignano: gioiello teatrale, ma anche una prigione dorata.

HY - Cosa evidente, mi pare.

C. - Cosa evidente, però per trent'anni non si è fatto niente per evitare che il Carignano fosse, praticamente, l'unico punto di convergenza delle attività dello Stabile. Il

primo obiettivo, dunque, è stato quello di procedere a una mappatura dei teatri e degli spazi esistenti. Per fortuna ho trovato opere in corso: le Fonderie Teatrali, struttura ideale per attività laboratoriali sui linguaggi e le tecniche. Ma è necessario prevedere anche degli spazi all'interno del corpo urbano, attivare un reticolo di punti attivi.

HY - Risultati?

C. - Stiamo lavorando per riaprire il vecchio Astra, che potrebbe diventare un primo luogo di confronto dei linguaggi e, per me, uno spazio della sperimentazione. Spero di riaprirlo fra meno di un anno con *l'Ifigenia*: non so se sto sognando, vedremo. Poi il Gobetti, che dovrebbe essere riaperto per lo stesso periodo, forse un po' prima: penserei di inaugurare le nuove attività in questa sala, adatta a un teatro da camera "forte", proponendo *La ragione degli altri*, il mio "Aricchino personale". Ma serve anche una sala più piccola che possa essere smontata secondo le esigenze di singoli, particolari allestimenti, per ospitare nuovi gruppi teatrali.

HY - Il che conferma, mi pare, l'idea di uno Stabile aperto, che si propone come "casa comune".

C. - Cercherò di essere conseguente. Senza gesti inconsulti. Siamo, ripeto, nella fase di un inventario delle possibilità: mappatura degli spazi, valutazione delle risorse umane. Non solo a Torino, ma nell'ambito regionale. Una volta conclusa questa fase, quando avrò capito dove sono i punti forti e i punti deboli, sarò in grado di attivare una politica di rapporti. Naturalmente, in questo inventario è preminente il nuovo centro di Moncalieri. Conto di farne un cantiere permanente, attivo tutto l'anno com'è stato il Fabbricone di Prato, per la sperimentazione dei diversi linguaggi, danza compresa. Ma c'è anche a Torino, nel quadro dei nuovi rapporti da instaurare, uno spazio come lo Juvarra, che correva il rischio di essere chiuso e può essere invece un altro strumento ideale per il dialogo con i vari gruppi. A questo proposito, anticipo che ho intenzione di scegliere tre o quattro progetti meritevoli di attenzione, ai quali daremo contributi alla produzione, non per metterli "in vetrina", come si dice, ma perché dallo Juvarra partano spinte alla circuitazione.

HY - Altre prospettive di collaborazione, in questa visione aperta dello Stabile?

C. - Oltre all'attivazione dello Juvarra, lo Stabile sta incorporando nelle proprie attività altre realtà teatrali urbane, come il Gruppo della Rocca, che ormai è una sua ramificazione aziendale, col quale faremo una o due produzioni. Stiamo rilevando anche molte attività del Teatro Settimo, che dovrebbe continuare a portare avanti con noi le sue produzioni, *Olivetti, Novecento*, un montaggio sull'*Edipo* in via di allestimento.

Nella pag. precedente Pierluigi Corallo ed Elisabetta Volgi ne *Gli innamorati* di Goldoni, regia di Massimo Castri.

HY - Dopo quanto era accaduto al momento della sua designazione questo è importante: il segno della ricomposizione di un'intesa.

C. - La ricomposizione deve avvenire attraverso le persone. Ho chiesto di vedere Vacis, Baricco. Non si tratta di fare trattative politiche, ma di parlare di progetti.

Il teatro di domani

Massimo Castri con
Stefania Felcioli sulla
scena de
Gl'Innamorati.

HY - Una domanda sui programmi per la formazione.

C. - La scuola dello Stabile è buona, anche se non può non soffrire dei difetti storici delle scuole di recitazione italiane.

Sentiamo il bisogno di rinforzarla. Personalmente vorrei puntare molto sulla specializzazione. È un programma ambizioso, complesso ma il solo, penso, che possa dare risultati. Aggiungerò un quarto anno di formazione cui parteciperanno tutti gli allievi, con due distinti periodi bimensili di attività dedicati specialmente allo studio del personaggio e del sottotesto. Dopo il terzo anno gli allievi saranno introdotti nella produzione, con l'obiettivo di allestire due spettacoli a livello professionale, promessi alla circuitazione. Per la formazione mi baserò, a questo livello, sulle esperienze che ho potuto maturare con i giovani dell'Atelier della Costa Ovest. Per gli allievi penso ad un intreccio didattico e sperimentale intorno ai *Masnadiers* di Schiller, per le allieve a un lavoro analogo sulla *Pentesilea* di Kleist. Infine, i migliori confluiranno in un'unica formazione che diventerà la Compagnia dei Giovani dello Stabile, di cui sarò io stesso il regista. Il programma di formazione prevede anche rapporti più diretti e costanti con l'Università, nella fattispecie il Dams di Torino. Puntando, magari, sulla istituzione di una scuola di regia.

HY - Nuova drammaturgia: si è posto il problema, immagino.

C. - È un discorso complicato. Sto pensando a qualcosa di interessante, ma per ora rinviando il discorso.

HY - Un'ultima domanda, che è la logica conclusione dei suoi impegni e dei suoi progetti. Le sembra che la Legge organica sul teatro, così com'è arrivata in parlamento, garantisca che il teatro pubblico svolga le funzioni e i compiti che è andato evidenziando?

C. - No. Ho esposto con chiarezza - una chiarezza per cui, lo so, ho pagato un prezzo - quello che penso in proposito. Già in origine, nella prima bozza di Veltroni e Forlenza, la legge fotografava l'esistente, senza dare corso ad una vera volontà riformatrice. Io penso, semplicemente, che il teatro italiano, che non ha mai avuto, storicamente, salde radici nella società e nella cultura del paese, che non ha mai conosciuto le spinte riformatrici verificatesi fin dal secolo scorso in Europa, stia arrivando stremato all'ultima stazione del percorso. O vince la battaglia del rinnovamento o diventa un piccolo museo. Le operazioni di *maquillage* non servono, occorrono interventi forti. Senza attendere oltre.

HY - In quali direzioni?

C. - Una semplificazione estrema del sistema, e delle procedure. Una Legge davvero innovativa dovrebbe prevedere un numero limitato di teatri pubblici di interesse nazionale, non più di sette o otto in tutto, probabilmente corrispondenti ad aree linguistiche, l'unica rete teatrale da affidare alle cure e al sostegno dello Stato. Il resto dovrebbe fare capo al sistema delle autonomie regionali. Soltanto così un sistema a ossatura forte, con capacità propositive e di salvaguardia della memoria teatrale, potrebbe entrare in un rapporto dialettico con la molteplicità delle altre realtà di territorio, e il risultato potrebbe essere una rigenerazione dell'insieme. Io la penso così. ■



Martone e lo Stabile di Roma



PER UN
sempre più

di Antonella Melilli

Immerso a tempo pieno e a tutto campo nel suo lavoro di direttore, il giovane regista napoletano considera importantissimo il rapporto con gli spettatori - Per questo attacca il "pigro" sistema degli abbonamenti, rifiuta i consueti rapporti di scambio con gli altri Stabili e continua a impegnarsi a fondo per diversificare e allargare il pubblico - E dichiara felicemente riuscite tutte le iniziative che si sono svolte nel nuovo spazio India

TEATRO
pubblico



M

ario Martone, direttore da quasi un anno del Teatro di Roma, probabilmente il più giovane direttore di Stabile in Italia, arriva all'appuntamento con un po' di ritardo, a causa di una riunione che si è dilungata più del previsto. Ma l'attesa non sempre è tempo morto e noioso, consentendo, come in questo caso, di cogliere l'esistenza di qualche problema interno al teatro, che del resto Martone non rifugge dal confermare.

MARTONE - Problemi certo ci sono, non possono non esserci. Questo era un organismo con moltissimi dipendenti. Poi ci fu una forte crisi a causa anche del notevole debito accumulato, per cui il teatro è stato, come dire, riformato. Ora giuridicamente è un'associazione privata, che naturalmente gestisce denaro pubblico, ma ha una struttura molto più snella e un numero ridottissimo di dipendenti fissi. Trentatre in tutto, credo. Poiché il teatro invece svolge un'attività molto ampia, è chiaro che, nel tempo a venire, si dovrà poter contare su un ampliamento di organico. Sono le condizioni che sto cercando di creare. L'apertura del Teatro India e le altre iniziative vanno nella direzione comunque dell'evolversi della struttura.

HYSTRIO - *A proposito del Teatro India. Qualcuno ha osservato che Roma, forse, aveva dei problemi più urgenti.*

M. - Io penso che l'apertura dell'India sia stata una bella e grande cosa. È come un villaggio, una piccola città, con spazi diversi. Un luogo che si può abitare. Tutto quello che è stato fatto al suo interno ha avuto un enorme successo, nazionale e internazionale. L'ultima iniziativa in programma, il mese di permanenza dell'Odin, credo sia stata veramente una manifestazione esemplare, dimostrando che un Teatro Stabile può avere una notevole capacità progettuale. L'Odin non si è limitato a fare spettacoli, ma ha vissuto nel nuovo spazio per un mese intero, e con la realizzazione di seminari e laboratori ha coinvolto migliaia e migliaia di persone, dagli studenti dell'università agli abitanti del quartiere. Mi pare che siano rimasti molto felici sia gli artisti sia gli spettatori, che poi sono quelli a cui alla fine dò conto. O, forse, c'è qualcun altro a cui io dovrei rendere conto?

HY - *Come ha reagito il pubblico romano alla novità delle sue proposte? Pensa che sia un pubblico maturo o ancora da educare?*

M. - Ho sempre amato il pubblico di Roma, severo, intelligente. E pericoloso, nel senso che può anche disertare uno spettacolo. Però sempre molto vivo. È il pubblico di una grande capitale del mondo. Fin dall'inizio, non ho mai dubitato che se il lavoro fosse stato fatto bene, gli spettatori avrebbero risposto. Insomma, c'è, eccome, un grande pubblico a Roma. E io non mi sento di educare nessuno, anzi, al contrario, cerco, se

vogliamo, di farmi educare, di capire.

HY - *Come?*

M. - Io, appena arrivato qui, mi sono rimboccato le maniche e mi sono buttato nel lavoro a tempo pieno, senza mai risparmiarmi. Ho chiaramente dei rammarichi. Quello di non stare mai a Napoli, per esempio, per cui vedo molto poco la mia famiglia, e quello di non poter fare cinema. Mi manca veramente molto. Del resto, per poter fare compiutamente questo lavoro bisogna esserci costantemente, quotidianamente. Il teatro va valutato globalmente, nel suo complesso, che non è solo quello che si fa sul palcoscenico, ma comprende anche il rapporto con gli spettatori. Io, per esempio, non ho nulla contro gli abbonati. Ma contro il sistema degli abbonamenti, sì. Perché è un sistema pigro, attraverso cui i teatri si garantiscono le quote di denaro, senza preoccuparsi del fatto che un teatro dovrebbe essere aperto, avere una rappresentatività assembleare, cittadina. Per cui si assiste a un impigritimento sia delle proposte sia del pubblico. Il quale - se così si può dire - viene attaccato a dei tagliandi, non a degli spettacoli. A me sembrava che questo fosse un punto importante, una questione da affrontare. E così ho chiesto un incontro con gli abbonati per parlare con loro, capire come andare avanti.

HY - *Parliamo di bilancio.*

M. - È molto buono, in pareggio da parecchi anni, a differenza di altri teatri. Abbiamo superato l'incasso previsto per quest'an-

no e questo è un segnale molto positivo. Anche perché da molti anni il Teatro di Roma era su una linea discendente. È anche vero naturalmente che parliamo di dati di pubblico sempre al di sotto di altri Stabili, come Genova o Torino, che contano su consistenti quantità di spettatori. Anche perché, secondo me, quello che succedeva sotto la direzione di Luca Ronconi era che all'altissima qualità della proposta teatrale non corrispondeva, per l'appunto, un lavoro sul pubblico. Però quest'anno c'è stata un'inversione di tendenza. E la cosa più interessante è che fino all'anno scorso l'ottanta per cento degli introiti del Teatro di Roma da sbigliettamento, derivava dagli abbonamenti. Adesso questo rapporto si è completamente rovesciato. Il che significa che c'è stato proprio un travaso di pubblico, che si è molto differenziato. Un risultato, per me, importantissimo. Il pubblico, per essere tale, deve essere composto da persone di fasce d'età, di condizioni sociali, di provenienze culturali diverse. Questo alla fine ridà energia anche al teatro perché è sempre l'occhio dello spettatore che costituisce la forza di uno spettacolo.

“ Ho sempre amato il pubblico di Roma: è severo, intelligente. E anche pericoloso, nel senso che può anche disertare di tutto uno spettacolo ”

HY - *C'è continuità con Ronconi?*

M. - Ronconi ha fatto un lavoro straordinario, dal punto di vista di spettacoli realizzati, scelte artistiche, e così via, all'interno di un teatro che complessivamente si era dimostrato piuttosto

statico. Io ho introdotto molti cambiamenti. Ho programmato una stagione lunghissima, praticamente ininterrotta. Come avviene in tutta Europa.

HY - Per quanto riguarda la conduzione dello Stabile, le sue scelte sono state giudicate da alcuni un po' discriminanti sia per il tipo di teatro che per il segno politico a cui guardano.

M. - Io sono un artista libero. Non sono mai stato legato a nessun partito. Sono di sinistra, cosa chiara, palese ai miei amici e ai miei avversari. Però sicuramente scelgo gli spettacoli perché mi sembrano interessanti e validi. E credo di aver dato al pubblico un quadro estremamente eterogeneo, assolutamente non uniforme. Naturalmente, dal punto di vista della politica teatrale, credo sia necessario innovare. Noi in Italia discutiamo ancora di una divisione tra teatro di ricerca e teatro di tradizione, che secondo me è superata non so da quanti anni. Non capisco come si possano ancora definire Carlo Cecchi o Leo De Berardinis teatro d'avanguardia. È teatro. Punto. Oggi il pubblico è maturo ed è assolutamente in grado di capire qualunque lingua del teatro.

HY - La scuola napoletana ha bisogno di un leader che la trapianti a Roma, lei per esempio, o sta bene dov'è?

M. - La storia del teatro napoletano, nella sua immensa ricchezza, è stata, diciamo così, sempre al plurale. Non ha mai avuto un leader. Nemmeno Eduardo è stato un punto di riferimento unico a Napoli. Quando c'era Eduardo, c'era anche Viviani. E gli stessi De Filippo si sono divisi fra di loro. Io, purtroppo, da quando sono direttore del Teatro di Roma, frequento poco Napoli e non sono del tutto al corrente. So che ci sono molti gruppi nuovi che stanno emergendo e mi auguro che si attui anche un ricambio generazionale. Adesso ho in programma *I dieci comandamenti* di Viviani: sarà, come dire, un risciacquare i panni a Mergellina.

HY - Cosa pensa del testo

di Saramago? Perché l'ha scelto?

M. - È un testo, secondo me, molto interessante. In un anno in cui la Chiesa propone una serie di grandi temi al mondo e il mondo a sua volta si interroga sul ruolo della Chiesa, il teatro, credo, non si deve tirare indietro. Il suo deve essere un approccio più dialettico ai temi religiosi. E quello di Saramago, che esercita da sempre una grande critica nei confronti della Chiesa, è un punto di vista molto radicale. Marco Baliani aveva già lavorato sul personaggio e si è trovato nella posizione giusta per farlo.

HY - Cosa pensa della legge sul teatro? È ancora necessaria?

M. - Io sono piuttosto ignorante in queste cose. La mia non vuole essere una posizione snob nei confronti di problemi che invece sono molto importanti. Però nella mia vita di artista è come se ci fosse una sfiducia, come dire, ontologica nei confronti dell'istituzione. Se la legge è buona veramente, è bene che ci sia, però se diventa una gabbia, allora no.

“ Io credo che la prima legge è quella che un teatrante riesce a darsi nei confronti dell'esistente e che comunque il destino dei teatranti sia nelle loro stesse mani. Non bisogna contare mai troppo, come dire, sullo “Stato mamma” ”

HY - Come sono i rapporti con gli altri Stabili, anche in prospettiva?

M. - Mi pare che siano andati migliorando. Siamo partiti con un po' di incomprensioni, inizialmente. Ma ho ricevuto, devo dire, alcune bellissime lettere, che mi hanno fatto molto piacere. Io, forse, mi sono mosso e mi muovo un po' fuori da certe consuetudini. Considero importante che lo Stabile dialoghi con tutto il panorama teatrale nazionale. Nella formazione del cartellone per me prima di tutto contano le affinità culturali, artistiche o progettuali e solo in seconda istanza quelle istituzionali.

Un discorso di collaborazione con gli altri Stabili è assolutamente possibile, purché fuoriesca dalla pigra routine. Comporre i cartelloni delle stagioni attraverso scambi fra Stabili, non mi sta bene. ■

In apertura Mario Martone; in basso Claudio Morganti con Licia Maglietta e, a dx, con Carlo Cecchi in *Edipo Re*, regia di Mario Martone (foto: Monica Biancardi).





UN SERVO PADRONE a caccia di potere

di Antonella Melilli

TARTUFO, di Molière. Traduzione di Cesare Garboli. Regia di Toni Servillo. Scene di Toni Servillo e Daniele Spisa. Costumi di Ortensia De Francesco. Con Bruna Rossi, Toni Servillo, Licia Maglietta, Toni Laudadio, Monica Nappo, Enrico Ianniello, Andrea Renzi, Peppino Mazzotta, Teresa Saponangelo, Flavio Albanese, Giovanni Franzoni. Prod. Teatro di Roma - Teatri Uniti, Napoli.

Simulatore abilissimo, capace di piegare la realtà dell'accusa in conferma di rigore morale e di far della verità stessa uno strumento di menzogna, Tartufo ha finito per incarnare nel tempo l'essenza stessa della più subdola ipocrisia. Ma dietro la sua perfida volontà di insinuarsi come un cuneo nella famiglia che l'ha accolto fino a scardinarne ogni equilibrio economico ed affettivo, è senz'altro possibile intravedere la realtà di un escluso, nato dal fango e determinato a portare avanti una personale scalata al potere attraverso l'arma più ovvia per il suo tempo, quella cioè di un sentimento religioso ostentato fino all'ascetismo e usato con affilatissima astuzia di circuizione e di inganno. Ecco allora che il personaggio si carica di meno semplicistiche valenze, sfumando la sua tradizionale negatività in una volontà di rivolta felinamente tesa a prender parte al banchetto della ricchezza e del potere a lui negato dall'autorità istituzionale. Un aspetto, questo, che più di tutto affascina Cesare Garboli, autore della traduzione adottata da Toni Servillo per questo curatissimo allestimento del testo molieriano, e che gli fa cogliere appunto nella figura di Tartufo un'essenza rivoluzionaria di servo che vuol farsi padrone ed evidenti assonanze con un modernissimo assetto di idee rigoriste e non meno ipocrite strategie politiche. Tanto più sorprende dunque nello spettacolo, pregevolmente sorretto dalla rotondità piena dei personaggi, resi dagli interpreti con vitalissima quanto sensibile credibilità, che proprio Tartufo appaia come irrigidito in una sorta di malvagità unidimensionale e in qualche modo appiattito in un castone di simulazione apatica e indifferente. Di fronte a cui, al contrario, la raggirata ingenuità di Orgone, interpretato dallo stesso Servillo, libera barbagli inusitati di orgogliosa e tirannica sicumera, adusa per nascita e per diritto a disporre di tutto e di tutti e destinata a sgretolarsi davanti all'evidenza dell'inganno. Per essere provvidenzialmente restituita alle sue ricchezze e al suo rango dalla sentenza del messo reale, alle cui spalle finalmente si aprirà la vastità della platea, rimasta fino a quel momento separata da uno scuro sipario dal luogo dell'azione. Lo spettacolo infatti si snoda tutto sul palcoscenico, simbolicamente segnato da un tavolo e qualche sedia tra cui ben risalta la preziosa eleganza dei costumi firmati da Ortensia De Francesco. Ed ha il respiro concluso di un evento

separato dal mondo, di cui gli spettatori, disposti su due ali opposte l'una all'altra, costituiscono il testimone muto, che, riproponendo un gioco di teatro nel teatro già presente in Molière, la regia di Servillo cattura con l'incisiva asciuttezza di un ritmo serrato e incalzante, scabro e sontuoso al tempo stesso, scavando nel testo, accanto alle corde grottesche della stupidità e dell'inganno, sospensioni drammatiche di sentimenti violati e smarrito sgo-



Servillo: un Marivaux che sembra Scarpetta

LE FALSE CONFIDENZE, di Marivaux. Traduzione di Cesare Garboli. Regia di Toni Servillo. Scena di Daniele Spisa. Costumi di Ortensia De Francesco. Luci di Pasquale Mari. Suono di Daghi Rondanini. Con Anna Bonaiuto, Andrea Renzi, Nello Mascia, Annamaria Ackermann, Toni Servillo, Francesco Silvestri, Monica Nappo, Pierluigi Tortora, Francesco Paglino. Prod. Teatri Uniti, Napoli.

Dietro la naturalezza asciutta e ben ritmata con cui Servillo fa rappresentare ai suoi attori la storia d'amore e di interesse de *Le false confidenze* c'è in realtà una più o meno lecita forzatura. Seguendo con coerenza una linea di regia tesa a scarnificare il testo, riducendolo ai puri fatti e alla nuda chimica di azioni e reazioni nei rapporti fra i personaggi, Servillo affronta Marivaux come se fosse una farsa di Scarpetta. Non nel senso di una "napoletanizzazione" del linguaggio o del gesto, quanto nel puntare a una comicità concreta e solare, ma un poco semplificatrice, fondata su un immediato rapporto di causa-effetto. Tutto questo, ovviamente, a detrimento della tradizione del "salotto e della conversazione" così tipicamente francese e così lontana, secondo il regista, dalle corde attoriali nostrane.

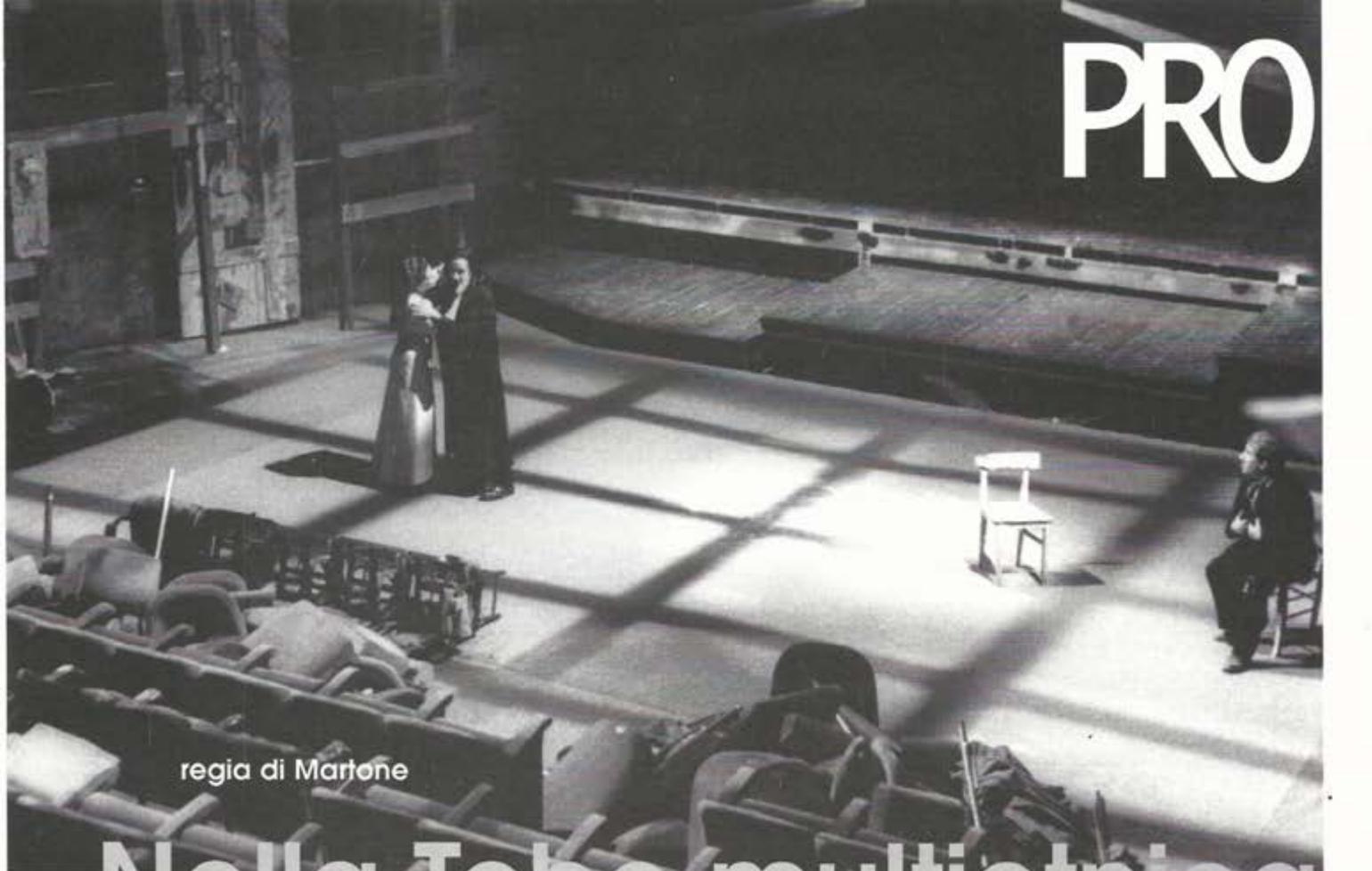
Il *marivaudage*, quel ricamo tormentoso di parole che ritarda le azioni rendendole via via più desiderate, sparisce sotto i colpi

incalzanti dei nudi fatti. E così, la vicenda del giovane e povero Dorante innamorato della ricca vedova Araminte (o forse solo dei suoi soldi) si risolve assai rapidamente nei tempi (un'ora e un quarto circa di spettacolo) e nei modi (assenza di tormento interiore e appiattimento delle differenti psicologie dei personaggi). Gli interpreti, tutti veramente bravi e di straordinario affiatamento, si divertono e ci divertono sfoggiando invidiabili tempi comici e bellissimi costumi, e muovendosi sulla scena essenziale, tutta avvolta in drappi rossi e arredata con pochi oggetti di mobilio in stile, con grande agio e disinvoltura. Ma una perplessità di fondo rimane: perché scegliere Marivaux, se poi lo si snatura delle sue peculiarità per trasformarlo in qualcos'altro? *Claudia Cannella*

In apertura Licia Maglietta e Peppino Mazzotta e in questa pag., in alto, Andrea Renzi e Toni Servillo in *Tartuffe* di Molière, regia di Toni Servillo (foto: Oreste Lanzetta); in basso Andrea Renzi e Anna Bonaiuto in *Le false confidenze* di Marivaux, regia di Servillo (foto: Studio Lepera).



PRO



regia di Martone

Nella Tebe multiethnica del'ultimo Edipo

EDIPO RE, di Sofocle. Traduzione di Guido Paduano. Regia di Mario Martone. Scene di Mimmo Paladino. Costumi di Ortensia De Francesco. Luci di Pasquale Mari. Con Claudio Morganti, Franco Pistoni, Loredana Putignano, Toni Servillo, Carlo Cecchi, Licia Maglietta, Aldo Puglisi, Salvatore Cantalupo, Merita Khani. Coro: Maurizio Bizzi, Mohamed Bouqssim, Salvatore Cantalupo, Kasim Cizmic, Razija Cizmic, Adriana Deacu, Daria Defforian, Elina Mohammed Hassan, Maria Izzo, Bakl Kaya, Sveltana Kevral, Stefano Mancini, Suhail Ahamad Mohammad, Mouhamadou Abib Seck, Azim Sejdic, Safet Sejdic, Benedetto Simonelli, Bruna Tolli, Emiliano Vitolo, Merita Khani. Prod. Teatro di Roma.

Il popolo appestato di Tebe ha volti di molte razze. Cantilene zingare e percussioni africane. Una città multiethnica sconvolta e supplicante, che si colora di toni antichi, sacrali e teatrali, nelle voci di sacerdoti e sacerdotesse, portavoce di quel popolo pasoliniano che geme. Il teatro, il teatro per eccellenza di Roma, l'Argentina, ha la platea svuotata: rimangono poche poltroncine, alcune di esse semidistrutte e accatastate, come in uno spettacolo della Societas Raffaello Sanzio. Il pubblico è assiepato nei palchetti, a guardare dall'alto Tebe città chiusa, che si snoda fra quel luogo di sofferenza e la reggia, distante sul palcoscenico, un muro metallico nella penombra del fondo, luci a sciabola. L'intervento scenografico di Mimmo Paladino ha eretto travi tutto intorno ai palchi, e sulle travi stendardi di carta e calchi di volti. Un città

disfatta, da ricostruire. Rovesciando la prospettiva e virandola nella metafora: un teatro svuotato, da ricostruire. Lo spettacolo d'esordio di Martone quale direttore del Teatro di Roma cattura subito il pubblico per l'affascinante apparato visivo. Può far anche sorgere un moto di riconoscimento politico per quel coro molto contemporaneo. Ma soprattutto conquista man mano che si dipana l'azione, quando si aprono con violenza porticine che comunicano con l'esterno e arrivano le notizie che spiazzano le certezze. Va a scavare dentro, a fondo, in personaggi tesi fra l'immagine di sé e la realtà che la macchina del concatenarsi delle cose, dei fatti, destina loro. Da una recitazione a volte studiamente retorica (i sacerdoti, certe entrate eroiche di Edipo, certi vezzi del Tiresia di Carlo Cecchi, che sembra all'inizio capitato lì un po' per caso, un po' per dispetto) si precipita nello squarcio intimo, nel confronto con la violenza nascosta, commessa nel passato, che emerge mettendo in subbuglio le relazioni. La violenza del potere, di un destino che si costruisce attraverso i rapporti di forza, cui fa da ondivago testimone quel coro che assomiglia ai disperati delle nostre città. Allora gli attori assumono tonalità più moderne, quasi intimistiche, o ironiche, o spezzate e

& CONTRO

martellanti, e la scena rivela una forte ispirazione cinematografica.

Questa può essere, forse, la chiave per comprendere meglio questo affascinante spettacolo, un ulteriore ritorno del regista napoletano ai greci, dopo i lavori sui figli degli eroi di Troia (*La seconda generazione*) e dopo *I sette contro Tebe* nei quartieri di Napoli. Una città e la tragedia. Ma soprattutto il teatro e il cinema che si confrontano e potenziano i rispettivi mezzi per penetrare il mistero di quei conflitti fra personalità e fra singoli e popolo. Le scene più forti sono quelle in cui, in campo lunghissimo, gli attori sono microfonati, tanto che le loro parole creano un paradossale primissimo piano intellettuale e psicologico. Come nel dialogo fra Edipo e Giocasta nella vasca da bagno, momento intimo nel fondo della reggia lontana, prima dello scoppiare della catastrofe. Gli attori rispondono con pienezza al disegno, mostrando la ricchezza delle rispettive storie di solisti di vaglia. Accanto al contrastato Edipo di Claudio Morganti e al dandystico Tiresia di Carlo Cecchi, quasi un signore ottocentesco, risaltano il Creonte nervoso, duro, efficace, di Toni Servillo e la dolcezza rassegnata della Giocasta di Licia Maglietta. Una nota particolare per le luci di Pasquale Mari, capaci di contribuire in modo sostanziale a quell'idea di primissimo piano emotivo di cui si parlava. *Massimo Marino*

C'era molta curiosità attorno al primo allestimento curato da Mario Martone per il Teatro di Roma, di cui è direttore artistico. E forse proprio questa attesa ha influito su alcune scelte registiche risultate più concettuali che necessarie e giustificate in rapporto a quanto si è visto. Innanzitutto è parsa evidente la voglia di mostrare distacco critico dallo spazio Teatro Argentina, realizzata attraverso la smobilitazione della platea: poltrone rimosse, altre sconnesse, pavimento imbrattato da liquido nero... un'immagine evocante più squallore che tragedia. Inoltre, forse per coprire stucchi e velluti, un ponteggio-impalcatura guarnito di maschere arcaiche rivestiva le pareti esterne dei palchi rendendo difficoltosa la visibilità, specie per gli spettatori più prossimi al proscenio, causando un gran movimento di teste per seguire gli attori che si spostavano per la platea, ma soprattutto quando agivano sul palcoscenico, o sul fondo come nella scena del disvelamento dell'identità di Edipo in colloquio con Giocasta, ambientata con bella intuizione in una vasca dove i due si bagnano assieme, forse la cosa migliore dello spettacolo. Ricordo almeno un'altra volta in cui il Teatro Argentina fu usato così, nello splendido allestimento di Peter Brook della *Carmen*. Allora, però, fu la semplicità (almeno apparente) a domi-

nare, con un mucchio di sabbia al centro della platea, completamente svuotata, a evocare qualsiasi

scenografia: bastava un falò e subito eravamo dentro il campo zingaro. Scelta coerente di un regista che ha un suo Teatro, Les Bouffes du Nord di Parigi, volutamente mai finito di restaurare, lasciato coi segni inquietanti dell'incendio che lo aveva quasi distrutto. Ma perché investire tanta fatica e denaro per fare di uno spazio come l'Argentina quello che non è, invece di utilizzarne, allora, uno più idoneo? Forse una domanda inutile, ma lo scialo della nostra macchina teatrale dovrebbe porsi, credo, anche tali quesiti. Così come quello del perché si siano utilizzati per il Coro, al posto di attori professionisti, degli extracomunitari. Scelta, a mio parere, interessante: di quelle che destano curiosità, appunto perché ci si attende qualcosa di più del vedere solo delle comparse che, una frase ciascuno, non evocavano alcuna vera unità di popolo atterrito dal proprio destino ma comunque vigile nel giudicare. I costumi sembravano piuttosto casuali, e così i rari interventi musicali. La tragedia non acquistava mai peso, e il dramma che avveniva sotto i nostri occhi davvero non sembrava quello destinato a perdurare nei millenni fino a influenzare perfino oggi il nostro quotidiano, basti pensare a una scienza dibattuta come la psicanalisi. Tra gli attori primeggiava Toni Servillo, Creonte autorevole e in parte, così come Licia Maglietta, Giocasta non priva di fascino. Morganti, nel ruolo eponimo, cercava di supplire all'inadeguatezza al personaggio con un continuo, esasperantemente ripetitivo movimento di apertura delle braccia, rendendo superficiale il tormento interiore che non riusciva a trasmettere né per vocalità né per intensità. Tuttavia, la sorpresa maggiore è venuta da Carlo Cecchi che, in abiti moderni e sciarpetta al collo, pareva abissalmente lontano dalla forza sciamanica che la cecità del suo personaggio, Tiresia, dovrebbe evocare. Rimango sorpreso io stesso nel doverlo scrivere, ma sembrava addirittura che non si fosse reso conto della menomazione fisica di colui che, cieco, vede così bene il reale. Sia chiaro che quello che scrivo lo considero, io per primo, soltanto il parere di uno spettatore visceralmente innamorato del Teatro, ed è relativo a ciò che ho veduto, e sentito, la sera della "prima". Le considerazioni non sono assolutamente rivolte alle persone. Apprezzo anzi di Martone direttore artistico la scelta di dedicare un mese di programmazione del Teatro India a Eugenio Barba, un vero Maestro che ha fatto della ricerca una scelta artistica ed esistenziale, e non l'occasione intellettualistica, snobistica o di comodo che purtroppo sembra riempire le nostre scene. Aggiungo di avere a suo tempo apprezzato alcuni lavori "sperimentali" di Morganti, o diverse interpretazioni di Cecchi (i suoi Bernhard in primo luogo). Evidentemente, però, certi testi e contesti richiedono domande e risposte differenti. *Alberto Bassetti*

Una scena dell'Edipo Re di Sofocle, regia di Martone (foto: Monica Biancardi).

fine stagione



SULLE ACQUE di Parigi

di Claudia Cannella

La stagione parigina si è chiusa sull'acqua e sott'acqua. Tra i canali segreti e silenziosi de *La Vénitienne (La Venexiana)*, allestita da Maurizio Scaparro al Théâtre du Rond Point per Madame Cardinale, che debutta in palcoscenico nella sua patria d'adozione, e sotto la piena devastante che distrugge il villaggio cino-giapponese di *Tambours sur la digue*, ultima creazione delle inossidabili Ariane Mnouchkine e Hélène Cixous per il Théâtre du Soleil.

Tamburi a Vincennes

Pluripremiato ai Molière, *Tambours sur la digue* non è solo uno spettacolo. Già all'arrivo alla Cartoucherie, la splendida sede del teatro nel parco di Vincennes alla periferia cittadina, ci si accorge che l'ex deposito di munizioni dell'esercito francese si è trasformato per

l'occasione in una specie di tempio buddista: le pareti del grande foyer sono state ridipinte con coloratissime immagini di Buddha, il bar e i piccoli chioschi disseminati qua e là offrono cibo cinese e bevande dai nomi esotici, in una specie di antro-bazar si possono osservare attraverso una tenda bucata gli attori che si preparano e si truccano. Mentre la Mnouchkine, con ammirevole quanto folcloristica tenacia post-sessantottina, si prodiga come sempre quale cassiera maschera o barista, la sala si riempie e inizia lo spettacolo. Su una pedana incorniciata da praticabili in legno, quasi un giardino zen senza sabbia, agiscono i personaggi della storia, marionette umane animate da servi di scena in nero. Si racconta di un villaggio in un'imprecisato estremo Oriente minacciato da un'inondazione tanto violenta da rendere necessario il sacrificio di una parte delle sue terre (ma quale?), aprendo la diga e lasciando così sfogare la furia delle acque. Intrighi di palazzo e vita quotidiana, amori e tradimenti, duelli mortali e scene comico-popolari si consumano per quasi tre ore, come nella miglior tradizione del teatro orientale, sotto la minaccia incombente della catastrofe, che suonatori di tamburi di vedetta sulla diga hanno il compito di annunciare, mentre leggerissimi fondali di

seta dipinta cadono a ogni cambio di scena rivelando evanescenti tracce di paesaggio. Se può lasciare perplessi il senso dell'operazione - in fondo un raffinato "falso d'autore" occidentale su modalità teatrali tipicamente orientali, definito dalla stessa autrice, Hélène Cixous, come racconto «in forma di antico testo per marionette animate da attori» - bisogna riconoscere alla Mnouchkine un senso del

teatro e un istinto della messinscena formidabili. E bastano a dimostrarlo i due finali, rispettivamente del primo e del secondo tempo, che da soli valgono lo spettacolo: l'assolo dei suonatori di tamburo (eccellenti professionisti), tutti e tredici "manovrati" dall'alto con corde a grappolo tenute da due soli servi di scena, e il gran finale dell'inondazione. L'acqua, di cui si è solo parlato o è stata evocata dalle percussioni e dalle sonorità orientaleggianti delle musiche originali di Jean-Jacques Lemètre eseguite dal vivo, finalmente appare e sommerge tutta la pedana. Sulla sua superficie galleggiano tante piccole marionette, i cadaveri degli abitanti del villaggio, lentamente ripescate e pietosamente appoggiate sul bordo di fronte al pubblico dai servi di scena immersi nell'acqua fino alla vita: la natura ha vinto, l'uomo è stato sconfitto. Se tutto ciò, insieme allo splendore dei costumi e alla cura della messinscena, rende lo spettacolo unico, qualche riserva lascia la recitazione, alquanto noiosa e monocorde, "ingiudicabile" perché nascosta, in modo un po' sospetto, dalle maschere e dallo stile lento e declamatorio preso in prestito dalla tradizione orientale.

Le seduzioni di Venezia

I francesi hanno l'abitudine di applaudire a ritmo, e non solo nei luoghi di culto del teatro *gauche*. La stessa

È il comune denominatore di tre spettacoli in scena da tempo e con successo nella capitale francese: violenta inondazione nell'Oriente immaginario della Mnouchkine, elemento vitale d'amore e di morte nella Venezia cinquecentesca della Cardinale e in quella anni '60 di Mainardi

cosa accade al prestigioso quanto borghesissimo Théâtre du Rond Point, sugli Champs Elysées, dove Claudia Cardinale ha ormai l'età (e forse qualcosa di più) per (s)vestire i panni della misteriosa e sensuale vedova de *La Vénitienne*, seduttrice sedotta da un giovane forestiero in cerca di avventure nella Venezia del XVI secolo. Ancora l'acqua. Questa volta suggerita da iridescenti luci azzurre sotto le

passerelle ideate da Roberto Francia per stilizzare, con grande eleganza ed efficacia, i canali della Serenissima e, grazie a pannelli scorrevoli, i diversi luoghi del testo. Maurizio Scaparro l'ha voluta così: una Venezia misteriosa, senza folclore o cupezze decadenti, che si fa contenitore neutro delle passioni e dei sentimenti dei protagonisti, divisi tra la solarità di un erotismo vissuto

In apertura una scena da *Tambours sur la digue* di Hélène Cixous, regia di Ariane Mnouchkine; in basso Philippe Desboeuf e Christine Meicer in *Gamine* di Renato Mainardi, regia di Carlotta Clerici.

20 SETTEMBRE - 8 OTTOBRE
e 3, 4, 5 NOVEMBRE 2000

TEATRO DELLA LIMONAIA

Via Gramsci 426 Sesto Fiorentino Firenze

Info: 0039-055-440852

E MAIL: info@teatro-limonaia.fi.it

URL: <http://www.teatro-limonaia.fi.it>

in prima nazionale:

Mr. KOLPERT

di David Giesemann
regia di Ingo Kerkhof

PARASSITI

di Marius von Mayenburg
regia di Stefan Ottien

LONDON LA LUBBENAU

di Oliver Bukowski
regia di Barbara Nalvi

e ancora: mises en espace,
incontri con gli autori,
laboratori, convegni

Back to London

"Chi ha paura di Sarah Kane?"

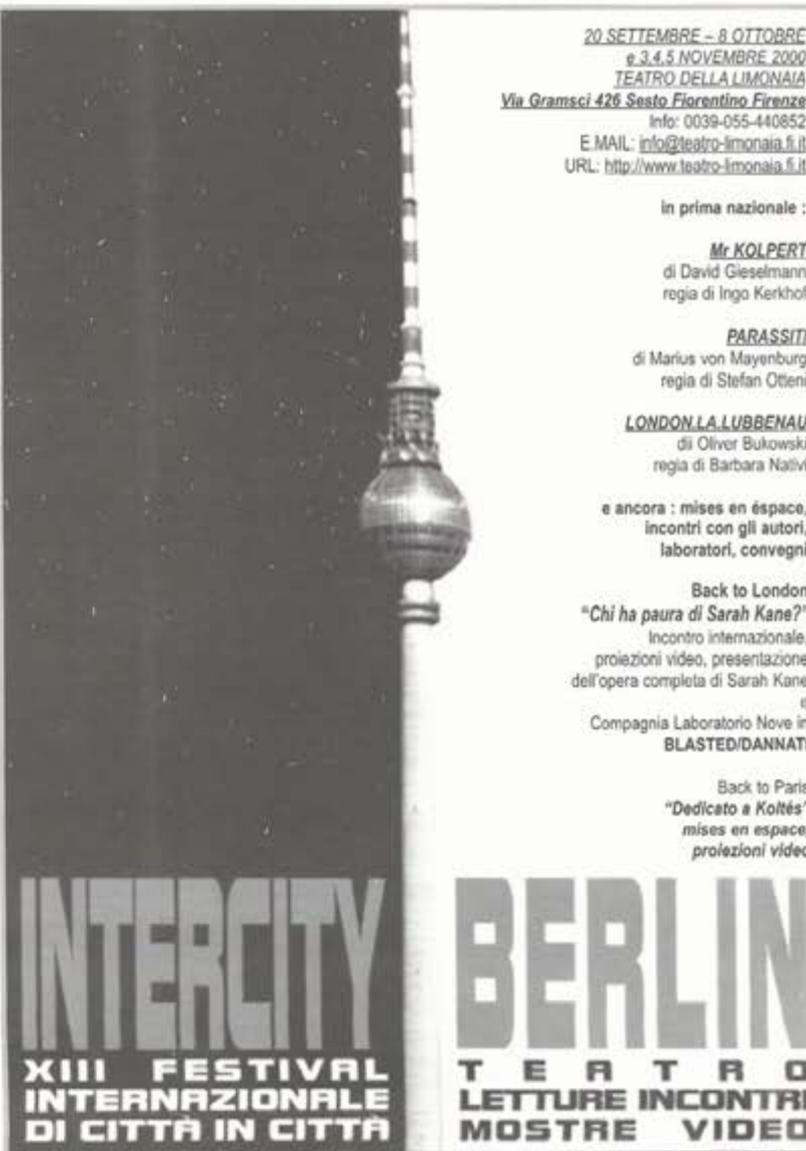
Incontro internazionale,
proiezioni video, presentazione
dell'opera completa di Sarah Kane

Compagnia Laboratorio Nove in
BLASTED/DANNATI

Back to Paris

"Dedicato a Koltés"

mises en espace,
proiezioni video



INTERCITY **BERLIN**

XIII FESTIVAL INTERNAZIONALE DI CITTÀ IN CITTÀ **TEATRO LETTURE INCONTRI MOSTRE VIDEO**



senza senso di colpa e la consapevolezza malinconica che tutto finisce sempre troppo in fretta. La bella voce roca della Cardinale, unita a lampi di mediterranea ferina sensualità, domina su tutto e tutti: sulla generosità un po' impacciata del bel seduttore di Stéphane Metzger, sulla ruffiana simpatia dei servitori (Catherine Allegret, Marcel Maréchal e Valérie Moreau), ma anche sulla più giovane rivale (Alexia Portal) che probabilmente avrà la meglio e godrà più a lungo dei favori del misterioso forestiero. Tutta diversa, decadente e morbosa, è invece la Venezia anni '60 di *Gamine* (*Per una giovinetta che nessuno piange*), la pièce di Renato Mainardi tradotta e allestita con gusto e intelligenza da Carlotta Clerici nella sala piccola del Théâtre du Nord-Ouest, a Montmartre, con un manipolo di eccellenti attori e pochi soldi a disposizione. Intorno al rapporto tormentato tra un vecchio pittore e la sua figlia adottiva, "lolite-sco" oggetto del desiderio per gli uomini e arma di ricatti affettivi per le donne, si consuma la

disgregazione di una famiglia borghese, in un gioco al massacro in cui tutti

Claudia Cardinale e Stéphane Metzger in *La Vénitienne* di anonimo del '500, regia di Maurizio Scaparro; a pag. 37 Roger Planchon e Vanessa Guédy in una scena di *Le cochon noir* (foto: Mario Del Curto).

I sogni e le confessioni del sud nel Théâtre des Italiens

Alla seconda edizione, il Théâtre des Italiens è diventato un appuntamento fisso amato dai francesi. Si sono susseguiti spettacoli teatrali e cinematografici, esposizioni, convegni. Al Théâtre du Rond-Point Claudia Cardinale ha avuto uno strepitoso esordio sulla scena di prosa con *La Vénitienne* diretta da Scaparro; Pamela Villosi è stata applaudita nella *Locandiera* di Goldoni; Massimo Ranieri ha riproposto il *Pulcinella* di Santanelli; Adriana Asti ha interpretato in francese, con *verve* e bravura, *Ferdinando* di Rucello; Giorgio Albertazzi ha presentato le *Lezioni americane* di Calvino come «promemoria per il terzo Millennio» e, alla fine, l'Italia d'oggi si è presentata alla sorella latina con *La confessione*. La fiducia di Scaparro, la complicità amichevole del regista Walter Manfrè, e l'adesione di scrittori del valore di Consolo, La Capria, Rea, Benni e Serra, l'adesione di drammaturghi come Alaimo, Bassetti, Binosi, Cavosi, Chiti, Erba, Familiari, Fiore, Franceschi, Manfridi, Montesano, Monroy, Ormezzano e Saponaro, tutti presenti con testi teatrali brevi ma completi, ha consentito a chi scrive queste note di costruire uno spettacolo corale dal quale è emersa un'Italia segreta, insospettabile, disperata, allegra, vitale. Venti giovani attori si sono «confessati», in francese, inginocchiati sulle predelle di confessionali davanti ad altrettanti spettatori-confessori, suscitando tanto interesse che *La confessione* avrà, presto, una versione radiofonica.

Ha dato il tono e il senso del convegno "Le reve du Sud" la riflessione di un sociologo dell'autorità di Edgar Morin: «Di fronte a un'Europa nordica che sembra anteporre l'ordine meccanico e i tecnicismi di una società globale che omologa tutto all'insegna di una sorta di assoluto economicistico, il Sud può proporsi per storia e tradizioni, cultura e costumi come la parte del continente più idonea a salvaguardare qualità della vita, arte di vivere, saggezza, poesia». Un ordine esistenziale di cui Ugo Volli, in una relazione introduttiva, ha indicato i molteplici aspetti, antropologici, storici, artistici e letterari, fino agli esodi turistici di massa. Occupandosi del «pensiero mediterraneo» di un Albert Camus da rivalutare dopo l'«anatema sartriano», perché il suo presunto disimpegno nella decolonizzazione era stato piuttosto il voluto, positivo superamento degli ideologismi della guerra fredda, chi scrive ha potuto poi riprendere in chiave geopolitica le tesi dei maestri contemporanei del Mediterraneo, da Braudel a Matvejevic. I relatori hanno aperto via via, con i loro interventi, nuove rotte mediterranee, fra memoria e futuro: dal Sud di Rimbaud (Alain Tourneaux e Giuseppe Marcenaro) a quello anticonvenzionale e autentico del Rossellini di *Viaggio in Italia* (Caterina d'Amico) alla scoperta della Sicilia dei grandi viaggiatori, da Goethe a Gide, da Cocteau alla Yourcenar (Maria Lombardo); dalla ricerca di una «musica della voluttà» dell'Ottocento europeo (Gioacchino Lanza Tomasi) all'«ebbrezza italiana» di Stendhal (Piero Boragina), fino alla «lingua del sogno napoletano» di Eduardo e Viviani (Enrico Fiore) e ai più personali «innamoramenti» di Myriam Tanant, traduttrice di Pirandello, e del Premio Goncourt Dominique Fernandez, debitore a Sciascia di una «conversione italiana» testimoniata con un libro-cult, *Madre mediterranea*. Ugo Ronfani

sono allo stesso tempo vittime e carnefici. Due ore filate senza un calo di tensione e sei attori che meritano di essere citati per l'intensità con cui hanno affrontato e vinto questa difficile scommessa: Philippe Desboeuf, Adrienne Bonnet, Philippe Seurin, Elvire du Chaffaut, Jean-Pierre Chanson e Christine Melcer. ■

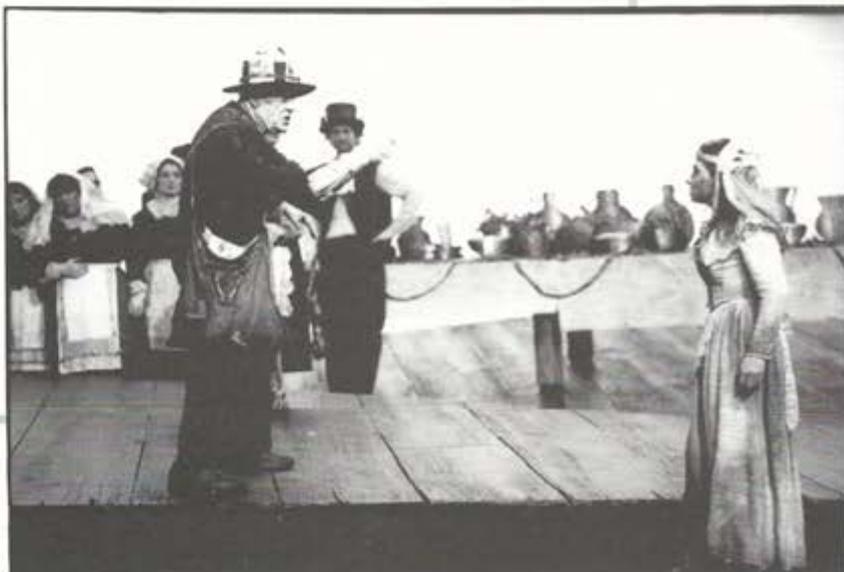


Planchon-Damiani

«Chi è di scena?» e il maialino grugnì

LE COCHON NOIR, testo e regia di Roger Planchon. Scene e costumi di Luciano Damiani. Realizzazione costumi di Sibylla Ulsamer. Musiche di Jean-Pierre Fouquey. Con Thomas Cousseau, Colette Dompiétrini, Emmanuel Galliot, Vanessa Guedj, Anne Guégan, Yveline Hamon, Sébastien Lebouc, Clara Pirali, Roger Planchon, Roger Souza, Élisabeth Vitali. Prod. Théâtre National Populaire, Villeurbanne (Lione).

Ci sono delle opere che per le intuizioni dei loro autori si sospendono in un limbo temporale da cui riemergono senza che il passare degli anni ne turbi mai l'efficacia espressiva. È il caso dello spettacolo *Le cochon noir*, testo e regia di Roger Planchon, scene e costumi di Luciano Damiani, messo in scena nel '74 (il testo venne insignito allora del Prix Ibsen) ed ora ripreso al Théâtre National Populaire di Villeurbanne (Lione) aderente all'Union des Théâtres de l'Europe. Francia 1871: l'azione si svolge nelle campagne dell'Ardèche mentre nel paese infuriano i fuochi della guerra che si accendono lontano da questa regione anomala: più arretrata, pervasa di una religiosità primitiva fluttuante tra magia e fede, inviolata dal modernismo, che conferisce a chi ne presiede i misteri un potere altrimenti conquistato attraverso il dominio sessuale secondo i criteri di una società scandalosamente maschilista. Accusato di aver a torto violentato la moglie di Rank, invece consenziente, Gédéon (un reattivo Roger Souza) minacciato di vendetta vuol a sua volta far pagare all'ereditiera Violette (Vanessa Guedj, delicata e ironica) l'aver sottratto alla figlia Eulalie (l'energica Clara Pirali), con la quale peraltro consuma rapporti incestuosi, il benestante promesso sposo reduce dalla guerra. Gédéon inscena uno stupro fasullo, mai perpetrato, contro Violette; ma alla giovane nessuno crede, anzi si pensa all'opera del diavolo. Per coronare il *beau mariage* la comunità esige un rito purificatore, un esorcismo praticato dall'Eremita (nella prorompente interpretazione di Planchon), ciarlatano assai poco ascetico a cui Damiani addossa due inseparabili bisacce e un copricapo, il suo paramento "sacro", che si adorna di tarocchi o si imperla di luci, una delle facce della religione, l'altra espressa dall'ipocrisia del Curato (il giovane Thomas Cousseau) che sa opporre solo debole resistenza alle tentazioni della carne. Ma Violette non regge alle umiliazioni che il rito impone e si toglierà la vita, mentre Eulalie subirà la vendetta di Rank (Sébastien Lebouc, asciutto e rigoroso) per lapidazione. Mentre un sogno blasfemo svela l'irriverenza di un titolo innocuo: l'annuncio a Gédéon della inspiegabile paternità di un maialino nero (un attore impeccabile!) partorito da un angelo/Violette. Ancora, in scena, l'ottima Colette Dompiétrini, Élisabeth Vitali, vigorosa, tutta d'un pezzo, nel ruolo della Vedova, Anne Guégan, una Serva timorata, Yveline Hamon, un'elegante Victorine. In bilico tra realtà e fantasia, tra storia e leggenda, tra documento e immaginazione, l'intenso testo di Planchon, quasi psichedelico nel senso di libero da codici comunicativi precostituiti, prende il ritmo di una lingua cruda e recisa, tagliente, frammentata di pause brevissime e nette distinguendo personaggi saturi di vita, degni di immortalità. Personaggi che la poesia di Damiani, entro cui fisicamente si muovono, alleggerisce e insieme complica perché aggiunge a terrigna veemenza afflitti di lirica astrazione. Una scena, come sempre quelle di Damiani, che se investe naturalmente l'emozione, pretende l'intervento della ragione. Perché Damiani tratta lo spazio teatrale come luogo di sperimentazione di un'arte che è sia componente drammaturgica che contribuisce con le altre a una realizzazione unitaria, ma che contemporaneamente vive, come opera, di una propria autonoma vita in cui si riflette l'evolversi della ricerca dell'artista e la sua filosofia teatrale. Due pedane in disequilibrio che nascondono nel loro intersecarsi mondi sotterranei, le pareti impalpabili di veli che confondono l'orizzonte, mentre un cielo indifferente agli uomini si lascia solcare da astri obesi e beffardi, per poi ammainarsi impetuoso in palcoscenico e divenire il talamo nuziale di Gédéon - istinto di sopravvivenza incontenente - lanciato nello spazio mentre la terra, lassù, è soltanto un qualsiasi pianeta della galassia. In tournée in varie città europee, lo spettacolo non toccherà, purtroppo, il nostro paese: un vero peccato per il pubblico italiano. Anna Ceravolo



100 anni dalla nascita, 50 dalla morte



Kurt Weill

un musicista che aveva stili

di Mario Borciani

S

traziata e lucida come il nostro secolo che muore sta la figura di Kurt Weill: dolorosa per la sua vicenda terrena (il successo folgorante degli inizi, poi l'esilio, il disadattamento, l'indigenza), luminosa per la fecondità stupefacente che la sua opera ha avuto e continua ad avere per tutto il teatro musicale occidentale. Weill, in una manciata d'an-

ni ferocemente stroncati dal nazismo, ha gettato semi che hanno dato frutti nelle più diverse direzioni e che ancora non hanno cessato di germogliare. Nel 1924 moriva Puccini, lasciando dietro di sé, incompiuto, l'atto conclusivo del melodramma romantico-verista *Turandot*. Nel 1928 vedeva la luce l'*Opera da tre soldi*. Tra queste due date cade il passaggio da un modo a un altro di concepire il teatro in musica: le masse orchestrali e i cori, il gigantismo scenografico e i divi canori lasciano il posto ad attori e siparietti, luci fisse e orchestre jazz. Non è un caso, probabilmente, che proprio nella Germania degli eccessi wagneriani e straussiani la rivoluzione teatrale abbia preso l'a-

scetica strada del "massimo risultato col minimo sforzo" e l'abbia poi indicata al mondo. Il linguaggio musicale è il veicolo di questa rivoluzione. Negli anni Venti la mappa del teatro musicale è articolata, a grandi linee, in questo modo: da una parte sta, intoccabile e venerata, l'opera verista italiana; dalla Seconda Scuola di Vienna son già nati *Pierrot Lunaire* e *Wozzeck*, e sta per nascere l'estremo, estenuato melodramma *Lulu*; l'Inghilterra vive del ricordo di Gilbert & Sullivan; e oltre oceano nascono i primi *musical*, mere sequenze di canzoni legate da un'esilissima linea drammaturgica. Queste realtà, benché abissalmente lontane le une dalle altre, hanno tra loro qualcosa in comune: un linguaggio musicale fortemente riconoscibile e codificato, che non accetta in sé corpi estranei. La musica di Weill, viceversa, è "costituita" di corpi estranei. Prendiamo i primi cinque numeri musicali dell'*Opera da tre soldi*: sono, nell'ordine, una *ouverture* in stile neoclassico-hindemitiano, un *blues*, un Corale luterano, una Marcia e un coro a cappella in tempo di valzer; tutte le epoche, tutti gli stili passano davanti ai nostri occhi nel lampo di un sogghigno e di un rimpianto. Tuttavia, svuotando sostanzialmente ogni singola forma musicale dei suoi presupposti storici e geografici per reinventarla armonicamente e melodicamente, Weill ottiene con mezzi elementari l'equivalente del *gestus* brechtiano: egli, rifacendosi esplicitamente al primo grande esempio di *Singspiel* di area germanica (uno dei presupposti storici della "musica gestuale" teorizzata da Weill è infatti una scena nel finale del *Flauto Magico*) arriva a creare una partitura che non si limita ad illustrare l'azione, ma è l'azione stessa. Da questa semplice e geniale intuizione nasce una conseguenza di portata storica: il concetto della musica di scena come "personaggio", anziché come sottofondo dell'azione o come gradevole intermezzo tra le parti del dramma. E, se la musica è l'azione, può essere anche azione che si contrappone, per senso o per provenienza, all'azione principale del dramma: può essere di volta in volta un "altrove", un "diverso", un "antagonista". Nessun grande spettacolo del dopoguerra ha potuto prescindere da questa funzione della musica, da questo ulteriore, forte elemento dialettico nel già dialettico mondo della scena, da questa nuovissima "quinta parete" del palcoscenico.

Epica della volgarità

Non d'altro che di dialettica e di meditato eclettismo si tratta, e di una sorta di "epicizzazione della volgarità", quando Weill mette in musi-

Con l'*Opera da tre soldi* nasce un nuovo modo di concepire il teatro in musica - Senza il personalissimo eclettismo di questo geniale musicista, che dopo il successo folgorante degli inizi finì malamente i suoi anni in esilio negli Stati Uniti, sarebbe stato impensabile lo sviluppo del *musical* anglo-americano così come l'utilizzo "dialettico" del linguaggio musicale sulla scena contemporanea

ca il sogno di un ubriacone servendosi di un delicato valzer schubertiano (*Happy End*, n. 8), o il blasfemo *credo* di Peachum con le note di un placido Corale (*Opera da tre soldi*, n. 3): ascoltandoli si avverte immediatamente che una sorta di potenziamento alchemico arricchisce e teatralizza sia la musica rispetto al testo sia il testo rispetto alla musica. In questa stessa direzione, tra le infinite, recenti pieghe della sua eredità si annidano usi della musica teatrale impensabili senza di lui: l'autoironico *ragtime* di Erode in *Jesus Christ Superstar*, sulle parole «So you are the Christ, the great Jesus Christ», la celebre scena in cui Grotowski fa danzare il minuetto agli attori sulle urla di un suppliziato nel *Principe Costante*, le fanfare di marcia lontana che evocano tutto un mondo di onore e di gloria nella strehleriana messa in scena della *Minna von Barnhelm*. Ma, ad onta di questo eclettismo, Weill è unico, personalissimo e inconfondibile. Qualsiasi frequentatore di teatri, ascoltando anche poche note di una sua canzone, riarrangiata magari nel più strampalato dei modi, dirà subito: «È lui», con un sorriso di sollievo e di complicità. Non è questa la sede per analizzare in dettaglio i motivi di tale unicità: basterà accennare all'uso continuo e raffinatissimo del cromatismo, a contrasto, spesso, con il significato diretto del testo, all'impiego frequente del ritmo puntato, a metà fra la marcia beffarda e la danza campestre, al continuo entrare e uscire del parlato sulla musica, al perenne affacciarsi, sotto i temi più orecchiabili, di procedimenti armonici fortemente dissonanti, quasi a voler relativizzare, brechtianamente, questi con quelli, e quelli con questi.

L'influsso che Weill ebbe sulla concezione generale della musica di scena nel teatro del Novecento non deve, peraltro, far passare in secondo piano la sua essenza: egli fu principalmente compositore di canzoni. Il teatro austrotedesco contemplò spesso la canzone popolare come intermezzo teatrale: si pensi ad esempio alle farse di Nestroy, da cui derivò il cabaret espressionista, giù giù fino a Holländer e Karl Valentin. Ma mettiamo a confronto anche la più satirica e caustica delle canzonette di Holländer con una qualsiasi di Brecht e Weill: nel primo

caso c'è, nella migliore delle ipotesi, un testo corrosivo musicato in modo piacevole e coerente; nel secondo la musica stessa si fa satira e critica, convogliando il pensiero nel modo più diretto (così diretto che spesso non si saprebbe immaginare una maniera più perspicua di esprimere quegli stessi concetti) attraverso una fittissima rete di contrasti. Perfino una canzone apparentemente innocua come la

In apertura Kurt Weill con la moglie, la cantante e attrice viennese Lotte Lenya, in una foto del 1929.

Zuhälterballade dall'*Opera da tre soldi* mostra, se analizzata, la sua potente carica innovativa: il tango, sinonimo da sempre di sensualità e morbidezza, viene qui svuotato del suo carattere; irrigidito in una livida scansione ritmica, rivestito di una strumentazione quanto mai a contrasto col calore latino della danza (banjo, pianoforte, tromba, basso, sax), il duetto di Jenny e Macheath viene come prosciugato di ogni malinconia, mostrando i personaggi nella loro quotidiana meschinità. Salvo poi, sulle parole più brutali e sprezzanti («Quando veniva uno dei tanti io me ne uscivo/allor dal letto e mi bevevo un bel cicchetto/e poi correvo a ritirare il grano/e gli dicevo: torni presto qui!»), recuperare il "classico" bandoneon e dare all'orchestra la mollezza che i versi deliberatamente negano.

Si capisce bene come questa concezione della musica di teatro abbia, dopo la guerra, contagiato gli artisti italiani più attenti e sensibili. Si è già accennato, di sfuggita, a Giorgio Strehler, di cui è superfluo ricordare la colossale opera di valorizzazione dell'arte brechtiana. Suo amico e compagno di lavoro, Fiorenzo Carpi, grazie alle canzoni scritte durante il periodo d'oro del cabaret milanese che lo vide protagonista insieme con Dario Fo ed Enzo Jannacci, emerse negli anni Sessanta come il vero

erede italiano di Weill: un sorriso di disincanto e di tardiva memoria (laddove Weill mostrava il ghigno del giovane "arrabbiato") tempera gli esilaranti e stridenti contrasti tra il ritmo del tango e il racconto di un tassista fratricida (*Aveva un taxi nero*), o tra un lieve blues e la tragicomica storia di un innamorato deluso (*La luna è una lampadina*), o tra il sensualissimo bolero e le squallide vicende di una puttana che si dà in piedi ai clienti (*Veronica*). E, sia pure costretti da una necessità di sintesi, non possiamo non accennare alle canzoni composte da Nicola Piovani per gli spettacoli che il Gruppo della Rocca dedicò negli anni Settanta a Nicolaj Erdman (*Il mandato e Il suicida*): fu del resto,

quella del Gruppo, un'operazione di "brechtianizzazione" postuma e quanto mai importante di un autore che, con le sue livide metafore, non aveva potuto vedersi rappresentato e valorizzato nella Russia stalinista, nemmeno quel poco che Brecht e Weill avevano potuto nella Repubblica di Weimar.

Il fiasco americano

Weill, dunque, emigrò nel 1933 verso gli Stati Uniti. La storia narra di un esilio difficile, solitario e doloroso: con il pragmatismo del musicista che deve sforzarsi di accontentare i propri committenti, egli divenne, per così dire, più america-

no degli americani (nel suo passaggio da Parigi, del resto, aveva composto canzoni francesi più francesi di quelle dei francesi); si impadronì con sbalorditiva facilità degli stilemi dei Porter, dei Rodgers, dei Kern, utilizzò, cercando di immedesimarsi in essi, quegli stessi ritmi e modi che dieci anni prima aveva stravolto

“ La musica di Weill è costituita di corpi estranei. Tutte le epoche, tutti gli stili passano davanti ai nostri occhi. Ogni singola forma musicale è svuotata dei suoi presupposti storici e geografici e reinventata armonicamente e melodicamente ”

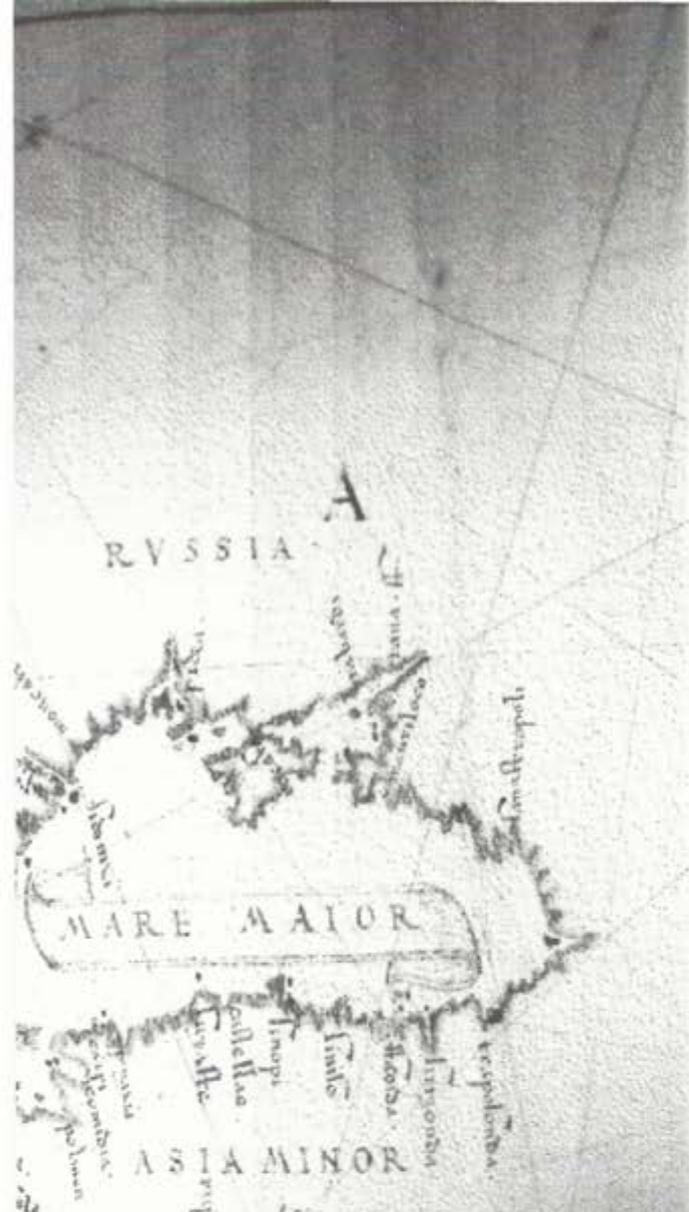
per inventare, con Brecht, il teatro musicale moderno, si mise sul mercato come autore di *musical* e... fece fiasco. I motivi della sostanziale modestia delle opere weilliane nel periodo americano sono stati più volte analizzati a fondo (ad esempio in *Weill in America: the Problem of Revival* di M. Scott); mi limito a suggerire un'ipotesi: Weill, al contrario dei compositori americani, non ci credeva. Quegli stessi stilemi, quegli stessi ritmi e modi venivano utilizzati dagli artisti statunitensi coevi con un'adesione totale, con un'intimità, infantile fiducia nella loro verità e nelle loro importanza. L'arte della citazione, su cui Weill aveva fondato il proprio modo di far teatro e che aveva determinato l'abbagliante novità del suo stile, non poteva funzionare con una musica che il pubblico americano aveva nelle vene nella sua immediatezza di primo grado, e che egli, carico com'era di cultura alta e antica, prendeva in considerazione solo come oggetto di ironico straniamento. All'arte si può perdonare tutto, ma non di essere insincera rispetto ai propri presupposti.

I miracoli, però, talvolta avvengono: il reietto Weill, che durante il suo esilio scrisse sette o otto commedie musicali, nessuna delle quali raggiunse mai il successo, ebbe dopo la morte un influsso decisivo sulla nuova stagione del *musical* anglo-americano. Passata l'ondata moralistica, secondo cui il teatro musicale doveva rappresentare solo vicende edificanti sullo stile di *My Fair Lady*, di *Hello, Dolly!* o di *Singin' in the Rain* (titoli non a caso ancora adesso prediletti dalle retribuite messe in scena nostrane), gli autori che si imposero a partire dagli anni Sessanta si rifecero tutti, in



dossier Teatro del Mediterraneo/1: I PAESI ARABI





In questi ultimi anni si è parlato molto di teatro del Mediterraneo ma non sempre ci si è addentrati a fondo nelle diverse realtà dei numerosi paesi che su quel mare si affacciano. Abbiamo così pensato di iniziare un viaggio in diverse tappe nel tentativo di conoscere, al seguito di guide esperte, le culture teatrali di realtà sociali, religiose e linguistiche anche molto distanti dalle nostre. Se alcuni paesi di lingua araba (altri, come Egitto e Marocco, li visiteremo in seguito) sono il nostro punto di partenza, quello di arrivo - l'itinerario si prospetta infatti lungo e non facile - ci riserviamo di comunicarlo nei prossimi numeri. Questa prima puntata è a cura di Monica Ruocco, dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli.

QUANDO MOLIÈRE

portò il teatro a Beirut

di Monica Ruocco

A

Beirut, alla fine del 1847, in una casa privata, si apre il sipario su un inedito *L'avare* di Molière i cui protagonisti si chiamano Quràd, Hind, Ghàli, 'Isà e parlano arabo. L'artefice di questa rappresentazione è Marùn al-Naqqàsh che, reduce da un viaggio in Italia dove ha assistito a numerosi spettacoli, decide di introdurre l'arte del teatro nel suo paese.

Chissà se al-Naqqàsh quella sera aveva coscienza di aver messo in scena la prima rappresentazione alla "occidentale" del mondo arabo, e di aver dato vita al teatro arabo contemporaneo. Tra gli storici c'è chi considera questo lavoro come un semplice adattamento dell'opera di Molière, per altri si tratta invece di una vera e propria riscrittura che si allontana decisamente dal testo del drammaturgo francese. È importante, però, la presenza di parti musicali estranee al testo originale e di intermezzi comici tra un atto e l'altro che riprendevano forme di spettacolo teatrale o parateatrale all'epoca molto diffuse che animavano soprattutto, ma non esclusivamente, le serate durante le feste popolari come quella della fine del digiuno di Ramadàn, l'anniversario della nascita di Muhammad, i matrimoni e così via. Al-Naqqàsh e la successiva generazione di pionieri del teatro arabo tra il XIX e il XX secolo dapprima in Libano, Siria ed Egitto, compiono il tentativo di portare in Oriente il testo drammatico e i modelli di rappresentazione occidentali. Queste rappresentazioni assumono, sin dall'inizio, caratteristiche arabe: araba è la lingua, arabi i nomi dei personaggi, arabo è il gusto per la parola rimata e per l'intermezzo musicale. Scrittori, registi e attori come Iskandar Farah, Yusuf al-Khayyat, Muhammad 'Uthman Gialal, Abu Khalil al-Qabbani, Ya'qub Sannu', Nagib al-Haddad, Taniyus 'Abduh, Ilyas Fayyad, Salim al-Naqqash, Yusuf Wahbi, Zaki Tulaymat, nomi che non dicono niente al lettore occidentale, ma rappresentano i pilastri del teatro arabo moderno, attingono a piene mani da Racine, Molière, Corneille, Shakespeare, per tradurle e adattarne i testi alle società locali.

Il peso della storia teatrale occidentale, riferimento tutt'oggi indispensabile allo sviluppo del teatro arabo e, nello stesso tempo, la voglia di creare un teatro profondamente arabo porta ben presto i drammaturghi a volgersi, per trarne ispirazione, verso il patrimonio culturale classico e/o

popolare, quello dei racconti epici o favolistici e delle saghe storiche.

Il patrimonio popolare

Comincia allora, a mano a mano che si va avanti con la storia del teatro arabo, un viaggio a ritroso verso il recupero del patrimonio letterario e degli spettacoli tradizionali da sempre presenti e mai del tutto scomparsi nei paesi del Mashreq, il Vicino Oriente, e del Maghreb, il Nordafrica. Già nel XIII secolo l'egiziano Ibn Daniyàl scriveva farse comiche per gli spettacoli del teatro d'ombre (*khayàl al-zill*), genere conosciuto da tempo e che avrà maggior diffusione a partire dal XVI secolo, durante il dominio ottomano, con il nome turco di *Karagöz*. Precedenti e altrettanto popolari erano, e lo sono ancora oggi, in ambiente sciita, i drammi religiosi della *ta'ziye* che rappresenta il martirio di Husayn a Kerbela e altri avvenimenti storici. Nei caffè del Vicino Oriente il *ràwi* o *hakawàti* o *maddàh*, il narratore, ancora intrattiene, come in passato, gli avventori con il suo repertorio di racconti cavallereschi, epopee fantastiche, favole o scenette popolari. Nelle piazze delle città nordafricane si svolge tutt'oggi *al-halqa*, un teatro in cerchio, e si mettono in scena antiche farse chiamate *sultan al-tulba* o *bsat*.

Se in queste forme popolari gli elementi dello spettacolo, del gioco degli attori con il pubblico, dell'improvvisazione e dell'oralità sono preponderanti, con l'apparizione del teatro all'italiana, è il testo scritto che fornisce nuova dignità all'arte drammatica. E il teatro, fino dai suoi primi testi, diventa la coscienza critica della società araba, dell'autorità politica, del potere in tutte le sue forme.

Oggi il teatro arabo entra nel nuovo secolo con poco più di centocinquanta anni di storia alle spalle, ma le grandi sta-

Studi sul teatro arabo pubblicati in Italia

CAMERA D'AFFLITTO Isabella, "Le théâtre d'Eduardo de Filippo en arabe", in *Rive*, 5, 1997, pp. 73-74.

CORRAO Francesca, *Il riso, il comico e la festa al Cairo nel XIII secolo*, Roma, Istituto per l'Oriente, 1996.

DORIGO CECCATO Rosella, "Padri e figli", in AA.VV., *A Mikhail Nu'ayma in occasione del 90° compleanno*, Roma, Istituto per l'Oriente, pp. 147-163; "Il teatro contemporaneo in Siria: l'impegno di Sa'd Allah Wannus", in *Quaderni di Studi Arabi*, 1, 1983, pp. 53-65; "Il teatro d'ombre a Damasco", in *Quaderni di Studi Arabi*, 2, 1984, pp. 127-154; "Un esperimento moderno nel teatro d'ombre: 'Abd al-Razzaq al-Dahabi e il testo *Himar wa gura*", in *Quaderni di Studi Arabi*, 3, 1985, pp. 137-153; "Un diverso approccio *al-Hayal al-Zill* nella letteratura araba tra Ottocento e Novecento", in *Quaderni di Studi Arabi*, 5-6, 1987-88, pp. 208-225; "Un racconto teatrale di fine Ottocento", in *Quaderni di Studi Arabi*, 7, 1989, pp. 179-190; "La terra e l'altro" nel teatro arabo moderno", in R. Dorigo Ceccato, T. Parfitt, E. Trevisan Semi, *L'altro visto dall'altro: letteratura araba ed ebraica a confronto*, Milano, Edizioni Libreria Cortina, 1992, pp. 31-40; "Valenze letterarie e contenuti sociali del monodramma *al-Zabbal* di Mamduh 'Adwan", in *Quaderni di Studi Arabi*, 10, 1992, pp. 121-130.

EL-HOUSSI Majid, *Pour une Histoire du théâtre Tunisien*, Abano Terme, Francisci Editore, 1982.

IACOVINO Velia, *Il sipario della mezzaluna. Spettacolo e immagine nel mondo islamico*, Roma, Bulzoni, 1988.

MACHUT-MENDECKA Ewa, "The Living Stones of Tunisia (Izz al-Din al-Madani and the Revival Theatre) in *The Arabic Literatures of the Maghreb: Tradition Revisited or Response to Cultural Hegemony? (Le litterature del Maghreb: Recupero della tradizione o risposta all'egemonia culturale?)*, a cura di Isabella Camera d'Afflitto, Oriente Moderno, n.s. XVI (LXXVII), 2-3, 1997, pp. 125-132.

MONTAINA G., "Tawfiq al-Hakim e il problema della 'Terza lingua'", in *Oriente Moderno*, LIII, 1973, pp. 742-755.

PROFETI Barbara, "Donna araba e donna israeliana a confronto nel teatro palestinese", in R. Dorigo Ceccato, T. Parfitt, E. Trevisan Semi, *L'altro visto dall'altro: letteratura araba ed ebraica a confronto*, Milano, Edizioni Libreria Cortina, 1992, pp. 61-68; "Tentativo di analisi semio-

gioni, quella "d'oro" degli anni Trenta e Quaranta e quella "arrabbiata" e "d'avanguardia" degli anni Sessanta e Settanta sono ormai passate.

Conclusasi l'epoca delle grandi battaglie politiche, dell'impegno, ad esempio, per la questione palestinese che mai come oggi dovrebbe essere al centro di nuove riflessioni, il teatro arabo degli ultimi anni si concentra sullo sviluppo dell'individuo all'interno della società civile. Alla ricerca di un equilibrio tra il patrimonio tradizionale e gli spunti che giungono dalla scena occidentale, le compagnie dei paesi arabi vivono il consueto conflitto che oppone i teatri statali e ufficiali alle compagnie indipendenti che sono alla continua ricerca di spazi e finanziamenti, di una legittimità e di un consenso sociali. La crisi che vive oggi il teatro arabo, che riguarda anche la scrittura drammaturgica, e il pessimismo che traspare anche nelle testimonianze di alcuni degli autori che hanno collaborato a questo dossier, non cancellano però le importanti iniziative e i prestigiosi risultati conseguiti da numerose compagnie.

L'idea di dedicare un dossier al teatro arabo è senza dubbio coraggiosa per una rivista italiana, considerato lo stupore che suscita, anche da parte di addetti ai lavori, l'esistenza, nel mondo arabo, di un teatro, proprio come avviene negli altri paesi del mondo. Stupirsi dell'esistenza di un teatro nel mondo arabo significa, però, dubitare dell'impegno, della passione e del coraggio di intere generazioni di uomini e donne di teatro che non valgono meno di uomini e di donne di teatro di altre latitudini.

Questo dossier, per motivi di spazio e talvolta per la difficoltà di stabilire dei contatti, ha purtroppo escluso alcuni paesi cui si spera di dedicare spazio in futuro, anche se quelle raccontate in questo numero rappresentano certamente alcune fra le più interessanti esperienze teatrali del Maghreb e del Mashreq. ■



Una scena dello spettacolo *Broken bridges* della Compagnia al-Fawanees Theater (2000).

tica del testo teatrale di Mu'in Bsisu: *Al-'Asafir tabni a'sasaha bayna al-asabi'*, in *Annali di Ca' Foscari, Rivista della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università Ca' Foscari di Venezia*, XXXIV, 3, Serie orientale 26, 1995, pp. 165-185.

RIZZITANO Umberto, "Il teatro arabo in Egitto. Opere teatrali di Taufiq al-Hakim", in *Oriente Moderno*, XXIII, 1943, pp. 247-266; "Spirito faraonico e spirito arabo nel pensiero dello scrittore egiziano Taufiq al-Hakim", in *Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli*, XXIII, 1949, pp. 487-497.

RUOCCO Monica, "Il teatro e la storia nel *masrah al-tasyis* di Sa'd Allah Wannus", in *Oriente Moderno*, VI (LXVII), 7-12, luglio-dicembre 1987, pp. 187-197; "Fushà o 'ammiyyah nel teatro arabo? L'esempio della Tunisia", in *Islàm. Storia e civiltà*, IX, 33, 1990, pp. 271-285; "Osservazioni dall'XI Festival delle Arti Drammatiche di Damasco", in *Oriente Moderno*, VIII (LXIX), 7-12, luglio-dicembre 1989, pp. 273-276; "Mutamenti della società tradizionale nel teatro del Kuwait dal 1960 al 1975", in *Islàm. Storia e civiltà*, 1, gennaio-marzo 1990, pp. 33-47; "Il libro dei dolori quotidiani e delle profezie: *al-Igtisab* di Sa'd Allah Wannus", in *Oriente Moderno*, XIII (LXXIV), 1-6, 1994, pp. 121-136; "Ibn Haldun e Tamerlano: la rilettura dello storico incontro in un recente lavoro del teatro arabo", in *Oriente Moderno*, XV (LXXVI), 2, 1996, pp. 517-529; "Il teatro arabo in Italia: traduzione o adattamento?", in Esther Morillas e Juan Pablo Arias (eds), *El papel del traductor*, Salamanca, Ediciones Colegio de España, 1997, pp. 233-243 e 496-499; "Fadhel Jaïbi: un regard sur le théâtre tunisien d'aujourd'hui", in *Rive, Rivista dell'Università del Mediterraneo*, 5, 1997, pp. 75-77; "Il teatro libico tra specificità regionale e la ricerca di una dimensione internazionale", in *The Arabic Literatures of the Maghreb: Tradition Revisited or Response to Cultural Hegemony? (Le letterature del Maghreb: Recupero della tradizione o risposta all'egemonia culturale?)*, a cura di Isabella Camera d'Afflitto, *Oriente Moderno*, n.s. XVI (LXXVII), 2-3, 1997, pp. 37-57; "La modernizzazione del discorso islamico nella letteratura araba contemporanea", in M. Petricoli, A. Tonini (a cura di), *Identità e appartenenza in Medio Oriente*, Firenze, Università degli Studi di Firenze (Dipartimento di Studi sullo Stato) - Società per gli Studi sul Medio Oriente (SeSaMO), 1998, pp. 195-203.

STRIKA Vincenzo, "Il teatro di Nagib Mahfuz", in *Oriente Moderno*, LVII, 1977, pp. 25-33; "Il teatro di Tawfiq al-Hakim. Un mancato premio Nobel egiziano", in *Islàm. Storia e civiltà*, 3, 1989, pp. 195-203; *Il teatro di Nagib Mahfuz*. Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1994.



Giordania

BUIO IN SCENA

di Nader Omran

Sebbene le prime manifestazioni teatrali in Giordania risalgano all'inizio di questo secolo, si può parlare di una vera e propria attività teatrale nel paese solo a partire dagli inizi degli anni Sessanta, in concomitanza dell'apertura dell'Università giordana. Sono stati proprio gli studenti universitari a intraprendere alcune iniziative teatrali sotto la guida del regista Hani Sanwir, che era appena tornato dagli Stati Uniti dove aveva studiato arti drammatiche. Sanwir ha rappresentato con la sua compagnia molti lavori, soprattutto tradotti e, in seguito a questi primi esperimenti, hanno cominciato ad apparire alcune associazioni e compagnie. Queste hanno dato vita a numerose manifestazioni teatrali fino alla fondazione, agli inizi degli anni

Settanta, della compagnia Usrat al-Masrah al-Urdunni (La famiglia del teatro giordano). Nonostante sia stata la prima compagnia teatrale ufficiale in Giordania, La famiglia del teatro giordano smise ben presto la propria attività fino a sciogliersi definitivamente. Il suo merito più importante è stato quello di aver aperto la strada, nella metà degli anni Settanta, ad alcune compagnie teatrali impegnate che hanno portato l'attività teatrale giordana a un buon livello sia dal punto di vista della serietà e dell'impegno dei lavori rappresentati che della ricerca. Dalla metà degli anni Ottanta in poi si registra un profondo quanto repentino crollo del movimento teatrale-causato soprattutto dal critico peggioramento delle condizioni economiche del paese.

Anche la seconda guerra del Golfo ha avuto una grande influenza sullo sviluppo recente delle arti in Giordania in

generale e del teatro in particolare. Questo avvenimento è coinciso con gli inizi di una relativamente maggiore apertura democratica del paese, fatto che ha permesso la rap-

Dopo una certa fioritura a metà anni Settanta l'attività teatrale sembra paralizzata e sopravvive grazie a due sole compagnie

presentazione di lavori che trattavano temi riguardanti questioni politiche ed economiche. In questi lavori la situazione politica ed economica del paese è stata oggetto di una critica superficiale e le messinscene, caratterizzate da una certa confusione, non hanno rappresentato valori artistici o letterari significativi, ma il pubblico le ha comunque apprezzate proprio perché trattavano temi inediti e sconvolgenti per persone che non erano abituate ad ascoltare critiche al governo e ai suoi membri. Tuttavia anche questa tendenza si è ben presto spenta insieme all'entusiasmo degli spettatori non più attratti dalla novità dello stile e dei temi trattati.

Solo festival

Agli inizi degli anni Settanta si è diffusa in Giordania una sorta di epidemia di festival teatrali: il Ministero della Cultura istituisce il Festival del teatro giordano la cui ultima filiazione è il Festival del teatro per ragazzi; l'Unione degli Artisti dà vita al Festival del teatro giovanile, mentre altre associazioni educative organizzano piccoli festival in giro per il paese. La compagnia Masrah al-Fawanis (Il teatro delle lanterne) ha invece istituito, a partire dal 1994, il primo festival internazionale delle compagnie teatrali indipendenti (Amman International Theater Festival). Questo festival, che si rivolge alle compagnie non statali o ufficiali del mondo arabo e alle compagnie internazionali indipendenti, è nato dalla collaborazione, sia per quanto riguarda la produzione sia per l'organizzazione, tra la compagnia Masrah al-Fawanis e la compagnia egiziana al-Warsha (Il laboratorio). L'attività teatrale, quindi, si è trasformata per lo più in un'attività legata a queste manifestazioni dal momento che in Giordania esistono due sole compagnie teatrali: la già citata Masrah al-Fawanis di Amman e Masrah al-Fann (Il teatro dell'Arte) che ha sede a Erbid, una città nel nord del paese. Per questo motivo le manifestazioni teatrali in Giordania sono limitate ad alcune rappresentazioni che vengono allestite in occasione dei diversi festival e che scompaiono con la fine di queste manifestazioni.

La realtà teatrale giordana è quindi caratterizzata da una completa paralisi, tranne che per alcuni tentativi a dir poco avventurosi che si verificano di tanto in tanto da parte di alcuni protagonisti della scena teatrale che operano in condizioni estremamente critiche e all'interno di un panorama teatrale praticamente inesistente. Le condizioni politiche del Paese sembrano ancora oscure e niente fa presagire una prossima schiarita. A ciò si aggiungono le difficoltà, sempre maggiori, che gli artisti hanno per garantirsi un minimo di sopravvivenza, fatto che richiede continui sforzi e si scontra con una realtà piuttosto critica anche a causa del crollo del mercato dell'occupazione televisiva. Le associazioni statali e locali, inoltre, non si muovono molto per incoraggiare le mani-

festazioni culturali, anzi talvolta vedono nelle attività culturali un potenziale nemico che deve essere trattato con la dovuta attenzione, il beneficio del dubbio e senza manifestare troppa condiscendenza. Con un simile atteggiamento queste istituzioni non fanno altro che accrescere lo scetticismo e il disprezzo della gente nei confronti delle manifestazioni artistiche, e tutto ciò ha come risultato la trasformazione della società giordana in una società sempre più gretta e conservatrice. Si potrebbe parlare poi di altri numerosi problemi legati in origine all'essenza stessa dell'attività teatrale in cui si riflettono tutte le contraddizioni di una società che sembra rimanere immobile rispetto a una realtà universale che vive un clima di impetuosa e travolgente trasformazione.

Cosa ci si aspetta dal futuro? L'attività teatrale è un atto di svelamento, di rivelazione sociale che può nascere solo all'interno di una società dinamica, in continua trasformazione e libera. Il teatro in Giordania non conoscerà mai un'ascesa se la società stessa non comincerà a cambiare e se questa trasformazione non sarà visibile. Solo così il teatro diventerà davvero parte di questa società e della sua evoluzione. ■

Nader Omran, insieme a Raed Oefur, dirige ad Amman la Compagnia Masrah al-Fawanis (Al-Fawanees Theater), il Teatro delle Lanterne.

In apertura: una scena dello spettacolo *Zakharif al-khukhal*, di Sawwan Danwazeh (1990).

DANZA URBANA

**Festival Internazionale
di Danza per Strada
e Danza-Architettura**

bologna
28 10
AGOSTO SETTEMBRE

Artonik
2-3 settembre

Compagnia Laudati
3-4 settembre

Roc in lichen
4-5 settembre

Tayeb Benamara
5 settembre

Segnale.it
6-7 settembre

Union Dance Company
7-8 settembre

AiEP
8 settembre

"B.BOY Event"
- Party & contest
9 settembre

T.I.R. Danza
10 settembre

Molfeni
10 settembre

B O L O G N A
Città Europea della Cultura

INFO: www.comune.bologna.it/iperbole/danzaurb
e.mail: danzaurb@iperbole.bologna.it

Libano

Scene di GUERRA

Negli anni Sessanta a Beirut nasce e si sviluppa il movimento teatrale contemporaneo - Durante i lunghi anni di guerra nel settore ovest della capitale si concentrano le compagnie più innovative e impegnate sul fronte sociale - Oggi si respira un clima di smarrimento e inquietudine

di Roger Assaf

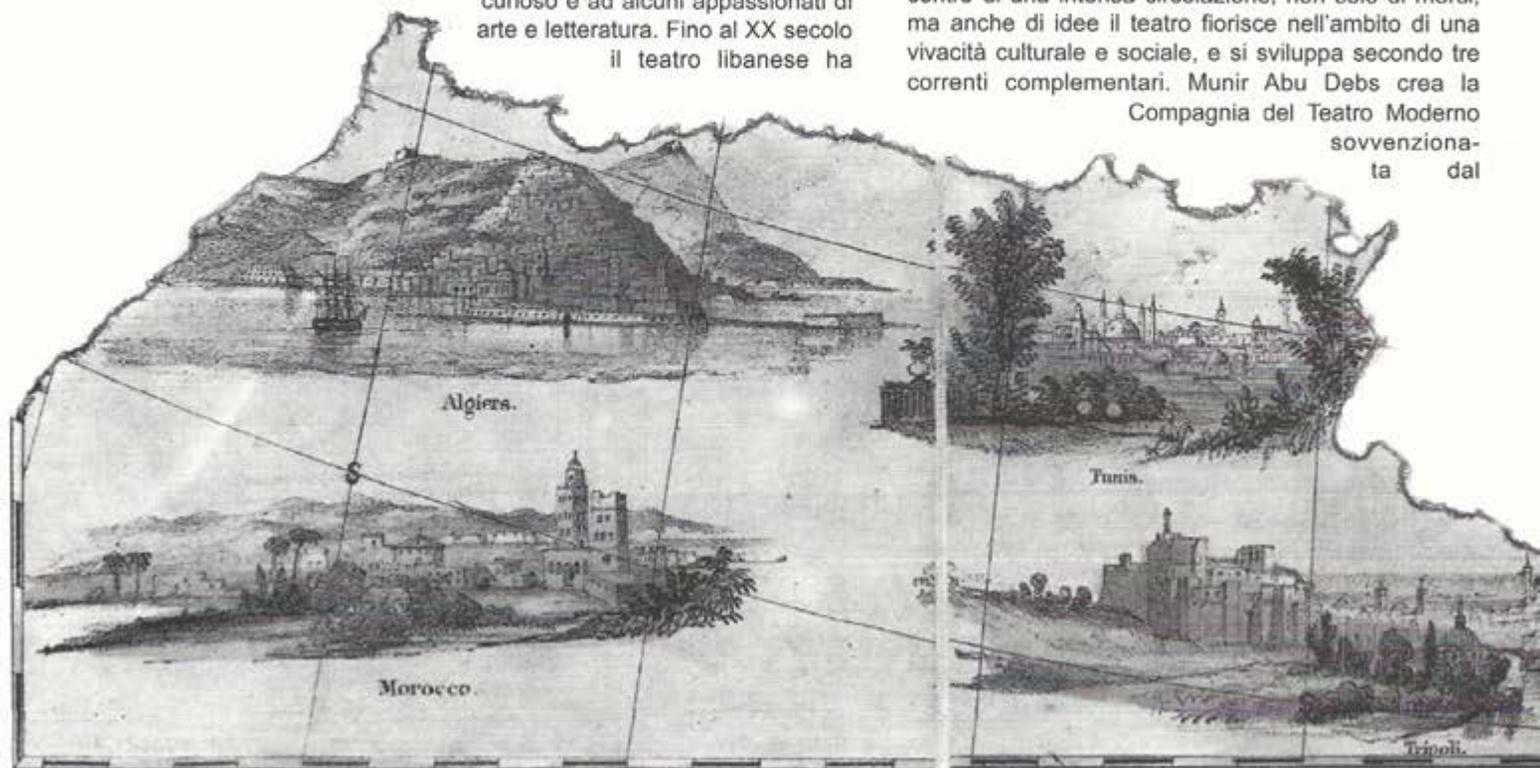
L'atto che sancisce la nascita del teatro nella società araba si colloca a Beirut nel 1847 con la creazione, da parte di Marun al-Naqqash (1817-1855), di *al-Bakhil* (liberamente adattato da *l'Avare*). Questa prima e famosa messa in scena ebbe luogo nell'appartamento di al-Naqqash di fronte a qualche invitato, a qualche letterato curioso e ad alcuni appassionati di arte e letteratura. Fino al XX secolo il teatro libanese ha

conservato questo carattere di novità essenzialmente estranea al pubblico, malgrado gli sforzi di qualche pioniere (Adib Ishaq et Nagib al-Haddad) e delle istituzioni cristiane di insegnamento privato che cercavano di preservare il gusto e l'interesse di una minoranza per questa forma raffinata di *divertissement* che veniva dall'Occidente. A partire dal 1920, alcuni artisti locali presero in prestito dal repertorio francese e italiano dei canovacci e presentarono sporadicamente delle pièces caratterizzate da un'artificiosità letteraria ampollosa, oppure da un carattere popolare e moralizzante: tra questi si ricordano 'Ali al-Ariss, Wagih Nasser, 'Issa al-Nahhas, Mohammad Shamel, Abder-Rahman Merhi... Ma fu l'operetta il genere che all'epoca ottenne i più grandi favori del pubblico.

Brecht e la vedette Shushu

Il movimento teatrale contemporaneo si struttura nel 1960 grazie al Festival di Baalbeck, da una parte, e alla Missione Culturale Francese dall'altra, che giocano entrambi un fondamentale ruolo di apertura nei confronti delle importanti correnti internazionali di creazione teatrale. Favorito da una eccezionale congiuntura politica ed economica che spinge Beirut al centro di una intensa circolazione, non solo di merci, ma anche di idee il teatro fiorisce nell'ambito di una vivacità culturale e sociale, e si sviluppa secondo tre correnti complementari. Munir Abu Debs crea la

Compagnia del Teatro Moderno sovvenzionata dal



e di PACE

Festival di Baalbeck, mentre Antoine Multaka fonda il Circolo del Teatro Libanese e poi l'Accademia d'Arti Drammatiche presso l'Università libanese. Interessati all'estetica drammatica e all'arte dell'attore, entrambi recitano in arabo classico il repertorio europeo: Sofocle, Shakespeare, Sartre, Goethe, Dostoevskij, Lorca... Altrove, al Centro Universitario di Studi Drammatici, collegato alla Scuola Superiore di Lettere, Gialal Khury, Sherif Khaznadar, Roger Assaf e alcuni altri sperimentano un teatro moderno e scoprono le molteplici potenzialità della rappresentazione allestendo con una grande libertà scenica Ionesco, Beckett, Dürrenmatt, Synge, Goldoni, Pirandello, Gombrowicz... La terza corrente, legata ai successi dei commedianti popolari in televisione, inaugura un teatro aperto al grande pubblico e consacra la prima *vedette* del teatro libanese: Hassan Ala' Eddine (detto "Shushu") la cui carriera raggiungerà il culmine con *Akh ya Baladnâ*, adattamento molto libero de *L'Opera da tre soldi* di Brecht.

La sconfitta araba del giugno 1967, la resistenza palestinese e le rivoluzioni del 1968 infondono nuova vita al teatro libanese. Segnato dall'entusiasmo, dalla passione e dal fervore ideologico, il giovane teatro diventa più forte e cerca di radicarsi e fare presa sulla realtà. L'Atelier d'Arte Drammatica di Beirut, fondato nel 1968 da Nidal Ashkar e Roger Assaf, apre il cammino a un teatro di creazione collettiva di espressione araba a vocazione popolare. Nel 1968, *Majdalun*, pièce sulla questione del Libano meridionale e sui *fedayin* è vietato *manu militari* dalle forze dell'ordine. Gialal Khury adatta Brecht e partecipa al movimento del teatro impegnato e al coinvolgimento del pubblico (*Geha nei villaggi di frontiera* sarà, nel 1971, uno dei più grandi successi del momento). Issam Mahfuz (*L'Azédarach e Il Dittatore*) e Raymond Gebara (*Che muoia Desdemona e Sotto il patrocinio di Zaccur*) sono i principali artefici di una nuova scrittura drammatica, tragicomica, grottesca e d'avanguardia.

Ritorno ai cantastorie

Durante gli anni della guerra che ha sconvolto il



Libano dal 1975 al 1990 (guerre civili e invasione israeliana) il teatro libanese si è scisso (grosso modo) in due movimenti: un teatro commerciale e di *boulevard* che si è sviluppato nella zona cristiana dove è sorto un grande agglomerato urbano distante dalla capitale; e un teatro innovatore, socialmente e politicamente impegnato, nel settore ovest della capitale, dominata dalle forze progressiste. Ziad

Rahbani, brillante autore-attore-compositore, scrive, con un talento molto personale, alcune commedie di una virulenza critica straordinariamente vivace, mettendo in scena le traversie della società libanese e le contraddizioni di questa epoca incerta. Il Teatro Hakawâti (che in arabo vuol dire narratore), creato nel 1977, porta avanti un lavoro di ricerca sulla memoria collettiva e assimila le forme tradizionali del cantastorie arabo. *Cronache del 1936* e soprattutto *I giorni di Khiyam* (rappresentato anche a Parigi e al Théâtre des Nations nel 1984), fanno della libanese Hakawâti una delle esperienze più significative del teatro arabo contemporaneo.

Nel corso degli anni '90, nel clima di smarrimento del dopoguerra e delle incertezze della pace, il teatro libanese è un luogo di domande inquietanti dove le antiche forme (commerciali e intellettuali insieme) perdono di forza e di efficacia, e dove una nuova generazione, sensibile alle esperienze di Kantor, Grotowski, Pina Bausch e Bob Wilson, cerca di elaborare un nuovo sguardo, pessimista, disilluso

di fronte al mondo che ha

ereditato.

Siham Nasser (*La tasca segreta*), Rabih Mueh (*Estensione 19*), Issam Bukhaled (*Arcipelago*), hanno intrapreso un'autentica attività di rinnovamento tra i muri soffocanti della città in ricostruzione, che la selvaggia speculazione finanziaria e gli interessi delle multinazionali si sono ormai accaparrati. Quanto a Rafik Ali Ahmad (*La campana*), formatosi all'interno del gruppo Hakawâti, continua un lavoro di autore-attore di monodrammi politici e popo-

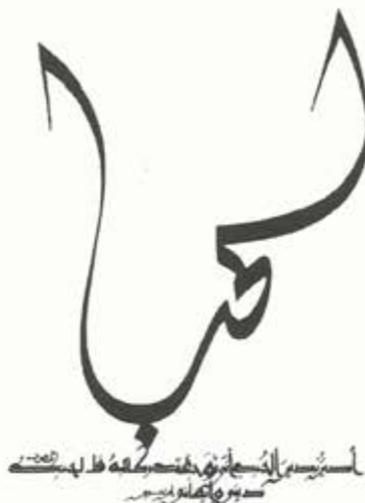
lari.

A causa della carenza della politica culturale del governo e dell'assenza di finanziamenti da parte delle istituzioni pubbliche, l'attività creativa in Libano soffre di una precarietà che influenza le condizioni professionali di lavoro e rende discontinua la stessa esperienza teatrale. Per far fronte al degrado morale e culturale della città, alcune imprese private e qualche volontario caparbio hanno raccolto la sfida e si sono assunti il compito di promuovere il rinnovamento artistico.

Il Teatro di Beirut (creato nel 1965 e rinnovato nel 1991), il Teatro Al-Madina (nato nel 1994) e il Teatro Monnot (fondato nel 1997), sono diventati importanti luoghi di creazione. L'Associazione Shams (nata nel 1999) raggruppa giovani creatori libanesi in un progetto cooperativo di animazione culturale. Spazio di creazione e diffusione del nuovo teatro e luogo di incontro e dibattito con il pubblico, Shams è stata, con i suoi spettacoli e il suo Festival dell'espressione libera, nel marzo 2000, l'avvenimento culturale della stagione. L'importanza di questo movimento sta nel

fatto che esso raccoglie gli interrogativi e le inquietudini di tutta la gioventù libanese ed è segnato dalle stigmate di una società conflittuale e frammentata. Questo movimento trova la sua materia, il suo valore e la sua ragion d'essere proprio inserendosi in questa realtà drammatica e scomoda. La calorosa accoglienza delle importanti opere di questa generazione ai Festival Internazionali di Amman, del Cairo e di Cartagine prova la sua vitalità e la sua consistenza.

Alla vigilia della nuova Beirut e del nuovo millennio il giovane teatro libanese interroga la Sfinge e pone le stesse domande che interessano tutta la scena contemporanea: quale linguaggio? quale pubblico? quale visione del mondo? ■



associazione Alissar

Teatro arabo in Europa nel nome di Didone

Alissar, il nome arabo di Didone, la principessa di Tiro fondatrice leggendaria di Cartagine, è il nome dato alla indipendente Associazione di azione artistica con il mondo arabo (*Association d'action artistique avec le monde arabe*) fondata in Francia nel 1999. Scopo di Alissar è quello di creare una rete tra gli artisti del mondo arabo e tra questi e le compagnie europee, oltre a proporre iniziative artistiche e culturali, scambi e collaborazioni. Con l'aiuto di diverse istituzioni francesi, europee e del mondo arabo, Alissar intende favorire gli scambi Nord-Sud e Sud-Sud, attraverso la messa in rete di informazioni e l'orientamento degli artisti riguardo alle attività culturali presenti in Europa e nel mondo arabo, oltre a fungere da intermediaria per le presentazioni di progetti e le ricerche di partenariato.

Alissar ha organizzato dal 1 al 4 aprile 2000 un primo incontro internazionale a Amman, in Giordania dove si sono incontrati una ventina di artisti di differenti paesi già impegnati in progetti di scambi culturali. I risultati di questi incontri sono oggetto di una pubblicazione in corso di stampa. Parallelamente a questo incontro e alla pubblicazione degli interventi Alissar sta elaborando la creazione di un sito internet come centro di informazioni sulla creazione artistica nel mondo arabo. M.R.

Per contattare Alissar : Myriam Elhaïk, direttrice
ALISSAR - 57 rue Saint-Maur - 75011 Paris - tel/fax :
33 1 48 07 26 35 - e-mail : mail2alissar@aol.com

FESTIVAL NAZIONALE D'ARTE DRAMMATICA PESARO

Direttore artistico Eva Franchi

53a EDIZIONE

TEATRO SPERIMENTALE 28 Settembre - 14 Ottobre 2000

GIOVEDÌ 28 SETTEMBRE

G.A.D. CITTA' DI PISTOIA - PISTOIA
AMLETO IN SALSA PICCANTE di Aldo Nicolaj

SABATO 30 SETTEMBRE

COMPAGNIA DEL GIULLARE - SALERNO
COSÌ E' SE VI PARE di L. Pirandello.

DOMENICA 1 OTTOBRE

COMPAGNIA CITTA' DI MILANO - MILANO
(FUORI CONCORSO)
IL FU MATTIA PASCAL (adattamento di Tullio
KEZICH da L. PIRANDELLO).

MARTEDÌ 3 OTTOBRE

Compagnia TEATRO GIOVANI - LUCCA
RUMORI FUORI SCENA di Michael Frayn

GIOVEDÌ 5 OTTOBRE

COMPAGNIA PROTOTEATRO - MONTAGNANA
STRIGHE di Piero Dal Pra.

SABATO 7 OTTOBRE

COLLETTIVO TERZO TEATRO - GORIZIA

(FUORI CONCORSO)

NON TUTTI SONO UGUALI NELLA FATTORIA
DEGLI ANIMALI (Adattamento di M. Fontanini
dal romanzo Animal Farm di G. Orwell)

DOMENICA 8 OTTOBRE

GRUPPO TEATRALE LA FORMICA - VERONA
MA PER FORTUNA E' UNA NOTTE DI LUNA di
Ermanno Carzana

MARTEDÌ 10 OTTOBRE

TEATRO DELL'ACCIDENTE - LUCCA
LA STANZA DI VERONICA di Ira Levin

GIOVEDÌ 12 OTTOBRE

COMPAGNIA LA TRAPPOLA - VICENZA
ANTIGONE di Jean Anouilh

SABATO 14 OTTOBRE

COMPAGNIA TEATRO NUOVO - MARSALA
IL LETTO OVALE di Cooney e Chapmann

Sede: Via Zanucchi 13 - 61100 Pesaro -
Telefono/fax: (0721) 64311

Traduzioni italiane di testi arabi

- BSISU Muin, *Sansone e Dalila*, a cura di C. F. BARRESI, in *Palestina dimensione teatro*, Salerno, Ripostes, 1985.
- al-BUSIRI Abdallah, *Il gioco del sultano e del visir*, a cura di S. POERIO, Palermo, IDCAS/Edizioni Grifo, 1987.
- al-HAKIM Tawfiq, *L'albero del potere*. Commedia di satira politica dell'egiziano Taufiq al-Hakim, a cura di U. RIZZITANO, in *Oriente Moderno*, XXIII, ottobre 1943, pp. 439-447; *Quei della caverna*, a cura di R. RUBINACCI, Napoli, Istituto Universitario orientale, 1959; *La gente della caverna*, a cura di U. RIZZITANO, Roma, Centro per le relazioni italo-arabe, 1960. *La casa delle formiche*, a cura di V. VACCA, in *Levante*, VIII, 4, 1961, pp. 3-17; *Sapeva come sarebbe morto*, a cura di V. VACCA, in *Levante*, IX, 3-4, 1962, pp. 7-24; *L'amore ideale*, a cura di V. VACCA, in *Scritti in onore di Laura Veccia Vaglieri*, *Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli*, XIV, 1964, pp. 799-816; *Un sultano in vendita*, a cura di V. VACCA, Roma, Istituto per l'Oriente, 1964; *Bandito dal Paradiso*, a cura di C. SARNELLI CERQUA, in *Levante*, XI, 3-4, pp. 3-27; *Ughniyyat al-mawt (Il canto della morte)*, a cura di B. VOLPI, in *Scritti in onore di Laura Veccia Vaglieri*, *Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli*, XIV, 1964, pp. 817-836; *Voglio quest'uomo*, a cura di V. STRIKA, in *Levante*, 1967, XIV, 3-4, pp. 54-68; *O tu che sali sull'albero*, a cura di A. DE SIMONE, Roma, Istituto per l'Oriente, 1971; *Shams an-Nahar*, a cura di V. STRIKA, Palermo/Roma, Università di Palermo/Istituto per l'Oriente, 1974; *Shahrazàd*, a cura di A. BORRUSO, Roma, Istituto per l'Oriente, 1980; *Il fiore della vita*, a cura di A. BORRUSO e M. T. MASCA-RI, Mazara del Vallo, Liceo Ginnasio Gian Giacomo Adria, 1985; *Cibo per tutti*, a cura di A. DE SIMONE, Palermo, Centro Culturale al-Farabi, 1985; *Salomone e la regina di Saba*, a cura di A. BORRUSO, Palermo, IDCAS/Edizioni Grifo, 1987; *Viaggio nel futuro*, a cura di A. BORRUSO, Mazara del Vallo, Liceo Ginnasio Gian Giacomo Adria, 1988.
- HABIBI Emile, *Casi della vita*, a cura di C. F. BARRESI, in *Palestina dimensione teatro*, Salerno, Ripostes, 1985.
- KANAFANI Ghassan, *La porta*, a cura di C. F. BARRESI, in *Palestina dimensione teatro*, Salerno, Ripostes, 1985.
- MAHFUZ Nagib, *Il teatro di Nagib Mahfuz, introduzione e traduzione di testi*, a cura di V. STRIKA, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1994.
- SHAWQI Ahmad, *La passione di Cleopatra*, a cura di F. CORRAO, Milano, Ubulibri, 1989.
- al-TAKARLI Fu'ad, *Il gioco dei sogni*, in V. STRIKA, *Il teatro di Fu'ad al-Takarli*, in *Oriente Moderno*, XIV (LXXV), 7-12, 1995, pp. 189-203.
- TAYMUR Muhammad, *'Abd as-Sattar Effendi*, a cura di R. RUBINACCI, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1960.
- WANNUS Sa'd Allah, *Serata di gala per il 5 giugno*, a cura di G. ABET, Fasano, Schena, 1984; *L'elefante o re del tempo*, in M. RUOCCO (a cura di), *L'Elefante, o re del tempo (al-Fil ya malik al-zaman)*. Testo teatrale di Sa'd Allah Wannus, in *Oriente Moderno*, VIII (LXIX), 7-12, 1989, pp. 253-271.

TEATRO IN ITALIA

Le opere, le compagnie, i festival, i premi, le novità librerie, il teatro alla radio e in televisione e in più, dall'edizione di quest'anno, una guida pratica ai servizi della SIAE e le novità italiane andate in scena nella stagione '98/99 con le trame e le note biografiche degli autori.



PER CHI LAVORA NEL TEATRO
PER CHI VUOLE FARE TEATRO
PER CHI AMA IL TEATRO

1999

Ufficio marketing e vendite
06.5990630 / 625
E-mail: pubblicazioni.cultura@siae.it

aveva concretamente realizzato l'interazione tra arte e società, oggi si trova in uno stato di profondo smarrimento e si dibatte in una crisi simile a quella che aveva interessato il teatro arabo ai suoi inizi, nel XIX secolo. Sembra che le formule realizzate in passato non siano più sufficienti e adeguate a un ulteriore sviluppo dell'attività teatrale, la quale non riesce a stare al passo con i cambiamenti politici, economici e culturali e soprattutto con la trasformazione profonda del contesto urbano, primo vero palcoscenico del teatro.

Non è possibile spiegare questa nostra crisi soltanto alla luce del diffuso malessere del teatro e della cultura mondiali, poiché sarebbe una interpretazione che non rispecchia la realtà. Il disagio della scena siriana rispecchia l'*impasse* in cui si trova la cultura araba in generale, che nel corso del secolo passato non è riuscita a svilupparsi in maniera completa, e ora sembra incapace di adattarsi ai rapidi e radicali cambiamenti internazionali e locali. Il problema che riguarda il teatro, in realtà, è più complesso perché ai problemi che non sono stati risolti in passato si sovrappongono quelli attuali che, quando non ci si ripiega su se stessi, si affrontano bruciando rapidamente le tappe nel tentativo di star dietro a ciò che accade nel resto del mondo. I pochi sforzi di inventarsi forme nuove attraverso delle giovani compagnie oppure di aprire inediti spazi teatrali e/o culturali, paradossalmente hanno ottenuto come risultato proprio quello di impedire al teatro di continuare il suo percorso. Un esempio in tal senso è la conversione dei festival teatrali in manifestazioni a carattere prettamente turistico con un fine esclusivamente economico.

Ritorno al punto di partenza

Per capire se il teatro siriano sia riuscito o meno a raggiungere un'identità propria - vera ossessione di tutto il teatro arabo dalla sua nascita in poi - è necessario rivedere la fase precedente. Sono stati raggiunti gli obiettivi che ci si era prefissi da due decenni: l'originalità, il cambiamento, l'efficacia sociale e politica? Questi obiettivi hanno rappresentato una strategia oppure sono rimasti delle aspirazioni, per cui il teatro si è estraniato in un suo spazio invece di diventare un terreno di incontro? In realtà durante gli ultimi vent'anni, quando i problemi del teatro siriano hanno iniziato a diventare più seri, abbiamo avuto la sensazione di essere tornati al punto di partenza, a quello stato di confusione e di ricerca che aveva preceduto la fase degli anni Sessanta. Bisogna rileggere il passato e analizzare i problemi alla luce della storia recente, perché le associazioni che hanno dato vita al teatro negli anni Sessanta sono riuscite a risolvere solo una parte dei problemi, anzi si sono rese responsabili di aver in qualche modo sbarrato la strada a un certo tipo di teatro.

Gli anni Sessanta e Settanta rappresentano un momento decisivo per il teatro siriano: si fondano i tea-

tri nazionali (quello Militare e quello Popolare a partire dal 1951), poi, a partire dal 1959, vengono istituite le compagnie del Teatro Itinerante, del Teatro Sperimentale e la compagnia al-Shawk; nel 1977 si apre l'Istituto Superiore di Arti Teatrali, con le due sezioni di recitazione e di studi teatrali. Nello stesso periodo sono istituiti alcuni festival grazie alla collaborazione di diversi circoli che colgono questa occasione per lanciare l'idea di un teatro arabo alla ricerca di una sua specificità.

In questi anni si sviluppa anche la scrittura teatrale, dopo una lunga stagione di traduzioni e adattamenti, e viene alla ribalta una generazione di registi professionisti come As'ad Fadda, Fawaz al-Sagir e Giawad al-Asadi (quest'ultimo, iracheno, ha vissuto un lungo periodo in Siria e ha insegnato all'Istituto Superiore di Arti Teatrali). Sempre in questo periodo compaiono molti di quelli che potremmo definire gli "uomini di teatro" che hanno guidato il movimento teatrale, ed è anche fondata la rivista periodica *al-Hayat al-Masrahiyya* (La vita teatrale).

Possiamo affermare che in questa fase il teatro siriano ha imboccato vie nuove e si è posto importanti questioni, come il rapido processo mondiale di modernizzazione, l'ondata nazionalista e socialista cavalcata dal mondo arabo, e le grandi trasformazioni socio-politiche subite dalla nazione dopo l'indipendenza. Un rinnovamento del teatro che non ha rappresentato, a mio parere, una rottura con la sua storia passata, ma ne è stata la coerente continuazione. Tra i protagonisti più importanti di questo rinnovamento bisogna citare Sa'd Allah Wannus (1941-1997) e la sua rielaborazione dell'idea stessa di teatro condotta nei *Manifesti per un nuovo teatro arabo*, in cui il drammaturgo analizza la natura del teatro e la sua funzione all'interno della società, e teorizza un teatro di "politizzazione". Il teatro siriano, al fine di creare un teatro profondamente arabo, recupera il patrimonio tradizionale e compie ricerche sulle espressioni teatrali più antiche, ad esempio sul racconto popolare nel lavoro *Il re è il re* e sul narratore, in *L'avventura della testa del mamelucco Giabir*, entrambi di Wannus; e sperimenta il teatro nel teatro in *Gli attori scagliano pietre* di Farhan Bulbul. La ricerca sul patrimonio tradizionale è senz'altro condotta più a fondo che in passato, quando gli autori si limitavano ad attingere ad esso per trovare i soggetti delle loro storie.

L'ossessione incentrata sulla ricerca di una propria precisa identità durerà per circa un secolo, e interesserà non solo il teatro siriano, ma quello arabo in generale, il quale, fin dai suoi inizi, aveva seguito le forme del teatro occidentale sia per quanto riguarda la scrittura drammatica, sia per la messa in scena. Tuttavia questa relazione con il modello occidentale, che era senza dubbio a senso unico e non aveva provocato, agli inizi, nei pionieri del teatro arabo, nessun complesso di inferiorità, si trasforma in seguito, quando le nazioni occidentali cominciano a dividere la regione e a colonizzarla, in una vera e propria ossessione. Le

implicazioni politiche diventano preponderanti a tal punto sul fatto teatrale che gli uomini di teatro arabi decidono di convertire «i palcoscenici dei loro teatri in arene per battaglie politiche e sociali».

Figlio della città moderna

Tutto ciò rimanda alla natura stessa della nascita di questo teatro, che prende vita sotto il dominio turco-ottomano in Siria e Libano (regione conosciuta sotto il nome di Bilad al-Sham o Grande Siria) come parte di un più vasto progetto di rinascita (*nahda*) e come figlio della città moderna. Il teatro appare come l'espressione delle nuove classi sociali, soprattutto di quella borghesia cittadina espressione della rinascita culturale (grazie a nomi come Abu Khalil al-Qabbani, Marun al-Naqqash, Adib Ishaq, 'Aziz 'Id, George Abyad) e partecipa intensamente a un movimento riformatore di pensiero che coinvolge tutta la scena culturale araba e la porta dalla fase di rinascita alla modernità.

Eppure il teatro non è mai riuscito a penetrare definitivamente nel tessuto sociale anche perché, fino agli anni Sessanta, è rimasto legato a compagnie amatoriali che presentavano i loro lavori nei caffè o nelle sale cinematografiche senza l'adeguata accuratezza di cui il teatro ha bisogno, e senza il giusto sostegno economico e giuridico. Nella capitale, Damasco, e nelle grandi città della Siria, come Aleppo, Homs e Latakia erano numerosi i circoli culturali che consideravano il teatro parte di un progetto culturale più vasto. Tuttavia questi circoli, legati alla classe borghese e ad alcuni pionieri, tra intellettuali e studenti, non si sono mai aperti alla città nel suo complesso. Inoltre, nonostante i numerosi tentativi per rendere più efficaci il teatro itinerante e i teatri locali, non si è riusciti a radicare il teatro nel tessuto sociale così da garantirgli una certa continuità. Poi, in una fase successiva, gli edifici teatrali, veri e propri centri di creazione artistica, sono stati trasformati, paralizzando il teatro e negandogli qualsiasi possibilità di ulteriore sviluppo.

Il teatro ha sofferto, dai suoi inizi fino alla fine del XX secolo, di una schizofrenia tra un teatro "culturale" e un teatro "popolare". Questa separazione ha visto, da una parte, un teatro basato sul testo letterario che ha rappresentato per lunghi anni il teatro culturalmente alto e, dall'altra, un teatro di intrattenimento basato sul canto, il ballo e gli sketches. Tale divisione ha dominato a lungo fino a trasformarsi in una questione teorica che distingue il teatro in quanto rappresentazione e spettacolo, dal teatro concepito come testo. E così, il teatro "serio", col pretesto dell'impegno, ha sofferto, talvolta, di una sorta di irrigidimento tecnico.

Dopo un periodo d'oro durato oltre un quarto di secolo, sembra che i problemi di cui abbiamo parlato siano ancora senza soluzione e che il teatro si ritrovi in un vicolo cieco. Anche se talvolta ci si è concretamente preoccupati di incoraggiare il teatro, a quest'arte non è

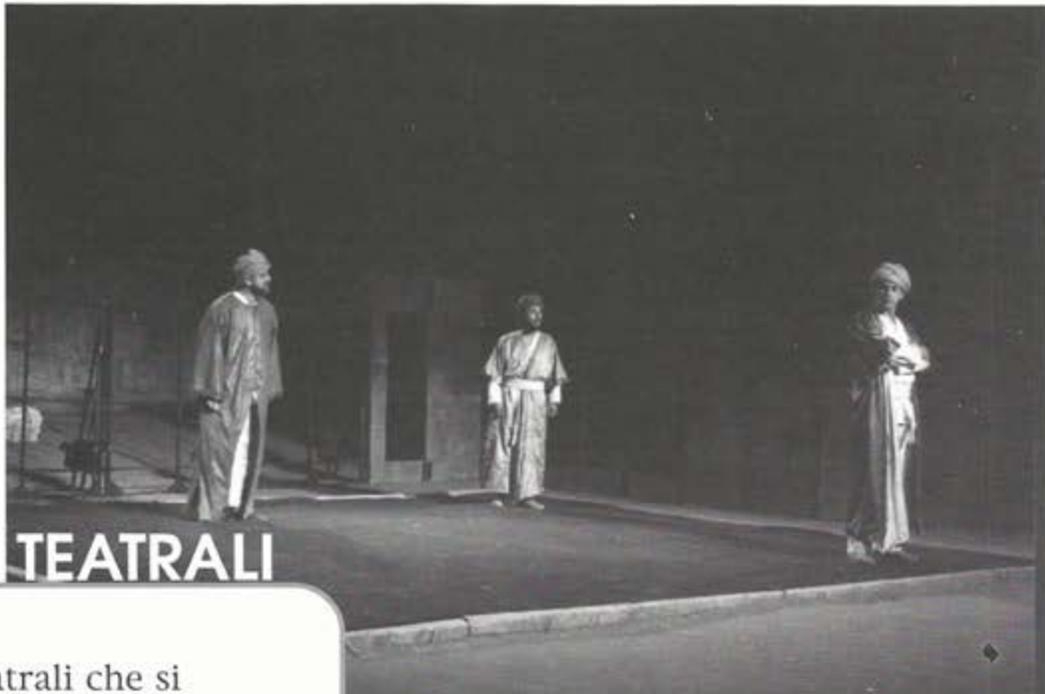
mai stata data davvero la possibilità di diventare uno strumento di interazione con le recenti trasformazioni socio-politiche. E ricordiamo la crisi del Teatro Nazionale a solo due anni dalla fondazione e su cui è stata condotta nel 1971 un'inchiesta dal quotidiano *al-Ba'th*, come il festival di Damasco – considerato come uno dei più importanti della regione – che, dopo un periodo in cui si organizzava ogni anno, è diventato biennale e infine è sparito del tutto nel 1991.

Arte in rovina

Anche se oggi il panorama teatrale non presenta più l'intensa vivacità passata, non bisogna affrettare conclusioni drammatiche. Questo mutamento di clima può essere letto a diversi livelli: innanzitutto bisogna notare che i drammaturghi che hanno prodotto molto negli anni passati, come Muhammad al-Maghut, Mamduh 'Udwan, Farhan Bulbul, Walid Ikhlas, 'Ali 'Aqla 'Irsan, hanno, parzialmente o totalmente, smesso di scrivere per dedicarsi ad altre attività. Se non fosse per i testi scritti da Sa'd Allah Wannus negli anni Novanta, poco prima della sua morte - *Lo stupro* (1989) e *Miniature di storia* (1994) - non esisterebbe in questa fase alcun esempio di scrittura teatrale. Nonostante la scrittura teatrale sia stata inserita come materia di insegnamento nei programmi dell'Istituto Superiore di Arti Teatrali, non sono ancora apparsi sulla scena siriana nuovi drammaturghi. Il motivo principale di questa crisi è la difficoltà di comprendere appieno le numerose trasformazioni socio-politiche e strutturarle in un testo. Lo stesso discorso vale per i numerosi registi professionisti (Fawaz al-Sagir, Giawad al-Asadi, Manuel Gigi, Fayz Qazq) che sono scomparsi dalla scena teatrale siriana, o perché si sono trasferiti in altri paesi, o perché hanno cominciato a lavorare per la televisione. L'immagine del teatro siriano è quella di un'arte in rovina che si muove a tentoni cercando qualcosa che la legghi alla realtà attuale. È un teatro disgregato a tutti i livelli: nel suo rapporto con la società, negli spazi teatrali, nell'organizzazione e composizione delle compagnie, anche se non è possibile parlare di una totale assenza di compagnie stabili e ben organizzate. Ma sono davvero pochi i gruppi che sono riusciti a strutturarsi come "compagnie private" non collegate ad alcuna associazione. Ricordiamo il caso eccezionale della compagnia al-Rasif fondata dalla regista Rula Fattal e dall'autore tunisino Hakim Marzuqi residente a Damasco, che ha potuto esprimere una certa continuità grazie al sostegno ricevuto da festival e da associazioni non siriane.

La maggior parte dei lavori presentati dai nuovi gruppi sono decisamente modesti anche a causa dell'assenza di un sostegno materiale. Le compagnie, oggi, devono sopportare tutto il peso di una rappresentazione, dalla scrittura del testo alla regia, alla realizzazione. Il regista è spesso anche autore del testo che

mette in scena: è il caso di Mahir Salibi, da *Stravaganze* (1998-1999) a *L'ultimo ballo* (2000); di Gialal Shamut con *Un po' di tempo* (1998) e degli spettacoli di Ghassan Mas'ud. Si nota anche un eccesso di monologhi, e nella maggior parte di queste rappresentazioni manca una trama attorno a cui verte lo spettacolo. L'assenza di una visione globale impedisce, da una parte, di cogliere appieno il momento storico e aumenta il senso di smarrimento e di fallimento. Non manca, però, un'attività intensa di sperimentazione, non ancora



I FESTIVAL TEATRALI

Tra i tanti festival teatrali che si svolgono nel mondo arabo segnaliamo:

EGITTO - Festival Internazionale del Teatro Sperimentale del Cairo (settembre) - 44, Sharia El Massaha, Dokki, Il Cairo, Egitto (tel. 0020 2 3487703; fax 0020 2 3486715)

GIORDANIA - Festival Internazionale di Amman per il Teatro Indipendente (a partire dal 27 marzo) - P.O.Box 850749, Amman 11185 (tel. 00962 6 5857353, fax 00962 6 5923351, e-mail aitf@go.com.jo)

LIBANO - Festival di Baalbeck (tel. 00961 1 373150; fax 00961 1 373151; e-mail info@Baalbeck.org.lb; internet www.baalbeck.org.lb)

Festival Ayloul Lebanese Association for Contemporary Art - Moukarzel Building, Military Hospital Street, Beirut (tel. 00961 3 750285; fax 00961 3 347031; e-mail ayloul@cyberia.net.lb)
Festival di Beit Eddine - Starko Bloc B Centre Ville, Beirut (tel. 00961 1 373430; fax 00961 1 373440; e-mail www.beiteddine.org.lb)

MAROCCO - FITUC (Festival Internazionale del Teatro Universitario) - Faculté des Lettres et des Sciences Humaines - Université Hassan II, Hay al-Baraka BP 7951, Casablanca (tel. 00212 2 705098; fax 00212 2 705100)

TUNISIA - Dal 1983, si tiene un festival biennale di teatro a Cartagine - Théâtre National de Tunis, direttore Mohamed Idriss, Palais du Théâtre, BP 183 - Bab Souika 1006, Tunisi (tel. 00216 1 565693)

rivolta al pubblico, che riguarda soprattutto il lavoro sul corpo e la ricerca formale in rottura con le convenzioni precedenti. Esiste una sperimentazione che riguarda lo spazio scenico che tenta di aggirare il problema delle poche sale teatrali. Alcuni spettacoli sono stati messi in scena all'aperto o in antichi edifici della città vecchia. In questi casi si è cercato di mettere in relazione il testo con lo spazio scelto per la rappresentazione. A questo proposito ricordiamo i lavori della regista Na'ila al-Atrash, e di Giamal Sulayman e Fayz Qazq. Sebbene l'Istituto di Arti Teatrali, con le sue due sale, rappresenti lo spazio più attivo e vivace della scena siriana, la maggior parte dei lavori qui presentati non hanno un carattere professionale e non sono sufficienti a creare un vero e proprio movimento teatrale. Dalla fondazione dell'Istituto, nel 1977, il numero di chi sceglie di specializzarsi in teatro è in costante aumento, ma ciò non ha prodotto fino ad oggi la nascita di un solido movimento teatrale.

Un panorama un po' fosco, certo, ma ci consoliamo col constatare che il teatro siriano, diversificandosi e aprendosi al pluralismo e alle diverse esperienze del teatro mondiale, è forse finalmente "guarito" dalla sua ossessante ricerca di un'identità araba. ■

Una scena di *Munamnat Tankhiyya* (Miniature di storia) di Sa'id Allah Wannus, regia di Nalla al-Atrash (1997).

Marie Elias, docente all'Università di Damasco e all'Istituto Superiore di Arti Drammatiche

i protagonisti della giovane scena / 4



Chiacchierata accademica

di Pierfrancesco Giannangeli

Quarta tappa del viaggio di *Hystrio* nell'Italia delle ultime generazioni teatrali. Dopo Cesena, Bertinoro e Napoli, è la volta di Roma, dove un giovane critico incontra Fabrizio Arcuri, il trentenne creatore dell'Accademia degli Artefatti

Una generazione che si è nutrita delle stesse speranze, che ha creduto nelle stesse utopie, che ha vissuto sulla propria pelle le stesse brucianti delusioni si incontra. Due persone si siedono a un tavolino: le carte di identità dicono che ha trent'anni la persona che il teatro lo fa, pochi di più quella che di teatro scrive. Sono modi diversi per vivere la stessa dimensione - amata, coccolata, madre e matrigna, perchè a volte non ti restituisce quanto le dai - anche se il "teatrante" (che inelegante espressione) dimostra di avere facilità con la penna in mano e il "critico" (che orribile definizione) ha vissuto per più di un

decennio, in maniera amatoriale ma rigorosa, l'elettrizzante esperienza che il legno del palcoscenico sa restituire. Se poi tra i due interlocutori c'è anche un rapporto di amicizia, la comprensione è migliore e il cerchio si chiude. L'incontro con Fabrizio Arcuri avviene a Roma, in un luogo simbolo della contaminazione delle arti: il Palazzo delle Esposizioni. Oggetto della conversazione è ovviamente la "creatura" di Arcuri, l'Accademia degli Artefatti, un bambino che ha ormai dieci anni. L'ipotesi di andare a vedere da vicino, sul campo, il lavoro degli Artefatti viene subito scartata: il gruppo attualmente infatti non dispone di una sala prove ed è costretto ad arrangiarsi in luoghi di fortuna. Per anni ha provato nel Centro anziani dell'ex Mattatoio di Testaccio, ma adesso i locali sono in ristrutturazione e dunque il lavoro viene svolto qua e là, senza una fissa dimora. Per parlare è meglio dunque il bar del Palazzo delle Esposizioni, in una Roma baciata dallo splendido sole di maggio, davanti a un delizioso cappuccino.

Ieri: folgorati alla Piramide

Partiamo dall'inizio ed esploriamo le origini del rapporto tra il giovane Fabrizio e il teatro.

«Andavo a teatro fin da piccolo, i miei genitori mi ci portavano». Un approccio semplice, come tanti altri. «Intorno ai 14 anni, con i miei "amici di platea" decidemmo che il mestiere di spettatori potevamo anche praticarlo da soli. Aprivamo il giornale, vedevamo cosa proponevano i cartelloni di Roma e decidevamo in

quale sala passare la domenica pomeriggio». La folgorazione arriva all'improvviso, inattesa: «Un giorno scegliemmo il Teatro La Piramide, dove davano *Storie di ordinaria follia* di Bukowski. Entrammo, ovviamente ignorando che quello era un luogo

di avanguardie storiche. Memè Perlini, con il suo teatro-immagine, ci incollò alla poltrona. Capimmo che il teatro poteva dare emozioni diverse dalle solite». La ricerca del-

Accademia degli Artefatti. Si forma a Roma nel 1990. Attualmente del gruppo fanno parte quattordici elementi. Oltre al regista Fabrizio Arcuri, vanno ricordati: Elio Castellana (anche con funzioni di drammaturgo), Miriam Abutori (anche aiuto regista), Paolo Bultrini, Nicola Danesi, Mauro Santoriello, Tiziana Novelli, Rita Bucchi (scenografia e costumista). Fin dall'inizio l'Accademia degli Artefatti articola il lavoro su progetti biennali e triennali. Nel 1994-95 prende vita il progetto "Beckett c'è ma non si vede", tra il 1994 e il 1996 quello intitolato "La lirica". Dal 1997 ad oggi si svolge il progetto "Età oscura" che, proposto attraverso alcune tappe, indaga i confini del mito. Il lavoro degli Artefatti si svolge anche attraverso opere video. Sono indipendenti dalla messinscena, ma la accompagnano su una strada parallela, presentando nel particolare ciò che alla rappresentazione sfugge. Possibilità irrazionali di vita ad una data qualsiasi ha ricevuto la menzione speciale al Premio Riccione Tvo 1998. Tra gli "eventi unici" va segnalato Sopralluogo N°0, realizzato per "Subway", progetto del Comune di Milano. Infine l'attività organizzativa: nel 1996 la rassegna "Extraordinario" a Roma, dal 1997, il festival "Crisalide" a Bertinoro (insieme a Masque Teatro e Terzadecade). Nel 1999 l'Accademia degli Artefatti riceve il contributo della Presidenza del Consiglio dei Ministri per il Progetto Giovani.

l'altro in scena comincia, un percorso guidato più dal fascino dei testi che dalla conoscenza dei registi. Al Teatro Ateneo si spalanca un mondo: c'è Leo, c'è La Gaia Scienza. Ormai a teatro si va tutte le sere. Perché non provare a farlo? A quasi 18 anni Fabrizio e i suoi amici decidono di lavorare su un video che ha per oggetto la *Medea*. Ma ci vogliono tanti soldi e quindi optano per la messinscena. Prove e spettacolo, davanti ad amici e parenti, in un centro sociale. La decisione definitiva, la molla che fa decidere di fare teatro la fanno scattare due visioni: *Com'è* e *Hamletmachine* dei Magazzini. Le scuole superiori sono finite. C'è da imboccare la via universitaria: i giovani non hanno dubbi, la scelta deve essere mirata. Alcuni frequentano Discipline dello Spettacolo, altri Storia dell'Arte. Intanto viene ripresa *Medea*, che torna in scena dopo nove mesi di prove e un laboratorio di 30 persone, vengono frequentati i seminari di Fo, Stein, dei grandi nomi della danza, si va a lezione da Maria Piera Regoli. «Cominciammo a riflettere su una serie di domande fondamentali: cosa sono il personaggio e lo spazio per noi?». E nasceva l'amore per Beckett. «Ci piaceva il suo modo di raccontare cose che è già un mondo, metodo che si incontrava con un modo di fare arte attraverso la performance». Arriva il giorno di *Un pezzo d'occasione*, da Beckett appunto, invitato al Metateatro di Pippo Di Marca. «La cri-

tica rispose in un modo che non ci aspettavamo. Quello fu il punto di origine delle idee che ci sentivamo di sostenere. Nulla era casuale, tutto era voluto, il linguaggio era comune». È l'alba degli anni Novanta. Nascono gli Artefatti. «Nel nome c'è l'idea di un prodotto fatto dall'uomo e nello stesso tempo dell'ambiguità. L'idea: parlare del presente in modo artificiale». In corso d'opera viene aggiunta la

definizione di Accademia. «Era una provocazione, perché eravamo e siamo autodidatti e, insieme, appassionati di Rinascimento e soprattutto di Selento. Il Barocco è un

In apertura una scena dal progetto *Beckett c'è ma non si vede* (foto: Marco Baroncelli).

periodo illuminante». Una dichiarazione immediatamente verificabile negli spettacoli di Fabrizio Arcuri.

Oggi: finanziati e responsabili

«Quando mettiamo in scena un testo ci chiediamo in quale mondo questa cosa può stare. Non c'è nessun'altra domanda, nessun punto di partenza preconstituito». È con questo principio - nessuna regola - che lavora l'Accademia degli Artefatti. «Io propongo i materiali e una direzione di lavoro che con il tempo si affina e poi va collegialmente verso un sentire comune e diversificato». Nel gruppo infatti ci sono funzioni che non sono mai state dichiarate, ma che si sono consolidate negli anni. «Decidiamo di lavorare su un tema e raccogliamo i materiali. Andiamo quindi a costruire il mondo di riferimento, che da informe si fa sempre più rotondo, e tutto ciò che troviamo lo confrontiamo con questo

“ Mi rendo conto che abbiamo scelto un punto di partenza critico verso lo spettatore: non gli vogliamo raccontare niente. Percorrendo le varie puntate del nostro progetto, crediamo che allo spettatore si completino le parti. Forse richiediamo a chi guarda un'attività esagerata ”

mondo. Nello spettacolo non ci entra tutto e allora gli "scarti" li riutilizziamo, in video o eventi unici. Tutto deve vivere». Gli Artefatti ricevono il finanziamento dallo Stato per il loro progetto triennale.

«Quando arriva il finanziamento ti rendi conto che sta cambiando tutto e devi perciò essere molto solido. Nessuno vive ancora di questa attività, tutti abbiamo un altro lavoretto, che però è sempre più difficile mantenere, perché crescono impegni e responsabilità. I soldi che ricevi li devi restituire. Lo sappiamo dove ci siamo andati a mettere, conosciamo lo stato del teatro e le sue regole. Comunque, le politiche sono strane. Negli ultimi tempi c'è una grossa attenzione verso il teatro di ricerca, mentre le compagnie di giro non sanno più dove andare. Non è possibile che i cartelloni in una città siano uguali. Ogni spazio deve avere invece la sua identità politico-estetica e si deve costruire un pubblico attraverso una documentata coerenza di scelte. Non si può fare tutto dappertutto. A me sta bene se mi chiamano all'interno di un cartellone "classico": mi pagano. Ma il pubblico che reazione avrà?». In sostanza, Fabrizio auspica che i giovani gruppi non sbarchino nei programmi "ufficiali" come i



marziani sulla terra, ma che gli spettatori possano avere una graduale preparazione per abituarsi poco alla volta alla loro presenza.

Un paio di provocazioni

A Fabrizio Arcuri chi scrive ha sempre riconosciuto una grande capacità di creazione, per così dire, estetica. Ma, simultaneamente, ha imputato una difficoltà di lettura del percorso da parte dello spettatore. «Credo che la cosa più difficile in assoluto sia essere semplici. Mi ci vorrà tutta la vita. Mi rendo conto che inevitabilmente abbiamo scelto un punto di partenza critico verso lo spettatore: non gli vogliamo raccontare niente. E questo crea una distanza che poi recuperiamo in altro modo. Percorrendo le varie puntate del nostro progetto, che è la nostra forma, crediamo che allo spettatore si completino le parti. Forse richiediamo a chi guarda un'attività esagerata. Ma forse non è sempre così». Seconda provocazione, una frase di Giuseppe Verdi: «Tornate all'antico e sarà un progresso». Come la mettiamo? «Credo che la cosa importante sia dimenticare il passato con memoria. È necessario dimenticare, mantenendo una memoria viva». La conversazione è finita. Fabrizio è atteso al suo lavoro part-time del pomeriggio. In serata metterà mano a *Kindergarten*, ultima produzione degli Artefatti: in scena, con lo stile educativo degli asili nido di lingua tedesca, uno spettacolo che trae origine da testi di Jean Paul, di Octave Mirbeau, dei trattatisti del Settecento. Già, il passato e la memoria, oggi. ■

In alto due immagini da Progetto età oscura (foto: Elio Costiera)

John Gielgud scomparso a 96 anni

Sipario sull'ultimo Prospero

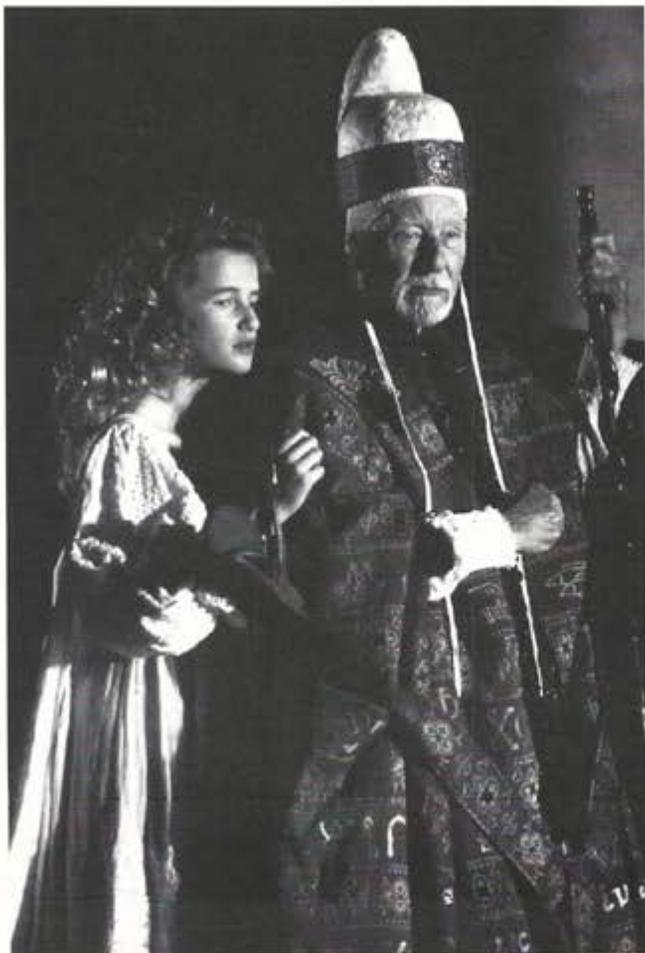
Pensando a John Gielgud mi vengono in mente tre immagini. Una, l'incedere di Prospero in abiti ducali nell'incanto visivo del suo palazzo nell'isola, sulle note del *Prospero's curse* di Nyman per il film di Peter Greenaway *Prospero's Books*, *L'ultima tempesta* del '91. Un ruolo che un'icona teatrale tanto blasonata non aveva ottenuto da nessun regista cui l'avesse proposto, né dal geniale Brook col quale aveva lavorato nella versione di Marowitz dell'*Amleto* e che aveva diretto l'amico-rivale Olivier con la moglie Vivien Leigh nel memorabile *Titus Andronicus*, né da Bergman, né dal nostro Strehler che lo ospitò al Piccolo per il recital shakespeariano sulle Età dell'Uomo. Finalmente il regista inglese Greenaway, che aveva diretto Gielgud nell'89 in *A Tv Dante - The Inferno: Cantos I-VIII* nei panni di Virgilio, gli offre il ruolo più ambito da ogni attore di teatro e per giunta in una riscrittura della *Tempesta* tutta gravitante sui 24 libri salvati da Gonzalo nella barchetta dell'esilio. E qui Gielgud offrì il meglio del suo essere attore secondo la disciplina e l'*aplomb* britannici.

La seconda immagine racchiude molto di quel che Gielgud doveva essere come attore e uomo insieme. È uno scatto in bianco e nero che Arnold Newman fece nel '78 ai due attori britannici della generazione "imperiale" (con Rattigan, Coward e, naturalmente, Olivier), Gielgud e Ralph Richardson, due *sir* in posa negligente e terribilmente, magneticamente teatrale. Sir Ralph è seduto, sbilanciato verso destra, nella destra il bastone e la sinistra che il fotografo ha bloccato prima che posasse le dita sulle labbra atteggiato al sorriso sottile che lo distinse; sir John è a sinistra, in piedi «alto e flessibile, in un vecchio abito da sera naturalmente perfetto», come lo descrive Alberto Arbasino. Tiene una sigaretta fra indice e medio, con quel vezzo proprio ai fumatori e tutta la sua civet-

teria, la gentile ma radicata misantropia e lo snobismo *british* sono nella piega accentuata del collo, in una posa che più volte lo ha immortalato. Ritratto di giganti in riposo, apparentemente ignorantisi a vicenda, pacatamente consci, in realtà, della grandezza che li accomuna, ultimi di un'era. Sir John era solito ricordare il suo tè con Roosevelt e, della guerra, solo l'invidiosa ammirazione per la prestanza di Olivier in uniforme, eroe shakespeariano incarnatosi anche nella vita. Con lui alternò per quasi duecento repliche i ruoli di Romeo e Mercuzio. Erano gli anni Trenta, il trionfo di *Amleto* con Lillian Gish, già gli occhi prediletti di Griffith. Shakespeare gli portò fortuna soprattutto al cinema, chiamato nel '53 da Joseph Mankiewicz per interpretare il sottile e caudico Cassio nell'*all star cast Giulio Cesare*, dove il leone era quel marcantonio di Marlon, il cui setto nasale segnava un mito. In tempi di revisioni e riscritture, crudeltà e nostri contemporanei, Gielgud usava sincera misura e la bella voce tenorile per spiegare: «Con Shakespeare la storia può anche essere pazzesca, gli eroi sembrare assurdi, e i personaggi comici dei perfetti cretini. I giochi di parole saranno arcaici, incomprensibili senza un glossario. Attori e registi conoscono bene queste difficoltà, e cercano di aggi-

rarle ricorrendo a ogni tipo di trucchi: spiegazioni psicanalitiche, meraviglie di scenografie, colori, balletti, musica concreta con le pentole. Secondo me, perdono il loro tempo». Sempre il cinema gli diede la notorietà cui il carattere schivo e timidissimo non aspirava, prestando il suo talento a quello di Hitchcock, Welles, Castellani, Wajda, Resnais. Curioso, poi, che l'ultima immagine che resti di lui nell'infida memoria del pubblico sia l'ottantenne azzimato maggiordomo di *Arturo*, per il quale nell'82 si aggiudicò un Oscar che servì a decorare il bagno del suo palazzo nel Buckinghamshire. *Ivan Groznoj Canu*

John Gielgud e Isabelle Pasco in una scena da *L'ultima tempesta* di Peter Greenaway.





La nuova danza?

Ancora in cantiere

di Domenico Rigotti

Sono figli di un dio minore. Come padre non hanno né Apollo né Dioniso. Però ci sono. Ci sono e reclamano udienza e visibilità. Chiedono di esistere come i famosi sei (loro sono ben di più) personaggi pirandelliani. Bussano e domandano credibilità. E certo nessuno osa negargliela. È un piccolo esercito e piuttosto disordinato; e tutti insieme appassionatamente formano quella che è stata chiamata "la nuova coreografia italiana". Un fenomeno, una piccola assordante realtà, che ha le sue radici nemmeno vicinissime nel tempo. Che nasce nei primi anni Ottanta, forse anche prima. Virgilio Sieni, Enzo Cosimi, Fabrizio Monteverde, gli ex Sosta Palmizi (ovvero la progenie carlsoniana di casa nostra), i cosiddetti "fratelli maggiori". Ma tra questi anche presenze femminili, in testa Raffaella Giordano, vestale che non manca di *fan* (lo si è visto al suo ultimo spettacolo: *Quore*). Tuttavia un fenomeno, una realtà che è soprattutto negli anni Novanta che prende quota e si irrobustisce. E amplificandosi getta i suoi rami (o rametti) in

Un mese di appuntamenti con l'ultima generazione della coreografia italiana - Una trentina i gruppi presenti: entusiasmo e tanta energia anche se da nessuno di loro giungono segnali forti e originali

mezzo a un pubblico che non è solo, o semplicemente, quello della danza o del balletto, ma anche quello del teatro che vien chiamato di ricerca.

Volteggi di un ex punk

Diverse le loro esperienze e magari bizzarre (anche da un ex *punk* può nascere un coreografo e un danzatore) e la loro provenienza la più varia. Le loro microscopiche sedi a Roma e a Milano, ma anche a Bologna e a Firenze; ma possono provenire anche dal Piemonte, dal Veneto e dalla Sardegna. Quando la ditta non porta il nome della stessa coreografa o coreografo, l'insegna può portare anche un nome bizzarro: Kinkaleri, First Angels, Almescabre, L'Impasto, Carnetrìta o ancora Sdai (che non è la sigla di un sindacato, ma sta per Sistemi Dinamici Altamente Instabili). Possibile tentarne una radiografia? Vi ha provato - tra lacune, assenze vistose (e forse volute), qualche curiosità del pubblico (poca poca, però; ma sotto la Madonnina ci sono ancora vere curiosità culturali ed intellettuali? Non siamo forse tutti in attesa di un nuovo Rossini che ci conduca non più in *Viaggio a Reims* bensì

in *Pellegrinaggio ad Arcore?*), poca convinzione delle Istituzioni che pure hanno dato il loro *placet* e qualche modesta sovvenzione per il progetto - la rassegna "Teatri 90 Danza" che nello scorso maggio si è svolta a Milano. Più che una rassegna in verità, un "Cantiere della nuova coreografia italiana" (così stava anche scritto nel lussuoso catalogo-programma ricco di forti enunciazioni di principio). E "Cantiere" (idea a cura di Antonio Calbi, consulenza artistica Marinella Guatterini) voluto a complemento delle passate edizioni di "Teatri 90", dedicate alla scena "ardita" dell'ultima generazione teatrale. Un intero mese di appuntamenti per una manifestazione articolata in (non "polizianesche") "stanze" e suddivisa per generazioni (l'ultima, quella degli anni '90, la più robusta). Luoghi deputati il teatro Franco Parenti, l'Elfo, il Crt-Teatro dell'Arte e (tanto per essere "in") il Centro Sociale Leoncavallo. Per l'esattezza ventinove formazioni.

Trasgressione e narcisismo

Quasi trenta gruppi (e che fa se taluni composti da una sola o al massimo due componenti) come dire un Pozzo di San Patrizio. Dove veramente si poteva pescare di tutto. Dall'ultimo e piuttosto deludente "a solo" di Cosimi (il trasgressivo - ma vale ancora il termine? - e narcisistico *Bacon - Punizione per il ribelle*) al più accattivante e fresco *Cyber Queer Lounge* del pure romano e sempre più lanciato Michele Pogliani. Dal piuttosto algido ancorché molto "pensato" *La strana festa* (ispirato, ma senza troppa fantasia, da quel romanzo che vola leggero nell'anima che è *Le Grand Meaulnes* di Alain Fournier) di Julie Ann Anzilotti che, costruito come esempio di teatro-danza itinerante, ha portato lo spettatore nelle "segrete stanze" (anche nei sotterranei) del Teatro dell'Arte a *et*, l'ultimo sofisticato prodotto (il mito di Diana e Atteone a suggerire; ma quanta confusione di idee!) dei fiorentini e gettonatissimi Kinkaleri. E ancora (e forse è stato uno degli appuntamenti più godibili) il non recentissimo, ma non banale *Senza domicilio fisso* di quella Monica Casadei (Compagnia Artemis) che fra le coreografe emergenti è forse quella più dotata di talento. O almeno conosce le più elementari regole di drammaturgia (e si veda il suo interessante *Ligabue* che quest'estate sarà presente in molti Festival italiani e stranieri).

Oltre trenta spettacoli, considerate anche le *Tecnodanze* di



Ariella Vidach e quelle di Tommaso Trak e da aggiungersi anche le proposte (contentino alle realtà locali) della Scuola di Ballo del Teatro alla Scala e della Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi. E dunque una messe davvero strabocchevole. Così strabocchevole da costringere anche gli "addetti ai lavori" a un vero *tour de force*. E così la critica cosiddetta militante, anche se taluni dei suoi massimi campioni hanno preferito... defilarsi. Immotivatamente? A ciascuno le sue

scelte. Noi che abbiamo scelto di essere presenti possiamo dire che sì, una nuova coreografia italiana esiste. Si dà da fare e scalpita. S'accende di entusiasmi e dimostra buona volontà. Ma da essa segnali forti e interessanti non arrivano. Una pagina, un capitolo veramente originale, per ora, non riesce a scriverlo. Né dal punto di vista formale né contenutistico. Il suo lessico, il suo linguaggio è fermo al *dejà vu*. Ai cascami di certo *tanztheater* che sembra aver fatto il suo tempo e così a quello dell'*ex nouvelle danse* francese. C'è molta fisicità, molto agitarsi del corpo (forse le cose più singolari arrivano dal romano ed ex punk Michele De Stefano e dal suo spettacolo *MK* basato tutto su una danza di "scarti e di spiazzamenti"), ma i giovani coreografi *made in Italy* non sembrano "visitati" né da Apollo né da Dioniso. E quanto ai contenuti, lasciati ai margini i grandi temi morali e sociali, i loro lavori (quasi sempre assai brevi e carenti sul piano della drammaturgia) e ciò che "espongono" è nella maggioranza dei casi legato al loro esistenziale. Il loro teatro-danza arriva a rasentare talvolta lo psicodramma. Sì, figli di un dio minore. Figli di un'epoca opaca e che non ha veri maestri. Emarginarli, però, sarebbe scorretto. Non viviamo a Sparta e forse, chissà!, può sempre nascere una nuova Atene. L'Utopia è il nostro forte. ■

In apertura il maestro di danza, opera di Jan Saudek; a pag. 61, dall'alto in basso, da sin., *Quore* della Compagnia Raffaella Giordano, *Contrabbassi* della Compagnia Idee di velluto di Silvia Ceocangeli, *Bacon - Purificazione di un ribelle* della Compagnia Enzo Cosimi, *Cyber Queer Lounge* della Compagnia Michele Pogliani, *Morte araba* della Compagnia Maurizio Saiu; in basso la Compagnia Virgilio Sieni Danza in un momento di *C'era una volta* (foto: Giancarlo Marocchi).

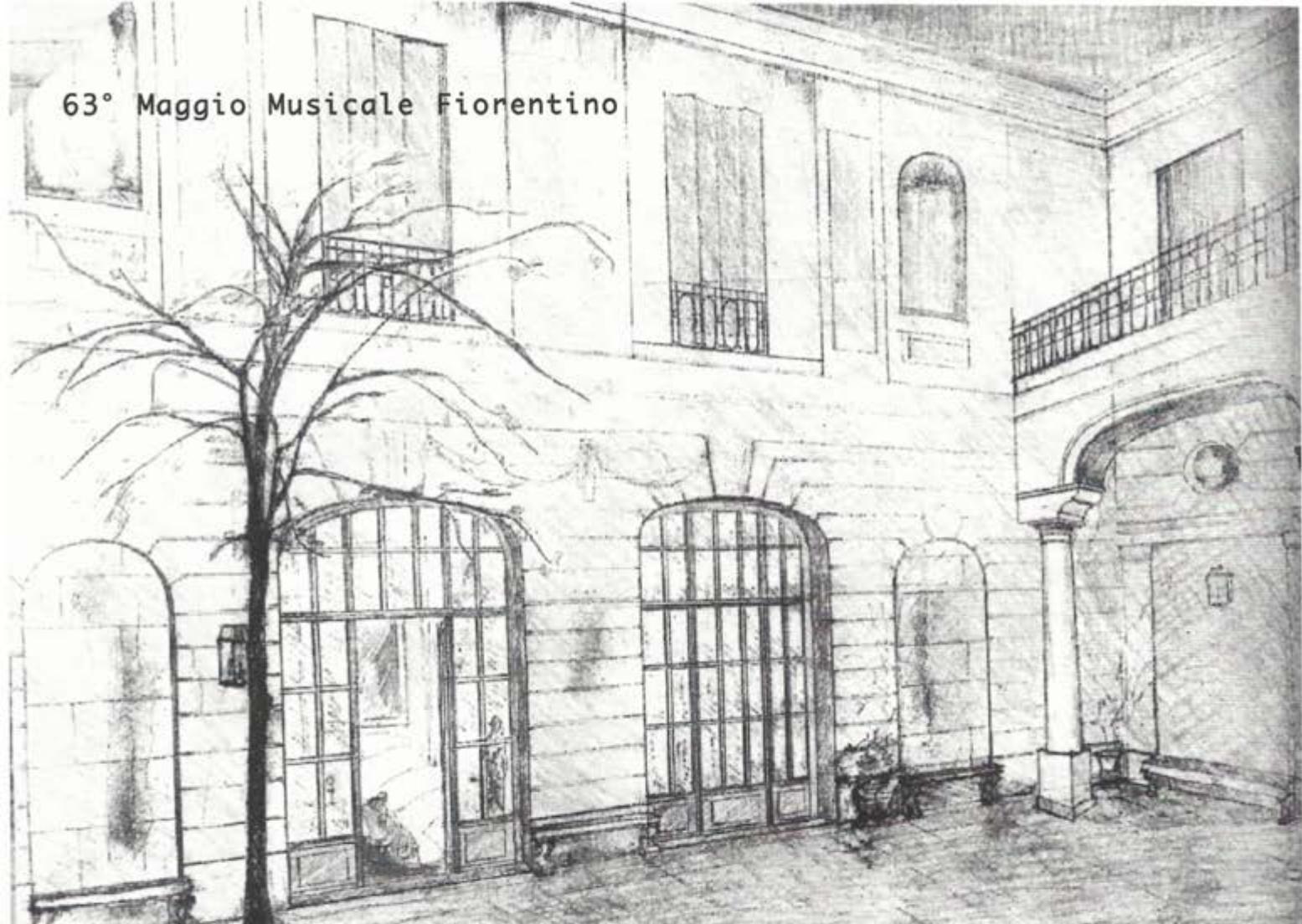
Cosimi e Sieni

SPETTATORI NOMADI tra fiabe ed erotismo

Fa parte della recente storia della danza contemporanea italiana la scelta di concepire gli spettacoli partendo dal preciso campo d'indagine qual è lo spazio scenico, nelle sue diverse accezioni ambientali e scenografiche. È una modalità questa, in sintonia con quanto sta avvenendo nel teatro, che si verifica anche e soprattutto nel rapporto che viene a crearsi tra il corpo del danzatore e lo spazio. In più, la danza cerca una "nuova"

qualità nella presenza scenica del danzatore appropriandosi di interferenze vocali, giochi fonetici: il danzatore prende parola, ma è una parola smozzicata, affaticata, inabissata nel respiro. Se da una parte Virgilio Sieni affronta col "Progetto sulla fiaba" lo scandaglio mitico e perverso di un corpo animistico inconoscibile, dall'altra Enzo Cosimi fa esplodere con *Remix 2* la sessualità che quel corpo può esprimere, sempre però all'interno di ruoli e immaginari codificati. Lo spazio, nell'ultimo lavoro di Cosimi, è nomade (per lo spettatore), abitato dai danzatori nel tempo della loro esecuzione, che subito dopo si spostano nelle piccole stanze contigue: sono spettri neri all'inizio mentre si muovono lentamente tra il pubblico; a seguire creano piccole geometrie eseguite soprattutto a terra e che ricordano i giochi nell'acqua dei film anni '40; poi camere oscure che amplificano la lotta sadomaso tra i due corpi maschili, oppure algide *sit-com* da delirio erotico con ripresa in contemporanea di una telecamera che rimanda in video il dettaglio dell'azione. *Yes yes yes cappux red* è un'ulteriore tappa dedicata da Virgilio Sieni alla fiaba. Tale lavoro si propone come opera originaria, tanti universi unici che prefigurano l'idea e gli umori intorno ai quali il coreografo intende muoversi. Disseminando le "monadi" coreografiche in cinque spazi isolati, lo spettacolo sembra procedere per aperture e chiusure in dissolvenza, inglobando uno nell'altro gli spazi creati anche scenograficamente quasi per sfondamento prospettico. E nel frattempo accolgono lo spettatore itinerante. Lo spettacolo è bellissimo: in esso convivono la presaga instabilità del racconto e una certa leggerezza "sintetica" propria della danza di Sieni, incupita qui dal codice ferino e infero degli interpreti che pervade un po' tutte le stanze-mondo di *Yes yes yes*. Paolo Ruffini





TROPPO “TRAVIATA” quella Violetta

di Laura Caretti

Più un'opera è nota, vista e applaudita e tanto meno è possibile agire sull'immaginario del pubblico con una diversa messinscena, a meno di non essere un regista già ben affermato, capace di imporre la propria visione innovativa, per quanto inaspettata, sorprendente, stravagante. Questa potrebbe essere la riflessione conclusiva sulle regie delle quattro opere che sono state rappresentate al 63° Maggio Musicale Fiorentino (19 aprile-29 giugno): *La Traviata* (Verdi), *L'incoronazione di Poppea* (Monteverdi), *Impressions d'Afrique* (Battistelli),

Pubblico sconcertato di fronte alle scelte fuori dalla tradizione di giovani registi come Cristina Comencini nella *Traviata* e Alexander Schulin nell'*Evgenij Onegin*, mentre segue senza opposizioni le invenzioni di Ronconi ne *L'incoronazione di Poppea* - Luoghi surreali per l'opera di Battistelli *Impression d'Afrique* diretta da Lavaudant

Evgenij Onegin (Cajkovskij). Viste le reazioni di molti spettatori, verrebbe fatto di consigliare ai giovani registi di fare la loro prima esperienza con melodrammi non così famosi e segnati dalla tradizione scenica, come appunto *La Traviata*. Questa di tutte è stata infatti la versione che più ha sconcertato gran parte del pubblico di esperti e meno esperti, delusi o irritati da come la regista Cristina Comencini ha stravolto luoghi, comportamenti, gesti consueti. Invece del salotto festoso della casa di Violetta il sipario si è aperto sulla sala pubblica di uno di quei casinò della Parigi del tempo di Toulouse-Lautrec, dove si passava la notte bevendo, giocando, ballando, dove rispettabili signori in marsina e cilindro portavano le loro mantenute. È notte tarda, quasi l'alba, tutti sono stanchi e il brindisi del *Libiam ne' lieti calici* non riesce a far vibrare l'atmosfera stagnante. Che poi il personaggio in scena stia come su un podio a dirigere il brindisi è sembrato non solo grottesco, ma persino irriverente nei confronti di Zubin Mehta. Di qui tutto un crescendo di disappunto culminato nello sconcerto totale, quando la camera da letto di Violetta, nell'ultimo atto, è sparita dietro le quinte di uno squallido cortile di città.

Note cupe del dramma

In apertura bozzetto di Paola Comencini per il terzo atto di *Traviata*, regia di Cristina Comencini; in basso, Svetla Vassileva e Carlos Bergasa, Violetta e Giorgio di *Traviata* (foto: Press Photo)

Ma perché tanta delusione? Per l'infedeltà alle didascalie e al testo del libretto? O perché questa Violetta forte, appassionata, triste, che all'alba cammina sola per le strade di Parigi e canta *Sempre libera degg'io* come fosse un grido disperato (la scena più bella), che non sviene quando Alfredo le getta addosso il denaro, che

esce per un'ultima volta a morire su una nuda panchina di pietra, non assomiglia a nessun'altra? Cristina Comencini ha fatto emergere le note cupe del dramma, mettendo la sordina a quelle gioiose, ha avuto il coraggio di rappresentare un'altra Violetta. Ed è paradossale che per l'ultima scena (la più contestata) si sia invocato il rispetto delle circostanze "reali": è febbraio, è malata di tisi, non è davvero il caso di farla uscire in vestaglia. Alternando i momenti in cui la scena è affollata di gente con quelli in cui Violetta è sola nel "popoloso deserto" di Parigi, la regia sottolinea la condizione di donna pubblica della "traviata", che solo per un attimo vediamo nell'interno privato della casa di campagna del secondo atto. Qui si c'è la camera da letto dove i due amanti si abbracciano, ma è in questo stesso ambiente che entra da uomo di mondo abituato a trattare con donne del mestiere di Violetta, Germont padre. E tanto più intrusiva risulta la sua presenza in quella stanza dove l'amore è stato, sia pure per poco, possibile e la società allontanata. Insomma molto ardire e molta coerenza nel seguire la propria lettura del dramma, visto più dalla parte di Violetta e meno di Alfredo, colto nei suoi atteggiamenti più ingenui, retorici o patetici.

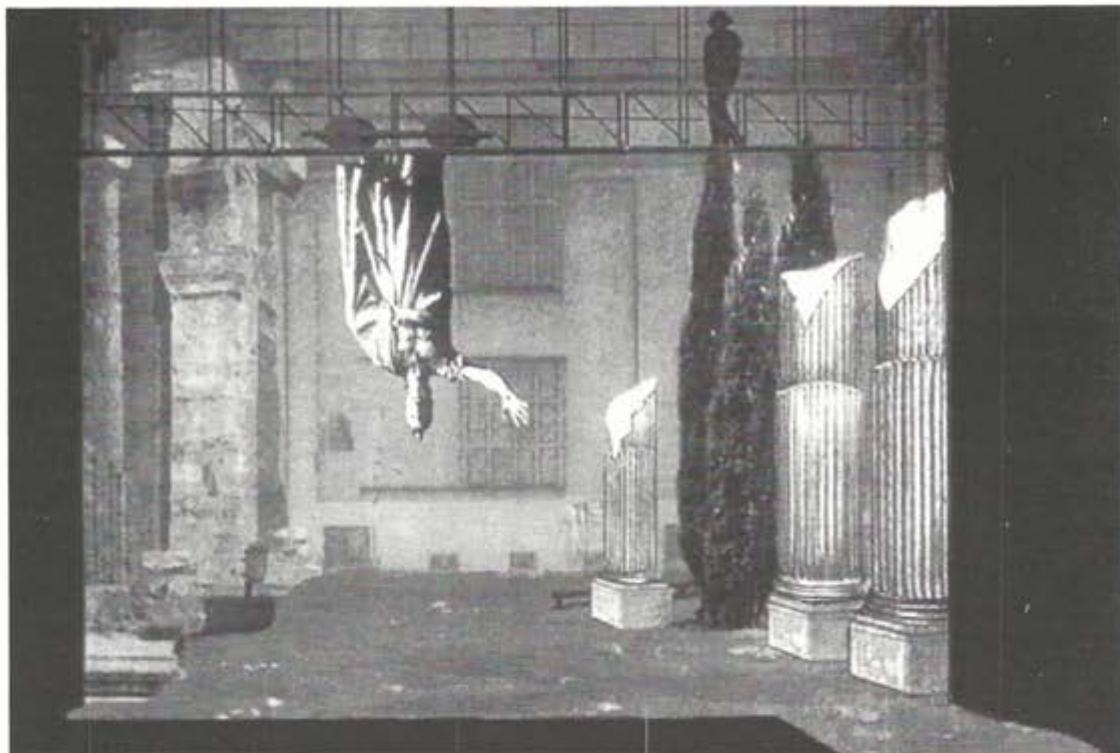
Vicina all'operazione della Comencini mi è parsa quella del giovane regista tedesco Alexander Schulin per *Evgenij Onegin*. Anche qui sono state smorzate le scene scintillanti dei balli per mettere in primo piano il canto interiore dei personaggi, i loro desideri e conflitti, la loro solitudine. Facendo muovere sullo sfondo il coro - che qui interviene a commentare, criticare e osservare il dramma - Schulin stacca, in proskenio, i protagonisti. Anche in questo caso c'è stata qualche riserva per una regia che all'inizio sembra concedere al pubblico un quadro di realismo campestre con pentole, bicchieri, brocche, spighe di grano e un paesaggio di campi con sperticate betulle di cui non si intravedeva il fogliame.

L'invasione delle betulle

Quando poi questi tronchi alti sottili come colonne hanno cominciato a invadere tutte le scene, entrando persino nella cameretta di Tat'jana, è stato chiaro che si trattava di un elemento scenografico scelto con insistenza per scandire visivamente lo spazio, segnalare una verticalità di tensioni emotive che nell'opera si esprimono in desideri irrealizzabili, in slanci non corrisposti, compressi tra



pareti di rispettabilità e abitudini. A questa voluta fissità espressiva le luci di Vinicio Cheli hanno dato ad ogni cambiamento una varietà infinita di trapassi tonali. Quando invece si tratta di Luca Ronconi il pubblico sembra più pronto a lasciarsi guidare dalle sue invenzioni, anzi questa volta, se mai, c'è stata meno sorpresa di fronte a uno stile persino troppo riconoscibile. Nessuno sconcerto, dunque, solo qualche perplessità, per la sua regia dell'*Incoronazione di Poppea*, che ha fatto muovere gli antichi personaggi della Roma imperiale tra le automobili della città contemporanea. Già l'anno scorso il mondo classico del *Ritorno di Ulisse in patria* appariva simbolicamente scardinato, per trovare però, alla fine, una sua ricomposizione. Qui le



In alto bozzetto di Margherita Pali per *L'Incoronazione di Poppea* di Monteverdi, regia di Luca Ronconi; in basso un figurino di Jean-Pierre Vergier per *Impressions d'Afrique* di Battistelli, regia di Lavaudant.

colonne spezzate, le rovine appaiono invece come la citazione esplicita di una Roma che conosciamo, con le sue stratificazioni architettoniche (c'è anche uno scorcio del monumento a Vittorio Emanuele). Uno scenario reale che si rappresenta in palcoscenico come il set cinematografico di un film girato oggi in quei luoghi, tra la gente che guarda curiosa gli antichi personaggi.

È una delle molte idee che, come sempre, sostengono mirabilmente l'inventiva spericolata di Ronconi, questa volta però piuttosto macchinosa. È la Roma dei film di Fellini, e forse direi più ancora quella di Pasolini

con la corruzione del palazzo del potere, con le prostitute, i loro clienti e quei ragazzi di vita appollaiati come gatti sulle rovine. Ma tra queste quinte e l'opera di Monteverdi non è tanto facile vedere il rapporto e la presenza di auto parcheggiate, di motociclette e cabine telefoniche ha rischiato di sembrare un inutile impiccio. Ma forse il senso è proprio questo, nonostante quel contesto intrusivo, l'arte e la musica di Monteverdi riescono a far vivere ancora oggi quegli antichi personaggi e le loro passioni, quel desiderio struggente dell'amore che in Monteverdi così spesso è colto nella sospensione dell'addio, nel momento in cui sfugge e si perde.

Nella nuova opera, *Impressions d'Afrique*, molto stretta è stata la collaborazione tra il compositore Giorgio Battistelli, il regista Georges Lavaudant, e Jean-Pierre Vergier scenografo ed estroso costumista. Più libero di inventare luoghi e situazioni reali e surreali, Lavaudant - autore con Daniel Loayza del libretto tratto dal romanzo omonimo e da altri scritti di Raymond Roussel - ha messo in scena la stanza dell'Hotel des Palmes di Palermo, dove lo scrittore, mentre si nutre di psicofarmaci e droghe, assistito da un'infermiera, svela i segreti della sua enigmatica scrittura; di qui, da queste pareti grigie, con maestria pittorica alla Magritte, ha ricreato, come un sogno o un'allucinazione, l'Africa onirica del re Tolou, per uno spettacolo fatto di giochi verbali e apparizioni sorprendenti, conducendo la fantasia del pubblico, alla sua prima visione di questo "teatro di musica", in un viaggio immaginario. ■



Ultime prime, prima della fine

di Fabrizio Caleffi

La stagione è finita, il Millennio quasi. Che Y2K sia o meno il primo anno della nuova era, la sua parabola a tappo di champagne è discendente: sparato in alto dalla fermentazione di fermenti innovativi, sta ricadendo sulla testa della solita gente con la testa piena delle solite cose: tiki-tiki, tiki-tiki e passano i minuti, le ore, i giorni, i secoli. Signori, chi è di scena? Le giornate cominciano ancora nel solito modo, col solito cappuccino al solito bar, servito dai soliti baristi che si dividono in tre categorie principali: il barista-bidello che ti tratta come se fossi sempre in ritardo a scuola, il barista-filosofo che riduce l'universo alla domanda fondamentale, «quanto zucchero?», il barista confidenziale che trasforma la prima colazione in piedi in un *talk show*. L'unico vistoso cambiamento notato rispetto al '99 (già segnalato nella precedente puntata di queste cronache mondane) è il deciso passaggio dai quaresimali, punitivi sandali pre-giubilari dell'anno scorso alle babbucce neo-islamiche. Questo vorrà ben dire qualcosa. Ma che cosa? Chiedetelo al vostro barista. Signori, chi è di scena? Siamo già a sera e stasera è di scena il Grande Evento Teatrale: la Prima delle Prime. Eccoci nel brulicante foyer. Ci si fanno subito incontro alcune esponenti del modello (brevettato) Ivana-all'italiana, altrimenti dette "The Lady was a Trump"; issate sui loro *trumpoli*, ciabatte stivalate pitonate pittate di viola, che è il colore dell'anno, ma a teatro, si sa, porta piuttosto sfiga, marciano in formazione rimaneggiata marcando a uomo gli uomini dall'apparente *glamoroso* conto in banca. Vittime di ribaltoni vari, vogliono tornare alla ribalta. Non si chiedono che cosa stanno andando a vedere, ma se c'è l'intervallo e quanto dura lo spettacolo. Almeno quattro ore, sennò che evento è? Chi vuol esser ronconiano sia, altrimenti è ancora in tempo: scappi via! Ma come si fa a filare, a bigiare (o a far sega, come si diceva a Roma ai miei tempi e chissà se si dice ancora), a telare, insomma, proprio in faccia al Preside e al Professore d'Italiano? Il Preside sarebbe il Direttore Artistico per definizione, pacato, biancocrinuto, apparentemente bonario, ma sostanzialmente severo, anche se non quanto il Professore, il non meno canuto Critico Cattedratico dall'aria sempre più sofferente. No, non si può proprio disertare. Per di più, questa volta è presente, vivente, anche l'Autore. Che si sente a proprio agio quanto un tacchino il giorno del Ringraziamento; ringrazia i convenuti alla sua festa, ben sapendo che la faranno a lui la festa. Il suo sorriso stereotipato si fa smorfia all'apparire di un personaggio decurtis-kafkiano, un po' Totò un po' Chagall: è un attore disoccupato che ostenta un bel cravattone viola, più viola delle calzature delle TrendyTrumps. Svolta così: si fa mandare da ex colleghi burloni alle prime altrui; gli comprano due buoni biglietti e uno lo vende con lo sconto e tira a campà. Questo Totò le Mokò è l'unico solo in questa compagnia di primaioli, che annovera: giornalisti piu' o meno accreditati, con le mogli/fidanzate (ma soprattutto con le fidanzate/mogli), la *cheerleader* delle quali ha un look decisamente spettrale; attori che, riconoscendosi l'un l'altro, si sentono famosi; allievi attori che, salutandosi l'un l'altro, s'illudono che "saranno famosi"; registi, che si aspettano di essere riconosciuti dagli attori; pubblico non pagante. Già, il pubblico: formato da quelle che Arbasino chiama damazze, da pavoni faceti, da *en attendant* discoteca, da coppie prenotate sull'Arca di Noè in previsione del diluvio... di chiacchiere dopoteatro. Suona la campanella. Chi è di scena, signori, chi è di scena? Per chi suona la campanella? Non chiederlo mai: suona per te. Che, con l'ansia di chi sta per salire la scaletta di un *jumbo jet*, fai fino all'ultimo telefonate con il cellulare. Le *hostess*... le maschere, generalmente piu' carine di chi sta sotto le luci della ribalta, t'invitano a spegnere il cellulare e ad entrare. Chi è di scena? Ma lo spettacolo è già andato in scena. Qui. Nel foyer. ■

FOYER GUEST BOX

Continuiamo l'abitudine, inaugurata la volta scorsa, d'ospitare nel nostro Foyer la conversazione di ospiti liberi di dir la loro. Dopo Luther Blisset, è la volta di una coppia pluridecorata: Kevin Spacey e il suo amico Jack Lemmon.

Kevin: Quando abbiamo interpretato insieme *Long Day's Journey* di O'Neill, avevo 25-26 anni. Lavorare tutte le sere accanto a un protagonista dalla riconosciuta *leadership* come te è stata per me una grande lezione.

Lemmon: *Thank you.*

Kevin: Talvolta la gente ti fa i complimenti per qualcosa che tu non senti di aver fatto così bene.

Lemmon: Sono d'accordo con te.

Kevin: Tu hai cominciato con la commedia. Hai dovuto combattere per ottenere ruoli drammatici?

Lemmon: Come no? Devo tutto ad un grande regista, a un amico, Blake Edwards. Ho avuto una *nomination* per *Days of Wine and Roses* nel '62, sai?

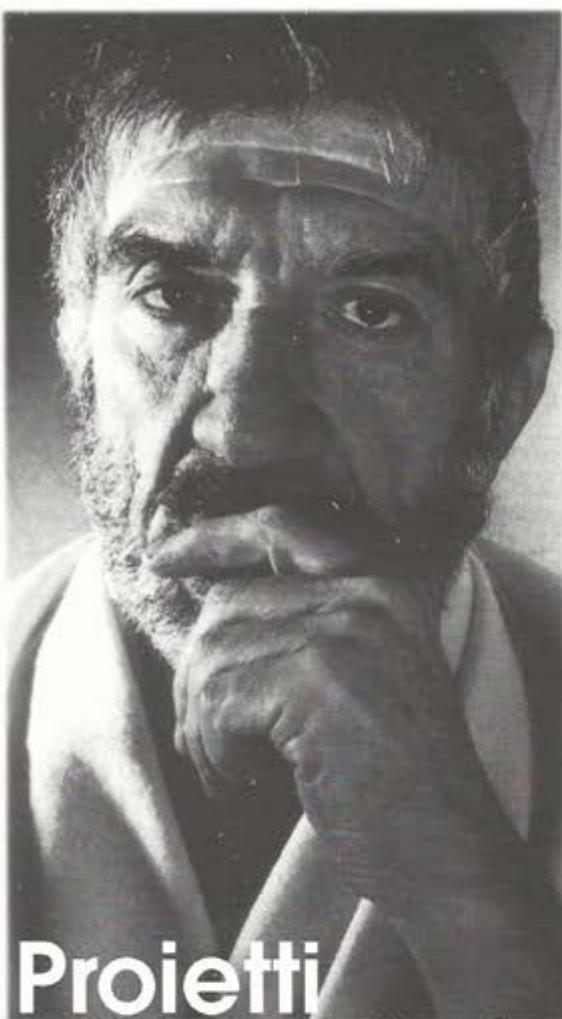
Kevin: Io ho potuto fare Lester in *American Beauty* quando un regista ha intuito che potevo interpretare una parte che non avevo mai recitato prima. Il nome di questo regista è Sam Mendes, un uomo che viene dal teatro.

Tirava ancora l'aria dell'evento quando è comparso il nome, "Socràtes", proiettato sul sipario del Teatro Strehler e il quintetto d'archi ha intonato le musiche di Nicola Piovani. Il chiacchiericcio sull'ingresso di Gigi Proietti, il nuovo Petrolini, nel sacro tempio del Piccolo Teatro governato da Sua Onnipotenza Luca Ronconi, per inscenare nientemeno che la Passione e Morte laiche del laico Socrate, classe 470 a.C., ha dominato per mesi le cronache e cronachette dello spettacolo. «Le parole non sono aria» diceva il filosofo e quando cadono pesano come macigni; ma in questo caso la pioggia di ciottoli e sassolini s'è sprecata sull'ovvietà del sedicente "evento". Termine davvero irritante, attribuito ormai a tutto quanto si vorrebbe capolavoro e si cucina come se lo fosse. Quanto al risultato, poi, è indifferente che non corrisponda all'orizzonte

delle attese, a fronte della nota spese. Per affrontare il poderoso e impegnativo progetto Proietti ricostruisce la squadra dello *Stabat Mater* del Quirino. Vincenzo Cerami, ispirato da Platone e da Aristofane, butta giù come sa ben fare un bignami sul processo e la morte del filosofo ateniese, condito di sagge parole, massime eternanti e splendida logica. Scarno ed essenziale, lo vuole Proietti. E chiosa: «Tratto temi altissimi, metto in scena la morte, una specie di santità, la coerenza filosofica». Gli si crede, che diamine!

Salvo che l'attesa subita per quest'operazione meritava qualcosa di più della soddisfazione del botteghino. Dove siano finiti la provocazione, la scomodità, la ricerca del "vero" e il "demone" incarnato da Socrate, il seduttore di giovani che fa lagnare il bellissimo e corrotto nipote di Pericle, Alcibiade, non sapremmo dire di fronte a questo composto vegliardo. A commento dello spettacolo Nicola

Piovani propone una partitura per quintetto, pacata e tenue, distante quanto la poderosa scenografia davidiana che Quirino Conti ha disinballato dalla gipsoteca dell'Accademia. Tutto davvero gradevole, tranquillizzante. Tutto così "giusto". E il pubblico? Bastano le parole dello



Proietti mattatore con filosofia

SOCRATE, di Vincenzo Cerami, tratto da Platone e Aristofane. Regia di Gigi Proietti. Scene e costumi di Quirino Conti. Musiche di Nicola Piovani. Luci di Gerardo Modica. Con Gigi Proietti, Martina Carpi, Francesca Caratozzolo, Umberto Ceriani, Gianfranco Mauri, Mario Cel, Leonardo de Colle, Sergio Leone, Stefano Guizzi, Michele Bottini, Luca Criscuoli, Massimiliano Giovanetti, Michele Nani, Massimo Bagliani. Prod. Piccolo Teatro di Milano, Milano.

muove le labbra parlando fra sé. che affronta la morte con "socratica" distanza e pure un po' di civettuola irritazione per tutti quei giovanotti in peplo e così bene intenzionati a farlo fuggire e salvargli la preziosa vita, complice il potere che si accontenta d'emanare scomode sentenze non volendo proprio applicarle. Meglio apparire cialtroni che spietati. Poi, la pubblicità ci ricorda che nel secondo tempo c'è il *clou* della serata, annunciato dalla cornice narrativa, a posteriori, in cui l'ottimo Gianfranco Mauri nella parte dell'umano carceriere

racconta le fasi dell'iniquo processo. Qui compare il registro brillante, lo scarto fra i *Dialoghi* e le *Nuvole*. Un esercizio consoni al miglior Proietti, con gigionerie, canzoni, smorfie e lazzi ma addomesticati forse dalle esigenze del copione o dal tono del personaggio. Tutto fila liscio nel tracciato sicuro di una sottile noiosità, degli studenti di liceo che citano a memoria Platone e

Aristofane come fossero i Lunapop e delle file di spettatori blasé che si spellano le mani e giù «bravo! bravo!» al mattatore, che s'inchina e raccoglie con canuta e composta umiltà l'ovazione che il rito ha preparato. Sipario. *Ivan Groznij Canu*

Dodin a Taormina

LA VISTA RITROVATA rende cieca Molly

MOLLY SWEENEY, di Brian Friel. Traduzione russa di Mikhail Stronim. Traduzione italiana di F. Ambrosini, M. Raffaele, E. Brock. Regia di Lev Dodin. Scene di David Borovsky. Con Tatiana Chestakova, Serghei Kourichev, Arkadii Koval, Petr Semak, Alexei Devotchenko. Prod. The Academic Maly Drama Teatr di San Pietroburgo, Teatro d'Europa con il supporto di Kirshinefteorgsintez in collaborazione con Change Performing Arts, Milano.

L'argomento è insolito e anche rivelatore per chi non ha mai pensato che cosa possa significare riacquistare la vista per un cieco dalla nascita. È come imparare una lingua per la prima volta, come scrisse Diderot, con tutta la difficoltà di apprendere e comporre il significato di immagini mai viste nella ridefinizione di un mondo nuovo, del tutto sconosciuto. E quanto grande possa essere il rischio lo spettatore lo apprende proprio seguendo questo *Molly Sweeney* dell'irlandese Brian Friel, presentato a Taormina in prima mondiale per la firma prestigiosa di Lev Dodin, a conclusione dei lavori del Premio Europa per il Teatro che proprio al regista russo ha conferito quest'anno l'ormai ambitissimo riconoscimento. In scena, sulla tristezza spoglia di un ambiente vagamente sospeso tra lo squallore notturno di uno spazio industriale e il respiro autunnale di un giardino abbandonato, tre personaggi, i cui lunghi monologhi ripercorrono le fasi di un drammatico percorso di distruzione. Si tratta di una donna cieca dalla nascita, che dal padre ha appreso a riconoscere attraverso suoni, odori, sensazioni, il mondo che la circonda, tanto da

muoversi in esso in perfetta autonomia senza sentire il peso della sua menomazione. Accanto a lei il marito, spontaneo, superficiale e un po' *naïf*, deciso a tentare il tutto per tutto pur di restituire ciò che la natura le ha negato. E infine un oftalmologo, un tempo assai brillante, che, non senza cinismo, si accinge a tentare sulla donna un ardito intervento chirurgico, a cui egli affida un suo estremo tentativo di riscatto dal tremolante declino delle sue abili mani. In realtà la cieca, che ha saputo crearsi una famiglia e un lavoro, attinge dall'amore, più che da una personale esigenza, il coraggio necessario per affrontare la difficile prova e superare lo sgomento di un mondo di luce per lei del tutto sconosciuto. Davanti a cui in realtà si ritrova indifesa a brancolare, a causa di una riuscita solo parziale dell'operazione, tra i puntelli distrutti della sua cecità e il senso indecifrabile di immagini e suoni che giungono al suo cervello come segni vuoti, capaci di annullare il vecchio senza permettere la costruzione del nuovo. Lo spettacolo, della durata di più di tre ore, può risultare un po' pesante per un meccanismo reiterato di sostanziale immobilità e non ha mancato di suscitare a Taormina qualche contestazione di giovanile esuberanza. Ma in realtà avvince lo spettatore con un respiro tragico che fin dalle prime battute insinua sulla scena il senso premonitore di un terribile evento, procedendo verso il suo disvelamento sul filo evocativo di uno scavo capillarmen-

te lucido e impietoso. L'allestimento ancora una volta decreta la centralità preziosa e irrinunciabile di interpreti straordinari, capaci di inoltrarsi nell'insondabile complessità della mente e di restituire con sapienza di impalpabili sfumature la drammatica fragilità di intricati equilibri esistenziali. Antonella Melilli

Vite allo sbando sul *Ring* di Cerami

RING, di Vincenzo Cerami. Regia di Franco Però. Scene e costumi di Emanuele Giliberti. Musiche di Danilo Grassi. Luci di Claudio Coloretti. Con Elena Arvigo, Paolo Bocelli, Laura Cleri, Fabrizio Croci, Stefano Lescovelli, Tania Rocchetta, Davide Rotoli, Francesco Stella. Prod. Teatro Stabile di Parma.

Scritto da Vincenzo Cerami, *Ring*, produzione dello Stabile di Parma con la regia di Franco Però, già nel titolo indica l'ambiente, il tema di riferimento: il mondo della boxe, dei combattimenti con i guantoni, palestra e allenamenti. In scena non c'è il quadrato con corde, tanto spesso utilizzato in teatro come verità fisica e metaforica a un tempo: a volte è semplicemente la luce a delimitare lo spazio dello scontro fisico, diretto. Il nodo narrativo di *Ring* si sviluppa a partire dall'arrivo, nella palestra di pugilato che Hermes (Stefano Lescovelli) sta per chiudere, di Aziz (Francesco Stella), «mezzo africano e mezzo siciliano, un talento naturale, roba da cinema». La vita pare riprendere, trovare nuovo vigore. Aziz vince. E diviene l'occasione per rimettere in moto rapporti, per costruire nuovi sogni. Ci sono anche momenti di tensione, legati alla sfera sessuale di Hermes, dichiaratamente poco appagata, alla bellezza provocante, nella sua immediata semplicità, di Gaja (Elena Arvigo), la ragazza di Aziz, e al desiderio di rendere il giovane pugile "cattivo", capace di avvertire, tenace e accanita, la



volontà di distruggere l'avversario. Lo spettacolo, in due parti, è scandito da gong che danno il tempo delle sequenze teatrali, di diversa ampiezza, evocando le riprese, i vari round. Dei pannelli scorrevoli semitrasparenti dividono la scena obliquamente, come sipario e come fondale: a volte si intravedono appena dei movimenti, delle semplici azioni, prima di svelarsi al pubblico. Le musiche con strumenti vari, dalle risonanze, dalle vibrazioni di popoli lontani, sono suonate dal vivo, in uno spazio laterale, tra gli attori e il pubblico. La puzza calda della paura: bisogna imparare a riconoscerla per vincere. Il sogno come un puntino che si avvicina e diventa sempre più grande. E parole crude, di sfida, che però contraddicono spesso le emozioni più profonde, gli affetti che sono nati così, naturalmente. Tra persone che stanno insieme, un po' come tutti ai margini del mondo. Dureranno questi legami? Aziz saprà diventare il campione capace di rappresentare l'onore sportivo dell'Italia, lui con quel nome

straniero? Al termine molti gli applausi per Elena Arvigo, Paolo Bocelli, Laura Cleri, Fabrizio Croci, Stefano Lescovelli, Tania Rocchetta, Davide Rotoli e Francesco Stella.
Valeria Ottolenghi

Marcette, tanghi e rap per *Anfitrione* in cabaret

ANFITRIONE, di Plauto. Regia di Adriana Innocenti. Scene di Ottavio Coffano. Costumi di Ilda Bianciotto. Musiche di Bruno Coli. Con Piero Nuti, Adriana Innocenti, Giulio Pizzarani, Mattia Mariani, Andrea Beltramo, Annalisa Amodio, Paolo Vasciminno, Lelizia Racca, Elisa Panfilii, Michela Olivi. Prod. Torino Spettacoli.

L'irrisione più capricciosa e le fantasie più spericolate nei confronti dei classici sono consentiti quando un indiscutibile spessore culturale sostiene i registi e gli interpreti che li affrontano. Adriana Innocenti e Piero Nuti, che da un pezzo ai grandi greci e latini danno del tu, per divertirsi e divertire qualche licenza se la sono

sempre accordata. Questa volta si sono impadroniti dell'*Anfitrione* di Plauto e ne hanno fatto una sorta di operetta. La commedia plautina, densa di spunti, di digressioni esilaranti, di battute salaci, deve avere divertito molto gli spettatori latini con la sua comicità esplicita, grassoccia e travolgente. E così - sgangheratamente ridanciana - l'hanno voluta i due spericolati attori, che hanno cercato di trascinare allo spasso anche gli spettatori d'oggi, riluttanti di fronte alle vicende ormai remote dei condomini dell'Olimpo. Adriana Innocenti, che calca i toni grotteschi, e Piero Nuti, che espone allegramente alla vista del pubblico le sue rotondità poste-

riori, sono coppia teatrale piena di disinvoltura e di simpatia. Senza mortificare i doveri filologici, hanno restituito l'*Anfitrione* indulgendo agli accenti popolareschi, quasi da avanspettacolo e, senza inseguire la leggerezza, con intrepida faccia tosta, hanno cavalcato le situazioni paradossali e gli scattanti passaggi obbliti. La commedia è stata rielaborata con abilità da Adriana Innocenti, che nel rispetto del testo latino, ha fatto le sue aggiunte attingendo anche ad altri autori, fra i quali Catullo. Il testo suona pieno di succo e gustoso, ma solo quando non è sovrastato dal fragore dell'accompagnamento musicale, fatto di tanghi, marcette e rap, appositamente creato da Bruno Coli. La resa, opportunamente concentrata in un'ora di spettacolo dal piglio cabarettistico, non è indimenticabile. Sciolto l'andamento, affiatati gli attori, gradevoli i costumi kitsch di Ilda Bianciotto e la scenografia al caramello di Ottavio Coffano, vivacissima Adriana Innocenti. Ogni tanto una risata scappa sincera. *Mirella Caveggia*

Una scena di Ring di
Vincenzo Cerami,
regia di Franco Però.

PRO & CONTRO

Tarantino, Chérif

e la farsa tragica della Baader-Meinhof

MATERIALI PER UNA TRAGEDIA TEDESCA, di Antonio Tarantino. Regia di Chérif. Scene e costumi di Luigi Serafini. Musiche di Paolo Terni. Con Riccardo Bini, Giuseppe Pambieri, Gianfranco Mauri, Giovanni Crippa, Magda Mercatali, Manuela Mandracchia, Antonio Piovanelli, Giancarlo Condè, Daniele Salvo, Giorgia Senesi, Valentino Villa, Giorgia Basile, Michele Bottini, Gianluca Guidotti. Prod. Piccolo Teatro di Milano.

Questo spettacolo, prodotto dal Piccolo Teatro di Milano, non è piaciuto a nessuno. Non per bastiancontrarismo programmatico, ma piuttosto per allergia all'unanimità, sono indotto in tentazione. Lo spettacolo, dall'omonimo testo di Tarantino, non è piaciuto nemmeno a me.

E un po' mi dispiace. Perciò, in un'ottica un po' zen, tipo giocare a tennis da entrambi i lati della rete o tirare un calcio di rigore in una porta difesa dallo stesso esecutore dal dischetto degli 11 metri, provo a proporre una doppia versione, una favorevole, l'altra contraria a questo lavoro. Il lettore, sentendosi pubblico in tribuna e non arbitro in campo, trarrà le sue conclusioni, in una dialettica, perché no?, polemica.

Ho conosciuto il commediografo Antonio Tarantino ad Arta Terme, dove entrambi venimmo premiati per un testo di teatro radiofonico, lui prediletto dal Presidente della giuria, Franco Quadri, io benevolmente avversato dallo stesso. Lasciando la località furlana, abbiamo fatto un tratto di strada insieme, fino a Udine. Posso dire che Antonio è sincero, modesto, ironico, facendo fino alla prolissità. E così sono i suoi copioni. Questo in particolare. Quando lo incontro in via Rovello, prima della prima, gli riferisco il buffo tōpico topico di un quotidiano lombardo, che attribuisce la regia a...Omar Chérif! Aggiungo che, coerentemente, a que-

sto punto l'autore dovrebbe farsi cinematograficamente chiamare Quentin: Quentin Tarantino. Non sembra gradire particolarmente la spiritosaggine, che pure, a quel che mi risulta dalla lettura di *Materiali*, pubblicati da Ubulibri, è abbastanza in carattere con lo spirito tarantiniano, che alterna alla tragedia tedesca della Baader-Meinhof *slapstick* su Siad Barre. Nello spettacolo diretto da Chérif c'è "di tutto di più". Alcuni interpreti approfittano dell'esuberanza dei linguaggi tarantiniani. Magda Mercatali, per esempio. Tutta la compagnia s'impegna. E anche l'impegno produttivo è notevole. Un gesto ammirevole per la drammaturgia italiana contemporanea.

I pastiche, il *cut up* alla Burroughs, il flusso del monologo interiore, il *decoupage* testuale compongono la difficile partitura di questa pièce che esigerebbe una direzione controllata, ma Chérif, presente anche in scena, sembra presto non dominare questi materiali magmatici. Battute ed effetti si scollano ben presto in uno sfocato fuori sincrono. E ci aspettano ancora ore di rappresentazione. L'effetto-saturazione scatta già nella prima mezz'ora. Il trasloco dal copione allo spettacolo finisce tutto sulle spalle degli spettatori. Il "tenore" Pambieri appare più caparbio che convinto e risulta scarsamente convincente. Scenografie ricche ed effetti macchinosi rendono l'evento teatrale subito suggestivo, ma presto ipertrofico in un'abbuffata bulimica di sottolineature. I tagli, imposti, pare, all'ultimo momento, dal rispetto, magari tardivo, dei limiti di sopportazione del pubblico, colpiscono le figure minori, ridotte così a comparse di un presepe drammaturgico spesso retorico. Il cast è pungolato in una transumanza che non transustanzia quasi mai nell'attore che si fa personaggio, rituale del miracolo teatrale. L'opera, nel progetto lirica e melodrammatica, non realizza mai un equilibrio. Tutto pencola. Quando frana, è la fine: un sollievo.

Fabrizio Caleffi



regia di Peter Brook



IL VESTITO DELL'ADULTERIO ai tempi di Sophiatown

di Claudia Cannella

C'era una volta, vicino a Johannesburg, una città meravigliosa chiamata Sophiatown. Non era certo un bel posto, ma ciò che la rendeva unica erano i suoi abitanti e la vivacità della vita culturale, che fioriva in centinaia di caffè clandestini. In uno di questi, La Maison de la Vérité, Can Themba raccontò una sera la storia di Philemon e Matilda. Inizia così, con questo gioco di doppie cornici narrative, *Le costume*, la

novella dell'autore sudafricano Themba, morto di alcool e di esilio nel 1967, messa in scena da Peter Brook, nell'autunno scorso a Parigi e successivamente in tournée anche in Italia, a Taormina, Bologna, Modena e, il prossimo ottobre, al Piccolo di Milano.

Il narratore, che con impalpabile naturalezza scivola tra un personaggio e l'altro, facendo parlare gli attori in prima o terza persona, ci informa che il matrimonio di Philemon e Matilda è ancora pieno d'amore, lontano dalla routine un po' becerata delle coppie di loro amici e armonio-

LE COSTUME (*Il vestito*), di Can Themba, adattato da Mthobi Muloatse e Barney Simon. Adattamento in francese di Marie-Hélène Estienne. Regia di Peter Brook. Luci di Philippe Vialatte. Con Bakary Sangaré, Princess Erika, Mamadou Fomba, Cyril Guei. Prod. Théâtre des Bouffes du Nord, Parigi - Théâtre Vidy, Losanna - RuhrFestspiele, Recklinghausen - Premio Europa per il Teatro, Taormina - Arena del Sole/Nuova Scena/Teatro Stabile di Bologna - Ert, Modena - Théâtre National, Lussemburgo.

so quanto basta per lasciar intravedere un futuro sereno e felice. Conducono una vita dura, è vero, sono in un paese africano governato da bianchi, i "baas" per cui lavorano partendo all'alba su autobus sgangherati. E proprio su uno di questi, tra uno scossone e l'altro, l'amico Maphikela rivela a Philemon che la moglie lo tradisce. L'uomo, rientrato subito a casa, la coglie in flagrante con l'amante, che fugge dalla finestra lasciando lì il suo vestito. A questo punto inizia il gioco crudele della vendetta, un sottile tormento sadomaso a cui Philemon sottopone la moglie (e se stesso), costretta a occuparsi del vestito dell'amante come se fosse un ospite in carne ed ossa, fantasma onnipresente a rimarcare la perdita di armonia del loro rapporto e quella coriacea incapacità di perdonare del marito tradito, che spingerà la donna a lasciarsi morire di dolore.

Tra le pieghe di questa piccola parabola, ambientata in una *township* sudafricana ormai orientata con disincanto ai modelli occidentali, l'*apartheid* e il razzismo emergono solo nell'ironia lieve degli aneddoti che gli uomini si raccontano andando al lavoro. Peter Brook non spinge volutamente sul pedale del sociale per concentrarsi unicamente su una storia di uomini e donne, di ragione e sentimento, evocati in un racconto da moderno *griot*, agile e senza fronzoli drammaturgici. E lo

Una scena di *Le costume* di Can Themba, regia di Peter Brook: da sin. Cyril Guei, Bakary Sangaré e Mamadou Fomba (foto: Pascal Victor/MAXPPP).

fa con la consueta profonda semplicità, e con gli "strumenti" di sempre: pochi oggetti in scena che assumono con straordinaria immediatezza evocativa diverse forme e funzioni, musiche così pertinenti da apparire scontate, e quattro attori eccellenti. Bakary Sangaré, già protagonista dell'altro spettacolo "sudafricano" di Brook, *Woza Albert!*, è il marito amoroso e crudele, mentre la moglie adultera, smarrita per quel tradimento nato più da un eccesso di armonia coniugale che da un reale desiderio di trasgressione, ha le sembianze e la splendida voce della cantante-attrice Princess Erika (ma perché in *playback* in *Forbidden plays?*). A Mamadou Fomba e Cyril Guei il compito di riempire la scena di tutti i personaggi di contorno, dall'inopportuno Maphikela agli invitati al party, dove Matilda sarà pubblicamente umiliata dal marito, uomini e donne disegnati con stupefacente trasformismo semplicemente cambiando postura o copricapo. Uno spettacolo breve e minuto, ma non minore, che, nonostante la necessità di accontentare i numerosi fans del regista inglese, non dovrebbe essere "sparato" su palcoscenici troppo grandi e dispersivi, contenitori penalizzanti di una pièce più simile, nella densità lieve delle sue geometrie "mozartiane", a un quartetto di musica da camera che a una partitura per orchestra sinfonica. ■

Collaborazione in vernacolo fra Martoglio e Pirandello

CAPPIDAZZU PAGA TUTTU, di Nino Martoglio e Luigi Pirandello. Regia di Alvaro Piccardi. Scene e costumi di Lorenzo Ghiglia. Musiche di Antonio Di Pofi. Luci di Franco Buzzanca. Movimenti coreografici di Donatella Capraro. Con Pippo Pattavina, Anna Malvica, Gula Ielo, Simona Frenna, Marco Foti, Piero Guarnera, Salvo Perdichizzi, Fulvio D'Angelo, Marcello Perracchio,

UN SORSO DI LAUDANO per sconfiggere il colera

'U *contra* (Il *contravveleno*) di Nino Martoglio è un piccolo capolavoro di drammaturgia teatrale, che rimane indelebile nella mente dello spettatore almeno per due motivi. Il primo è d'ordine storico e riguarda la fantasiosa idea dei siciliani, e dei catanesi in particolare, su come il cole-

ra poteva propagarsi (il gruppo dei "baddisti" pensava che il morbo si diffondesse attraverso gli untori, mentre i "culunnisti" ritenevano che il colera venisse importato attraverso il vento di Scirocco). Il secondo lo si individua nel personaggio centrale della commedia, quel Don Procopiu Ballaccheri, al quale ci si affeziona subito, sin da quando, storpiando le parole nel suo linguaggio "allitterato", comincia a spiegare alle tante donnette della Civita (caratteristico quartiere di Catania abitato da pescatori) cos'è per lui l'igiene, illustrando con esempi arguti come il microbo «che si trova accucciato nell'interstizio della strata» possa essere smosso col solo sbattimento delle vesti femminili e attaccarsi per chi, in particolare, non porta i fondi (o le mutande), «nel punto più debole... producendo così malattie positive». E se ne potrebbero trovare altri di motivi che rendono ancora oggi godibilissima l'opera di Martoglio: dalla fame che attanaglia Don Procopio, alla gigantesca diarrea che lo colpisce, causata da una scorpacciata di fagioli e curata da un medico con una bottiglia di laudano (che tutti credono possa trattarsi d'un miracoloso antidoto anticolera, l'*u contra*, appunto), agli sproloqui intellettuali dello stesso Don Procopiu con il "baddista" Don Cocimo Binanti, ai litigi delle comari del popolare quartiere, sino ad arrivare alla miracolosa guarigione della Zà Petra la Buzzicusa. Rappresentato per la prima volta nel 1918 al Teatro Nazionale di Roma dalla Compagnia Angelo Musco, *'U contra* è un cavallo di battaglia di tante compagnie teatrali siciliane che in vari modi, e spesso in maniera bozzettistica, lo mettono in scena. Bene fa il Teatro Stabile di Catania a riproporre l'opera per tenere vivo un linguaggio che va sempre più scomparendo e per ricordare un grande drammaturgo, che finì anzitempo i suoi giorni. Abbiamo assistito ad una grandissima prova di Pippo Pattavina nel ruolo di Don Procopiu Ballaccheri al quale fa da controcanto un bravissimo Marcello Perracchio nei panni di Don Cocimo Binanti, vera continuazione del grande Spadaro. Segue una corte di brave caratteriste e di molti altri attori ben diretti dall'attenta e meticolosa mano registica di Turi Giordano, che ha curato anche l'accorto adattamento del testo. Scene e costumi erano di Roberto Laganà, le musiche di Pietro Cavalieri. *Gigi Giacobbe*

'U CONTRA, di Nino Martoglio. Adattamento e regia di Turi Giordano. Scene e costumi di Roberto Laganà. Musiche di Pietro Cavalieri. Con Pippo Pattavina, Carmela Buffa Calleo, Alessandra Costanzo, Donatella Finocchiaro, Nina Micalizzi, Christian Distefano, Marcello Perracchio, Rossana Bonafede, Nellina Laganà, Angelo Tosto, Marco Cavallaro, Ada Pometti, Sara Emmolo, Gloria Piccitto, Aldo Toscano, Eduardo Saitta. Prod. Teatro Stabile di Catania.

Vittorio Di Paola, Maria Barbagallo. Prod. Teatro Stabile di Catania.

L'amicizia e la stima tra Luigi Pirandello e Nino Martoglio furo-

no tanto grandi che, nel 1917, gli autori scrissero insieme due commedie in vernacolo: *A vilanza (La bilancia)* e *Cappidazzu paga*

Nella pag. seguente Nino Romeo e Graziana Maniscalco in *Fatto in casa* di Nino Romeo.

tuttu. Questa seconda, particolarmente cara ad Alvaro Piccardi, è tornata in scena per lo Stabile di Catania, dopo l'edizione che lo stesso Piccardi curò tredici anni fa. Del vecchio cast è rimasto solo l'ottimo Pippo Pattavina nel ruolo di Don Nzulu Ventura, la maschera del titolo, attorno al quale ruota una vicenda di matrimoni falliti, di parenti veri e inventati, di ipocrisie e di vendette postume. Le musiche, rinnovate, sono quelle di Antonio Di Pofi, mentre scene e costumi sono ancora firmati da Lorenzo Ghiglia, con la differenza che oggi la scena appare meno sognante e più austera, in sintonia con gli interni bui di quei palazzoni settecenteschi etnei. C'è in questo *Cappidazzu paga tuttu* il colorito scilinguagnolo di Martoglio (i duetti in dialetto catanese fra la Donna Prazzita di Anna Malvica e la Tidda Spina di Guia Ielo sono da antologia teatrale); di Pirandello si avvertono le aure psicologiche dei personaggi intenti a filosofeggiare sulla vita e sul mondo, diventato per Don Nzulu un teatro nel teatro. La maschera diviene mezzo per "smascherare" le ipocrisie e per giungere a una verità "vera". Ecco dunque che la parafantasia Prazzita diventa La vecchia di l'acitu, la spagnoleggiante Tidda Spina La zi Vittula, il malandrino Don Iacu Naca prenderà le sembianze di Peppe Nappa e così per il resto dei protagonisti, per i quali le maschere rappresentano i loro veri caratteri. Gli attori dello Stabile etneo sono tutti all'altezza del loro ruolo; merita d'essere citata, in particolare, la bella prova di Marcello Perracchio nel ruolo di Brasi Nasca, il servo di Don Nzulu, muto nel suo bianco frak e inquietante quando emette parole, sagge e pesanti come macigni. *Gigi Giacobbe*

Catania

SICILIA VIOLENTA E ARCAICA fra le mura domestiche

FATTO IN CASA, testo, ambientazione, interpretazione, regia di Graziana Maniscalco e Nino Romeo.

L'ALTRO FIGLIO, testo e regia di Nino Romeo, da Luigi Pirandello. Scene e costumi di Umberto Naso. Musiche di Giuseppe Cantone. Con Graziana Maniscalco, Maria Barbagallo, Massimo Graffeo, Antonio Reina. Prod. Gruppo Iarba - Circuito Teatrale Siciliano, Catania.

È come se ritrovassimo "i vinti" de *La terra trema* di Visconti pervasi dalla fosca sensualità di Garcia Lorca o i proletari del *Kaos* dei Taviani dilaniati da inconfessabili passioni domestiche, sul modello di quelle abbozzate da Verga in *Caccia al lupo*. Altro che solarità mediterranea o millenario crocevia dell'intelletto: «Siamo un popolo lugubre, infelice, immobile. Ciascuno di noi vive nel segreto proposito di togliersi la vita», in una sorta di singolare analogia con il sentimento dell'onore e lo spregio della morte dei grandi samurai tramandati da Kurosawa e Mishima. Nel recente film *Sicilia* di Straub e Huellet - cui si riferisce l'enunciazione di poc'anzi - ben si condensa, crediamo, l'*humus* di una insularità per così dire inestirpabile, quasi accanita della quale amavano dissertare sotto le frasche di Racalmuto Sciascia, Consolo, Bufalino. Ruvidi e vittimisti, aspri e aggressivi, gli esemplari di uomo e di donna intarsiati da Nino Romeo e Graziana Maniscalco, narrano di una "sicilianitudine" di difficile vivibilità: iugulante, arcaica, intimamente violenta, soprattutto per quel che avviene all'interno delle mura domestiche. E segnatamente in questa scabra edizione di *Fatto in casa*, ove si avviciano (intorno ad un simbolico talamo-catafalco) complicità, variazioni, prevaricazioni del rapporto a due: quando è un Lui ad essere Padre e Lei Figlia; o quando la coppia sembra riunificata da una apparente normalità matrimoniale; ed infine quando non si può non disvelare la soluzione, effimera e ricattatoria, dell'adulterio fra congiunti. In ciascun ritaglio di situazione, l'atmosfera che aleggia sullo spoglio rettangolo scenico è atra, rabbiata, afosa (come in un lontano allestimento palermitano di Franco Scaldati, *Scuru*). Radiografia astratta e, al contempo, verista di un inestirpabile teorema di interdipendenza, l'analisi di Nino Romeo e Graziana Maniscalco sembra "infangare" di primitiva rapacità gli universi della desolazione già intuiti da Strindberg, Bernhard, Beckett, misturando un prezioso intarsio di glottologia e antropologia sconosciute al positivismo scientifico. Un universo sommerso e solo apparentemente atavico che trova il suo naturale complemento nella seconda parte del ditico, quando *L'altro figlio* pirandelliano - che fu, appunto, episodio di *Kaos* - torna ad essere ulteriore tassello di una discriminazione, di una "disfunzione" del sentimento che deturpa il rapporto fra Madre e Figlio: lei vittima della violenza maschile, lui immagine e somiglianza (ma remissivo come cane bastonato) di quel padre da scorreria. Entrambi, ancora una volta, legati da una interdipendenza, da un senso dell'eternità che ricorda il sinistro, grottesco epilogo dell'*Enrico IV*. Alla superba, autorevolmente mimetica interpretazione della Maniscalco resta affidato il miraggio di una sublimazione, di una catarsi impossibile che ha le sue radici nella incandescente, tricotanza di un continente alla deriva, osservato al centro del Mediterraneo. *Angelo Pizzuto*





Luca Fusi e Francesco Silvestri in *Saro e la rosa*, testo e regia di Silvestri; a pag. 75 una scena di *Resurrezione* di e con Renato Carpentieri (foto: Marina Alessi).

Desiderio di paternità gay nell'Italia del Ventennio

SARO E LA ROSA, di Francesco Silvestri. Regia di Francesco Silvestri. Scene di Daniela Donatello. Costumi di Pasquale Mellone. Musiche originali di Fabrizio Cesare. Con Francesco Silvestri, Gaetano Callegaro, Luca Fusi, Walter Del Gaiso, Antonella Capriglione, Nicoletta Johnson, Elisabetta Pogliani, Caterina Scalaprice. Prod. Teatro Litta, Milano.

Francesco Silvestri è sicuramente uno dei migliori esponenti della drammaturgia napoletana del "dopo Eduardo". Animatore teatrale in gioventù nelle carceri minorili della Campania (sicché la sua predilezione per i temi dell'emarginazione non ha nulla di letterario, è scelta umana solidale), autore di testi come *Angeli all'inferno* (Premio Idi '99), *Streghe da marciapiede*, sui bassifondi della prostituzione, e *Fratellini*, che descrive l'adorante affetto di un giovane handicappato mentale per il fratello malato terminale, Silvestri s'è meritato un posto ben definito nella nuova drammaturgia di questo fine

secolo. Quando si sarà detto che s'avvertono nei temi e nella lingua del suo teatro le lezioni di Viviani, di Eduardo e di Ruccello, e una certa comunanza con quanti, da Santanelli a Moscato, hanno tentato innesti europei - Beckett, Ionesco, Genet - sul ceppo della tradizione napoletana, non si sarà ancora spiegata l'originalità della sua voce. Che è nell'urgenza di cercare i segnali della solidarietà e dell'amore là dove, secondo i logori codici sociali, dovrebbero esserci soltanto abiezione, vizio e morte; e nel prorompe-

re di una sensibilità poetica capace di abbandoni romantici e surreali consolazioni. *Saro e la rosa* (ch'era nel cassetto da una decina d'anni, perché la strada dell'autore italiano è tutta in salita) è schiettamente rappresentativo dell'universo teatrale di Silvestri. A una prima - e banale - lettura è la storia di un amore omosessuale fra un rampollo della vecchia aristocrazia napoletana, Edoardo, e uno *chansonnier* di un *tabarin* dei bassi di Napoli, Antonio (lo stesso Silvestri sulla scena). Ma dall'incontro con Edoardo - e qui si passa a un superiore livello del testo - Antonio concepisce il desiderio, evidentemente assurdo, di avere un figlio dall'amante: un «fiore di carne», come la vecchia marchesa madre tenta da una vita innesti nel suo giardino per ottenere una rosa «color del cielo». Come, con l'aiuto di due ragazze di una casa chiusa, Antonio ed Edoardo riusciranno a proiettare, in due distinte vite, questo sogno di paternità è raccontato da Silvestri percorrendo più di mezzo secolo di storia napoletana e italiana, dagli

anni Venti, con una felicità espressiva che sa accoppiare Viviani a Giraudoux. In epilogo Saro - il figlio del desiderio, il cui nome è l'anagramma della rosa celeste della marchesa madre - legge i diari di Edoardo e, sconvolto, va dall'altro nonno, Antonio, per comprendere l'arcano: e capire che un nipote, comunque, tiene insieme due vite. Recitano la favola surreale di Silvestri, con l'autore-regista, Gaetano Callegaro, Nicoletta Johnson e, nei due ruoli di Edoardo e di Saro, Luca Fusi. *Ugo Ronfani*

La penna della Churchill esala rantoli e malie

BLUE HEART, di Caryl Churchill. Traduzione di Laura Caretti e Margaret Rose. Regia di Marina Spreafico. Spazio scenico di Massimo Scheurer. Con Maria Eugenia D'Aquino, Riccardo Magherini, Annig Raimondi, Beniamino Caldiero, Alle Bonicalzi, Luca Rampini (astriere). Prod. Teatro Arsenale, Milano.

Sono passati due anni dalla chiusura forzata del Teatro Arsenale: una vergognosa irruzione poliziesca dei vigili nel bel mezzo di una rappresentazione, l'apposizione dei sigilli. Due anni di esilio e di vagabondaggi, fortunatamente senza interruzioni, per l'immediato intervento solidale di alcuni teatri milanesi che hanno ospitato queste ultime due stagioni dell'Arsenale. Che ora ha finalmente riaperto i battenti nella sede storica a due passi dal Duomo. Per l'inaugurazione due atti unici di Caryl Churchill, canadese di nascita ben presto trasferitasi in Inghilterra, da trent'anni scrive per il teatro, rappresentata soprattutto in Inghilterra e America. La Churchill, in questo lavoro presentato tre anni fa in prima mondiale al Festival di Edimburgo, si rivela un funambolo del linguaggio, una penna ardita che vola senza rete. La nitida traduzione di Laura Caretti e Margaret Rose va a ritmo

serrato; l'inglese idiomatico viene smussato, essenziale la lingua, deborda invece nelle iterazioni. È, direi, il linguaggio il protagonista assoluto delle due pièce, che nella prima, *L'amore del cuore*, dà l'illusione di una sala di montaggio, con la pellicola avanti e indietro, ogni ciak come un'opzione drammaturgica e il pedaggio per avanzare a colpi di *rewind*; mentre nella seconda, *Caffettiera blu*, il linguaggio si contagia di due parole che lo smangiano, lo corrodono come un cancro per depositare la carcassa sintattica dopo averne divorato la struttura semantica. Bravi gli interpreti, circondati da ogni lato da file di pubblico, a dominare lo spazio dal centro, e i ritmi assai irrequieti. Danno ragione del sensibile affiatamento, della compattezza e della maturità artistica del gruppo diretto da Marina Spreafico, che firma una regia a sostegno del surreale del testo, dove gli elementi drammatici sono dosati con sicuro equilibrio e sottolineati dalle tastiere di Luca Rampini. Ingegnoso lo spazio scenico di Massimo Scheurer, poche, essenziali cantinelle disposte via via a disegnare spazi fisici e mentali.

Anna Ceravolo

I sogni di un poeta pazzo realizzati dall'infermiera

IL PAZZO E LA MONACA, di Stanislas Ignaz Witkiewicz. Regia di Sergio Maifredi. Scene di Emanuele Conte. Costumi di Tania Bucur. Musiche di Sergio Limuti e Martino Roberts. Con Gianluca Gobbi, Elena Arvigo, Myria Selva, Enrico Campanati, Pietro Fabbri, Alberto Bergamini, Massimiliano Mecca. Prod. Teatro della Tosse, Genova.

Lo spettacolo scelto per il Teatro della Tosse da Sergio Maifredi attinge al repertorio dell'avanguardia polacca, misconosciuta, ma che ha importanti riflessi europei. Una camera dalla stretta e profonda prospettiva racchiude dall'inizio il prota-

gonista. Un letto e un tavolo a solo arredo; lucido e scivoloso il pavimento, bianchi i muri. Sul letto giace un poeta pazzo, Walpurg, che viene sottoposto a psicoanalisi. Un'infermiera notturna, suor Anna, è incaricata di sorvegliarlo, tentando di «scovarne il complesso». Il poeta è indotto ad aprirsi dalla bellezza della compagna di cella e dall'intuizione che anch'ella soffre di frustrazioni simili alle sue. Breve riepilogo della propria vicenda artistica ed esistenziale, in cui esprime la convinzione, sorta dall'autore, per cui la follia sia da giudicarsi necessaria alla creazione artistica: corollario alla teoria della Forma Pura elaborata da Witkiewicz. Per compassione amorosa l'infermiera scioglie la camicia di forza; finisce a letto col poeta. D'accordo per fuggire assieme, i nuovi innamorati affrontano un primo resoconto clinico. La terapia si dimostra efficace, tanto che per confermarlo, Walpurg uccide il dottor Burdygiel e organizza la sua fuga. Scoperto in flagrante, Walpurg si sgozza davanti a tutti: ma si tratta di un sogno liberatore, in cui il poeta, uscendo abbracciato alla sua compagna, dichiara: «Sono sano; sano e felice. Scriverò poesie». L'analista tornerà alla chirurgia. La Superiora si chiede: «Chi è pazzo?». E l'espazzo, al pubblico: «Non c'è nulla di più folle della follia dei normali». Giunti all'epilogo, facile leggere il senso complessivo dell'apologo, con la sua condanna - perfino

smaccata - alle istituzioni e ai loro metodi repressivi. Maifredi usa i segni scenici con sapienti dosature, nell'inquadratura unica e fissa ma resa cangiante dalle luminescenze dal violetto, al giallo, al rosso, passando per il bagliore accecante. Oppure luci di notturno onirico. L'uso della musica eseguita dal vivo dimostra possibilità non sfruttate di accordare emozioni dei personaggi, clima drammatico e ritmo d'azione. I costumi e il trucco, in particolare, conferiscono strana animalità vegetale ai rappresentanti del potere, con bellissimo forte contrasto figurativo. La recitazione si affida all'ammirevole sobrietà di Gianluca Gobbi (Walpurg), esente da verismo e identificazione; alla voce un po' truce di Enrico Campanati e a quella melliflua di Pietro Fabbri, nei camici dei medici. Suor Anna è Elena Arvigo, dolce con l'*alter ego* straziato, ma si vorrebbe più energicamente sensuale e ambigua. Myria Selva dà alla Superiora un ritratto giustamente alienato e stupito.

Gianni Poli

Il filosofo e la morte fra le pietre del Vesuvio

RESURREZIONE, di Renato Carpentieri e Amedeo Messina, liberamente tratto da Zhuang-Zi, Chang Heng, Lu Hsun e H.M. Enzensberger. Regia e scene di Renato Carpentieri. Costumi Annamaria Morelli. Musiche originali di Marco Zurzolo eseguite dal vivo da Pasquale De Angelis, Antonio



Mambelli, Salvatore Piedipalumbo, Marco Zurzulo. Luci di Renato Carpentieri e Lello Serao. Con Renato Carpentieri, Enzo Salomone, Lello Serao, Marcella Vitiello. Prod. Libera Scena Ensemble, Napoli.

Un piano vuoto e luminoso domina la scena, popolata da pietre del Vesuvio e dai quattro protagonisti avvolti in costumi pesanti e preziosi. La storia, contrappuntata e musicata egregiamente dall'ensemble di Marco Zurzulo, racconta di un filosofo e del suo tentativo di dialogare con la morte, evocata, nello specifico, da un teschio e dalla sua resurrezione. È una favola filosofica riscritta a partire da versioni preesistenti (Zhuang-Zi, Chang Heng, Lu Hsun e H.M. Enzensberger) e mantenendo fede a quell'insegnamento orientale che riconosce l'orizzonte della morte nel cuore stesso della vita, da cui l'essere nient'altro è che una continua possibilità di risorgere. Quello di Carpentieri è un "teatro trasparente", essenziale, quasi primitivo, dove ogni cosa avviene sulla scena, alla portata di tutti, senza trucchi, macchine o effetti speciali. Di speciale ci sono i costumi e soprattutto la musica, eseguita dal vivo da musicisti ora a vista dello spettatore, ora celati dietro un telo: è l'elemento magico che ci conduce dolcemente attraverso l'intera rappresentazione. *Marilena Roncarà*

Seduce senza miagolare il Gatto della Kustermann

IL GATTO CON GLI STIVALI, di Ludwig Tieck. Traduzione e regia di Giancarlo Nanni. Scene di Carlo De Marino. Costumi di Flavia Santorelli. Proiezioni scenografiche di Livia Cannella. Con Manuela Kustermann, Matteo Chioatto, Massimo Fedele, Annamaria Ghirardelli, Maurizio Palladino, Stefano Scherini, Angelo Tanzi, Alberto Caramel. Prod. La Fabbrica dell'Attore, Roma.

L'identico scintillio negli occhi e l'identico sfarfallio emotivo al petto di

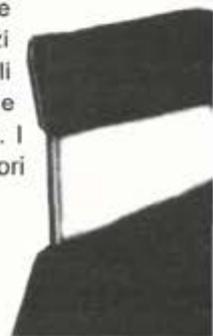
quando bambini, alle prime note del disco di fiabe, si restava immobili in attesa dell'inizio della storia, si può rivivere anche oggi. E merito di tanto prodigio spetta a *Il gatto con gli stivali*, fiaba teatrale scritta, nel 1797, dall'autore tedesco Ludwig Tieck sulla falsariga del grazioso racconto del Perrault *Le Chat botté*, in *Ma mère l'oie* (1697), e considerata il suo capolavoro satirico. Giancarlo Nanni, traduttore e regista della commedia, riesce, da abile disegnatore di giochi speculari, a tracciare all'interno della destrutturazione del testo un labirintico percorso di autocitazioni artistiche (volendosi autocelibrare, in modo implicito, tramite Tieck, straordinario antesignano della novecentesca rivoluzione del linguaggio teatrale e, allo stesso tempo, auto-omaggiare, in un viaggio incantato simile a quello dell'indimenticabile Alice, e volendo citare modelli di riferimento e compagni di strada, come la Raffaello Sanzio con un gigante coniglio, e, ancora, con vedute del Doganiere Rousseau, note del *Flauto Magico*, arredi alla Mondrian, tavole a fumetti di *Felix the Cat*), che nel fraintendimento esaltano il pubblico, gli attori e i personaggi da questi impersonati in un'effervescente happening di "teatro nel teatro", quale vuole essere il tieckiano *Il gatto con gli stivali*. Dunque, si mostra come un poetico viaggio nell'inverosimile all'ennesima potenza, quello percorso da Giancarlo Nanni insieme agli straordinari compagni di sempre (Manuela Kustermann e Massimo Fedele) e ai nuovi acquisiti (Alberto Caramel, Annamaria Ghirardelli, Maurizio Palladino, Stefano Scherini, Matteo Chioatto, Angelo Tanzi) e riproposto allo spettatore, compartecipe e abbandonato nel lasciarsi trascinare nel vortice dell'incanto, nel mondo di Utopia, dove preferibilmente ci si spoglia degli abiti da adulto per tornare bambini, accanto ai piccoli spettatori presenti numerosi in platea e

attenti alle parole e ai pensieri del Gatto filosofo più dei grandi, abbagliati dal flusso vorticoso, come una trottola colorata in azione, di scene sontuose nella loro essenzialità, di coreografie sgorganti, senza fine, l'una dall'altra, e dribblanti tra loro, e di maschere e di abiti e di colori. Tra tanto non esce inosservato il protagonista, lui, il Gatto, che qui è una lei: una Miccia femminile, saggia e seducente, senza miagolii ma con l'ondeggiante e mai ostentata fermezza di chi conosce la verità. *Nicoletta Campanella*

Nelle scatole cinesi la Suzie Wong dei Marcido

A TUTTO TONDO, NUOVA CERTIFICAZIONE DEL MONDO DI SUZIE WONG, testo e regia di Marco Isidori. Scene e costumi di Daniela Dal Cin. Con Maria Luisa Abate, Grazia Di Giorgio, Argia Coppola, Cristina Andrighetti, Roberta Cavallo, Stefano Fornari, Alessandro Curti. Prod. Marcido Marcidoris e Famosa Mimosa, Torino.

Sempre più chiusi nel loro stupore, i Marcido sfidano un pubblico di fedelissimi e ogni volta li trasportano là dove li hanno trascinati la prima volta, un luogo surreale, prossimo all'esplosione, dove gli spazi si vanno restringendo, l'espressione è sempre più soffocata, le voci risuonano ansimanti e i personaggi si dibattono in una immobilità forzata. Questa volta la storia si muove dalle suggestioni derivate dal titolo di un film del passato, suggestioni che prendono corpo e vita all'interno di un'invenzione spaziale giocata sulle discordanze delle proporzioni, un espediente che restringe e satura gli spazi assegnando agli attori-marionette dimensioni enormi. I pochi spettatori



doppio Schwab

L'ultima cena dell'Europa infelix

SOVRAPPESO INSIGNIFICANTE INFORME (un'ultima cena europea), di Werner Schwab. Traduzione di Sonia Antinori. Regia di Valeria Talentì. Scene di Guido Buganza. Costumi di Francesca Faini. Con Sonia Antinori, Massimo Bologna, Federica Fabiani, Silvia Girardi, Aram Kian, Guglielmo Menconi, Paola Minaccioni, Mauro Pescio, Marcela Serli. Prod. Via delle Belle Donne - Anthropométrie, Ancona.

SOVRAPPESO INSIGNIFICANTE INFORME (un'ultima cena europea) di Werner Schwab. Regia di Werner Waas. Scene e luci di Thorsten Kirchoff e Enzo Dente. Con Emanuele Arrigazzi, Lea Barletti, Gabriele Benedetti, Carla Chiarelli, Giovanna Conforto, Marfino D'Amico, Paolo Musio, Fabrizio Parenti, Alessandra Vanzi. Prod. Magliano Sabina Teatro - Quilichereciano, Roma - Teatro dei Fondi di San Domenico - Teatro di Roma.

Dell'autore-culto degli anni '90, il "maledetto" Werner Schwab scomparso sei anni fa, soltanto trentacinquenne, *Anthropométrie* ha portato sulla scena *Sovrappeso insignificante informe*. L'orientamento alla drammaturgia contemporanea è tra gli obiettivi dichiarati del giovane gruppo, e scorrendo il curriculum della compagnia non è certo un obiettivo rimasto sulla carta.

Un interno di sapore espressionista, una locanda frequentata da un'umanità disumanizzata che arranca lungo le pareti lisce di una società senza ossigeno, in decadenza, un microcosmo preso a campione del continente Europa: «discarica della storia», condizionato dal carico oscuro dei secoli passati. Qui instabili equilibri governano i rapporti, che se per un nonnulla si inceppano, subito sono riconquistati per scoppi di violenza individuale o collettiva, negli schemi di una ritualità blasfema e

pagana, ma che tutto mutua dalla religione cristiana; e allora un atto estremo di antropofagia diventa una macabra eucarestia, e sa di feticismo l'adorazione dei fedeli ai piedi di un'improbabile Madonna. Nel testo di Schwab, in cui ogni parola è una pietra dietro lo scorrere di una trama che è alleviata da un carattere di disarmante inesorabilità e disperata ironia, si riflette la società europea con i suoi cancri e la sua ipocrisia. Attraverso la lucidità spaventosa dell'autore si distingue una sfiducia neutra nei confronti della vita e degli uomini che esclude pessimismo e ottimismo, e che si conforta nella scrittura. Che la messinscena però risulti in sottotono rispetto alle titaniche potenzialità che il testo fa scommettere dipende probabilmente da ragioni anagrafiche. Quasi che delle parole di Schwab non si sia scandagliato abbastanza il senso, così tra ciò che l'attore dice e la sua giovane persona sulla scena si avverte uno scarto di significato, uno scollamento, una mancata metabolizzazione: le tensioni dei personaggi svaporano in superficie e la finzione teatrale perde credibilità. *Anna Ceravolo*

Interno di un locale, un bar o un ristorante. Tre coppie, un transessuale, un'ostessa, un professore-pedagogo. Un percorso fatto di una lingua dura, dolorosa, disperata, spietata, ma anche lieve nei giochi, delirante nelle visioni, poetica nell'essenza. Signori, eccovi servita l'Austria. Ma non solo. In questo testo di Werner Schwab, in una sintesi alta e potente, ci sono le contraddizioni e la mancanza di orizzonte della vecchia Europa. Di tutto il continente, dal Nord al Mediterraneo. Schwab, d'altra parte, il peso della sua epoca lo ha vissuto tutto. Nato a Graz nel 1958, fenomeno esploso all'inizio dell'ultimo decennio del Novecento (nel 1991 addirittura premiato come miglior autore giovane di lingua tedesca), morì per un'overdose di alcolici il 1 gennaio 1994. Autore maledetto? Forse, più semplicemente, uomo che ha bevuto il disagio di un'epoca fino all'ultima goccia, quella che porta alle estreme conseguenze. Sia nella vita che nella scrittura. I protagonisti sono tutti, ciascuno a suo modo, figli della borghesia. Che, letteralmente, fagocita se stessa. Infatti la coppia più lontana, anche fisicamente, dagli altri, formata da due innamorati chiusi e muti nel loro mondo, verrà mangiata dagli altri, in un'orgia che vorrebbe essere liberatoria, ma che risulta essere un delirio soltanto un poco più accentuato dei tanti deliri che costellano la vita di ciascuno dei personaggi. Tanto che, dopo il banchetto, alla fine i due giovani ricompaiono, in una sorta di "secondo finale", molto più vero, e, parlando finalmente, tranciano giudizi su tutti gli altri, non lesinando il disprezzo. La parola si fa carne, oscena e nuda, e viceversa, in un'interessante tensione continua tra questi due poli. La regia di Werner Waas, artista tedesco da tempo residente in Italia, ha il merito di non lasciar cadere nel vuoto nemmeno una delle tante parole che vengono pronunciate in due ore ininterrotte di spettacolo, ma non sempre i suoi pur bravi attori lo seguono negli scarti che sarebbero necessari. Non ci sembra infatti che il diluvio di parole di Schwab sia sempre uguale a se stesso e non ci pare che si adegui facilmente al carattere che appare fisso di ciascun personaggio. Ci sono delle sfumature in ciascuno che non sembrano emergere completamente. Ma questo è solo un dettaglio, in uno spettacolo che invece dimostra quanto l'attenzione alla parola, la ricerca sul testo, sia ancora una carta che paga. *Pierfrancesco Giannangeli*





ammessi e compressi anche loro nella piccola stanza si trovano davanti un gorillone chiuso da sbarre che recano infisse orride teste mummificate e spiccate da chissà quali vittime. Poi la caduta fragorosa della parete rivela una teca, quindi un camerino, una scatola-bomboniera che cela sopalchi e botole. Al suo interno cerca respiro una diva in via di dissoluzione, Suzie Wong. Intorno a lei, pupazza disarticolata e costretta da trampoli e mille lacci all'immobilità e all'insofferenza, si aggirano, avvolgendosi e comprimendosi gli uni con gli altri, sette cinesi, servitori-fantasma lievemente raccapriccianti. In quest'eccesso senza trama apparente, ogni dettaglio è studiato e messo a punto con ossessiva lucidità, dalla recitazione grandiosamente monotona di Maria Luisa Abate, alle elucubrazioni poetiche di Marco Isidori (autore e regista), al coro di esseri asessuati, saettanti e viscidati nel disegno coreografico, assecondato e ostacolato da maniglie, corde, intrecci di nastri. I partecipanti all'azione combinata (c'è anche il canto) sono bravissimi, ma tutta quella compres-

sione, quel turbinare, quello strisciare intorno a parole estirpate dalle viscere rischiano di sconfinare nell'eccesso virtuosistico. Forse per i Marcido è giunto il momento o di portare la loro cifra unica e inimitabile fuori dalla cerchia locale o di cambiare registro. La moltitudine di idee che affolla la loro fantasia è tale che questi prodi se lo possano permettere. *Mirella Caveggia*

Festa con sparo e non è a salve

RUMORS, di Neil Simon. Regia di Attilio Corsini. Scene di Alessandro Chiti. Costumi di Isabella Rizza. Con Viviana Toniolo, Stefano Santospago, Carola Stagnaro, Annalisa Di Nola, Stefano Altieri, Claudio Insegno, Carlo Lizzani, Cinzia Mascoli. Prod. Compagnia Stabile Attori & Tecnici, Roma.

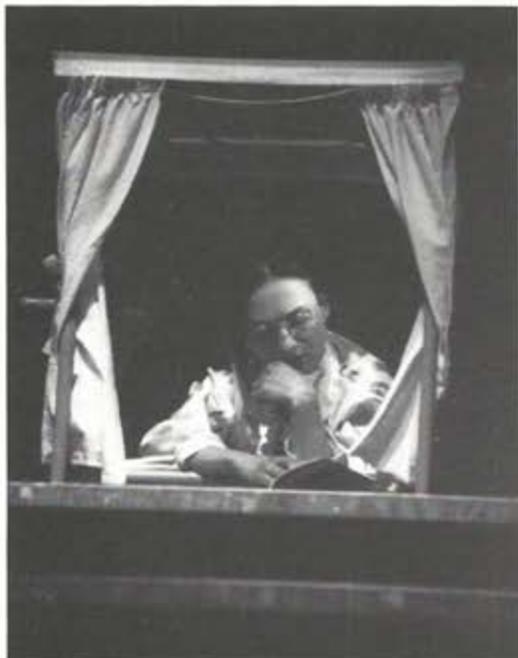
Attilio Corsini, direttore del Teatro Vittoria di Roma, sembra geneticamente portato per le commedie brillanti che affronta sul filo di un'esattezza ritmica capace di esaltare nell'orchestrazione di gesti e movimenti anche il contenuto più lieve. Come accade con questo *Rumors*, il cui titolo ricorda per assonanza il pluriennale successo di *Rumori fuori scena*, rimasto nella storia della Compagnia Attori e Tecnici, e che segna il primo incontro del regista con un testo di Neil Simon. Una commedia quasi inesistente che, nell'eleganza scintillante di un interno alto borghese, vede agitarsi tra menzogne, equivoci e malintesi, quattro coppie, tutte più o meno scoppiate, prese nel vortice di un tormentatissimo anniversario di matrimonio. I cui festeggiati, il vicesindaco di New York e la moglie, in realtà non si presenteranno mai in scena, limitandosi a incombere sugli invitati con lo spettro di uno scandalo che ciascuno di essi ha ragione di temere. Poiché questi esseri angosciati, il consulente fiscale, l'analista, il neocandidato al Senato e relative consorti, tutti assai ben caratterizzati nei loro comportamenti e nelle loro

nevrosi e accomunati comunque da una sorta di egocentrico e cinico narcisismo, sono esponenti di una *middle class* terrorizzata dall'eventuale coinvolgimento che potrebbe danneggiarne gli acquisiti privilegi. All'origine dell'imbarazzante situazione un inspiegabile colpo di pistola che il padrone di casa si è tirato, non si sa se per un gesto disperato o un semplice incidente, e di cui egli stesso, ferito leggermente ma profondamente scioccato, non è in grado di dare alcuna spiegazione. S'innescano così un meccanismo grottesco di menzogne affannose e di assurdi espedienti che si rinnovano a ogni nuovo arrivo per raggiungere il loro acme al temuto arrivo di un poliziotto, venuto in realtà per indagare su un banale incidente d'auto, con una fantasiatissima spiegazione improvvisata sulla spinta di un panico disperato. Che, a quanto pare, è anche quella vera e che suggella il tessuto impalpabile della commedia con l'inatteso sberleffo di un' improbabilissima ovvietà. Concludendo felicemente un allestimento abbastanza omogeneo, che si scatena nel secondo tempo in un movimentato susseguirsi di autentiche acrobazie fisiche e verbali, sostenute dagli interpreti con affiatissima e spigliata brillantezza. *Antonella Mellilli*

Montecchi e Capuleti nel becero nord-est

LA RESURREZIONE ROSSA E BIANCA DI ROMEO E GIULIETTA, di Sony Labou Tansi. Traduzione di Maria Adele Palmeri. Regia di Rita Maffei. Costumi e interventi pittorici di Luigina Tusini. Musiche di U.T. Gandhi. Luci di Alberto Bevilacqua. Con Sandra Toffolatti, Ken Ponzio, Francesco Accomando, Fabiano Fantini, U.T. Gandhi, Rita Maffei, Claudio Moretti, Giuliana Musso, Anna Romano, Massimo Somaglino, Arianna Zani. Prod. Centro Servizi e Spettacoli di Udine.

Nella riscrittura shakespeariana dell'autore congolese Sony Labou Tansi,



l'odio che divide Montecchi e Capuleti non affonda le sue radici nelle differenze razziali tra bianchi, neri e meticci, ma nello squilibrio economico tra il nord e il sud del mondo, tra il capitalismo aggressivo e violento dell'Occidente e la miseria del meridione africano. Interessante prospettiva. Peccato che tra quanto è scritto nel programma di sala e la sua realizzazione in scena non ci sia alcuna coincidenza. Si percepisce subito, nell'allestimento di Rita Maffei, la mancanza di qualcosa. Lo spettacolo, nato come laboratorio, doveva avere un impianto corale dal quale meglio emergevano le tematiche sottese a questo testo che così, forse a causa di inopportuni tagli, si riduce a un'ennesima attualizzazione della vicenda di Romeo e Giulietta, trasferita nel nostro becero nord-est para leghista e vissuta dai due gruppi familiari come se fosse uno scontro tra ultrà di opposte tifoserie. Dell'Africa, e più in generale del sud, rimangono solo le sonorità dal vivo di U.T. Gandhi, che si vanno a mescolare, un po' a caso, a trovate sceniche pescate con maldestra ingenuità tra i "segni particolari" di certi teatranti della generazione di mezzo: l'uso

insistito dei microfoni alla De Capitani, la morte in abito da sera nero in forma di dama danzante stile de Berardinis, un mix di dialetti italici usati, come fanno certi comici, più per coloriture macchietistiche che per reale necessità drammaturgica. E anche tra gli attori nessuno si distingue, se non per qualche divertente quanto inutile caratterizzazione (i genitori Capuleti) o per il facile pathos dei sospiri e delle parole d'amore di Giulietta e Romeo (Sandra Toffolatti e Ken Ponzo) amplificati dai microfoni. Molta confusione, insomma: di idee, di cultura teatrale, di tecniche di messinscena per uno spettacolo che, probabilmente penalizzato dalla formula "ridotta" da tournée, promette molto, ma mantiene poco. *Claudia Cannella*

Leo: numeri da rivista con Eschilo e Shakespeare

COME UNA RIVISTA, DA ESCHILO A...., regia, ideazione luci, spazio scenico, colonna sonora di Leo de Berardinis. Costumi di Ursula Patzak e Katrin Marros. Luci di Maurizio Viani. Con Leo de Berardinis, Alessandra Arlotti, Alberto Astorri, Valentina Capone, Michelangelo Dalisi, Lisa Ferlazzo Natoli, Linda Gennari, Alfonso Paola, Fabrizia Sacchi, Daniele Scattina, Marco Sgrosso, Ilaria Valli, Enzo Vetrano. Prod. Teatro di Leo per un teatro nazionale di ricerca, Bologna.

Come una rivista, l'ultimo spettacolo di Leo de Berardinis, è un concentrato di quarant'anni di lavoro, la dimostrazione di che cosa sia l'attore-jazzista che improvvisa, la riconduzione della memoria teatrale ai fantasmi dell'inconscio e della scena, l'alternanza di un tragico in fin dei conti

romantico con la parodia di una commedia notturna; e la perfezione nel recitare e nelle tecniche di scena che ha l'eguale soltanto in Carmelo Bene, con cui Leo lavorò. Il suo teatro "spacca" il pubblico: si è con lui, completamente, o altrettanto completamente "contro". Anche se nessuno può negare il livello altissimo della sua ricerca. Una sperimentazione che sta al teatro come il *nouveau roman* sta alla letteratura: in quanto de- e ri-strutturazione dei materiali. Non più, questa volta, in esercizio solitario, ma in uno spettacolo corale, con dodici attori "di stretta osservanza", tutti bravissimi, fra cui primeggiano Enzo Vetrano e Marco Sgrosso. *Come una rivista* (titolo, immagino, un po' ironico) attinge a Sofocle (*Antigone*), Eschilo, Euripide (*Medea*), Shakespeare (*Giulietta e Romeo*, *Otello*) fino ai contemporanei, il Ginsberg dell'*Urlo*. Ne derivano "numeri" dove le citazioni dai classici - dirette, e/o volte in parodia - stanno al posto degli *sketch* del varietà. Il luogo - dice Leo in giacca di lamée da presentatore - è quello delle "periferie galattiche"; siamo nel 3005, quarto millennio, e assistiamo al viaggio di un "bambino galattico" in un Occidente robotizzato, che vive di echi, risonanze e choc elettronici. È l'aspetto *new age* (ovviamente caricaturato) dello spettacolo; che deve qualcosa, mi pare, a Jarry per gli stravolgimenti patafisici delle situazioni e del linguaggio (*Otello*, ad esempio, in una Little Italy mafiosa), e a Pina Bausch per gli sconfinamenti nella gestualità del teatrodanza. L'*entertainer* Leo è il gran burattinaio di questa ballata tragicomica dei fantasmi emergenti dalla memoria e dal subconscio del Teatro, avvolti in luci crepuscolari e in un "sonoro" volutamente eterogeneo, dal *Concerto n. 2* per piano di Rachmaninov, rotto da rumori laceranti, al *Bel Danubio Blu* di Strauss, alla *Martha* di Flotow, a Bach, al rock. *Concerto cum figuris*, per una libera interpretazione individuale. *Ugo Ronfani*

A pag. 78 Maria Luisa Abete è Suzie in *A tutto fondo*, nuova certificazione del mondo di Suzie Wong, di Marcido Marcorjo e Famosa Mimosa (foto: Carlo Manzato); in questa pag. una scena da *La resurrezione rossa e bianca* di Romeo e Giulietta, regia di Rita Maffei (foto: Alberto Capolani).

L'Alceste di Lavia in discoteca tra i fantasmi

IL MISANTROPO di Molière. traduzione di Piero Ferrero. Adattamento e regia di Gabriele Lavia. Scene di Carmelo Giammello. Costumi di Andrea Viotti. Musiche di Giorgio Camini. Luci di Giancarlo Salvatori. Con Gabriele Lavia, Valeria Milillo, Luca Lazzareschi, Pietro Biondi, Erika Urban e altri venti attori. Prod. Teatro Stabile di Torino.

È un magnifico Gabriele Lavia il misantropo Alceste, l'illuso gonfio di critica morale che non sa vivere in una società dominata da intrighi, imbrogli, interessi, che per amore di verità si inimica i potenti, affronta liti giudiziarie e si illude di conquistare l'anima inafferrabile di Célimène. In questa commedia di carattere, la più alta del grande drammaturgo francese, si è voluto vedere il suo autoritratto. Di Lavia sarebbe arbitrario dire altrettanto: certo è che l'attore, che in scena rispecchia sempre una parte di sé nei suoi personaggi, dal male oscuro denso di umori biliosi di Alceste appare totalmente dominato. Lo vediamo in vesti moderne in una cornice scenografica quanto mai attuale, fatta di bagni turchi, gelide alcove e discoteche; e appartiene al presente anche la società mascherata, sorda e indifferente che lo spinge verso il deserto interiore e il distacco definitivo. Sembra una forzatura l'innesto nel mondo d'oggi di un classico, ma è tale la forza interpretativa e così penetrante la seduzione di questo autentico uomo di teatro che risulta totale la coincidenza di una vicenda legata al giansenismo con il dramma di un individuo contemporaneo incapace di rattoppare lo squarcio fra sé e il mondo. In questa resa l'attore sembra rovesciare tutta la sua anima. Spogliato degli accenti grotteschi - solo qualche lampo di ironia -

focalizza l'attenzione sulla parte tragica, sottolineando l'intensità di una passione amorosa non ricambiata. Mano a mano che la delusione lo invade e il distacco si manifesta, lo vediamo incupirsi, incurvarsi, trasformarsi in un essere colmo di indignazione, da una parte e di amore indicibile, dall'altra. Lavia, rendendo il personaggio sempre più miserabile, sempre più strisciante, gli attribuisce una straziante grandezza. Mentre lui, il protagonista, è denso e autentico, gli attori che lo attorniano, appaiono come esseri mascherati, fantasmi in ciré nero e zatteroni. Investiti da una fosforescente luce spettrale, uniti in una corallità piena di minacce, agiscono sospinti da una sorta di automatismo coreografico. Dal gruppo che dispensa odio e minacce si staccano Piero Biondi, ottimo nel ruolo di Philinte, l'uomo di mondo che accetta la realtà qual è, volgendola a proprio vantaggio e Valeria Milillo, una Célimène in zizzeretta e giubbotto, purtroppo costretta, come spesso accade alle comprimarie di Gabriele Lavia, ad accenti piagnucolosi e infantili. Lo spettacolo, che chiude in bellezza la stagione della direzione di Gabriele Lavia al Teatro Stabile di Torino, deve molto della sua presa all'impostazione scenografica efficacissima e inquietante nella sua gelida eleganza, alle luci cattive e alle musiche, che martellano con ossessività e sottolineano la crudeltà di un tempo, che sembra negare tutti gli slanci emotivi, indignazione compresa. *Mirella Caveggia*

De Sio vittima e carnefice di una tragedia casalinga

NOTTURNO DI DONNA CON OSPITI, di Annibale Ruccello. Regia di Enrico Maria Lamanna. Scene di Sergio Tramonti. Costumi di Teresa Acone. Musiche di Carlo De Nonno. Con Giuliana De Sio, Rino Marcelli,

Dora Romano, Mimmo Mancini, Alessio Di Clemente, Corrado Ardone. Prod. Atlantide Entertainment, Roma.

Anche in una storia tutto sommato comune, una vita normale qual è quella di Adriana può innestarsi il germe della follia che in un frangente di debolezza precipita imprevedibile nel raptus: nessuno può assicurarsi l'immunità dal contagio della pazzia. Adriana, casalinga in attesa del terzo figlio, abita una di quelle «case cafone» sì, ma dignitose, che assolvono dalla povertà, appena fuori Napoli; il marito di notte lavora mentre lei, nel buio offuscato dai bagliori televisivi, sola coi figli, ha paura. Una notte come tante i fantasmi del passato e del presente fanno irruzione nella sua cucina piccolo-borghese risvegliando le frustrazioni sopite ma mai elaborate che si ingigantiscono sotto il peso della solitudine e della logora resistenza a una routine grigia. La donna si scopre sopraffatta dalla vita, e nella sua fantasia ingarbugliata si percepisce vittima di un complotto: della compagna di scuola che l'umiliava e del marito di lei, del vecchio amore immaturo dissolto in un aborto, del marito di oggi, ispido, che trattiene a stento la forza manesca, dei genitori, litigiosi, ma che l'amavano a modo loro. Nella mente annebbiata della donna, in un crescendo di interferenze confuse dell'inconscio, rifugge soltanto l'innocenza dei suoi due bambini, e intollerante al pensiero che possano soffrire come lei soffre, per difenderli, Adriana li sacrifica. La messinscena a firma di Enrico Maria Lamanna di questo bel testo di Ruccello, non lineare né immediato, è il risultato di un riuscito compromesso tra il rispetto della ricerca artistica dell'autore e la confezione di un prodotto commerciale; e non si può che elogiare una produzione che circuita negli spazi più popolari e frequentati dallo spettatore comune quando sceglie di avvicinare il pubblico alla drammaturgia contemporanea. La scena funzionale di Sergio Tramonti,

Giuliana De Sio, protagonista di *Notturno di donna con ospiti* di Ruccello.



la colonna musicale di Carlo De Nonno, un revival di successi '70-'80 e la chiarezza della recitazione vanno appunto nel senso di rendere scorrevole la fruizione dello spettacolo. Bravissima Giuliana De Sio a restituire tutte le sfumature e le contraddizioni di questa tormentata donna qualunque, e Rino Marcelli, dirimpente nel doppio ruolo della Madre e del Padre, bene anche Dora Romano, Mimmo Mancini, Alessio Di Clemente, Corrado Ardone a caratterizzare con competente misura i loro personaggi. *Anna Ceravolo*

Il ritorno di san Francesco fra suoni di fax e telefonini

LA SECONDA VITA DI FRANCESCO D'ASSISI, di José Saramago. Traduzione di Giulia Lanciani. Regia di Marco Baliani. Scene e costumi di Carlo Sala. Musiche di Filippo Del Como. Con Bruno Stori, Salvatore Cantalupo, Giorgio Felicetti, Adriano Giammanco, Giuliano Amatucci, Antonello Cassinotti, Salvatore Arena, Maria Maglietta, Sandro Lombardi, Emanuela Villagrossi, Elisabetta Vergani, Patrizia Romeo, Coco Leonardi. Prod. Teatro di Roma.

José Saramago, autore di questa *Seconda vita di Francesco d'Assisi*, messa in scena da Marco Baliani, non è certo tenero nei confronti della Chiesa e del potere, politico ed economico, che essa ha conquistato nei secoli. Di cui egli in fondo stigmatizza la fondamentale contraddizione di messaggio ideale e pratica di vita attraverso la disputa che sul palcoscenico oppone un redivivo Francesco e i suoi antichi compagni di fede. La confraternita si è trasformata infatti, adeguandosi ai tempi e muovendosi con sicurezza di spirito imprenditoriale fra logiche di profitto e ricerche di mercato non prive di cinismo. Cosicché l'innatteso ritorno del poverello d'Assisi, salutato inizialmente con gioia, finisce per rivelarsi fonte di disagio e di scontro aperto fra gli stessi confratelli. Tra parole nuove che egli non conosce e

altre antiche che nell'abitudine hanno perso ogni vero significato, egli appare infatti come un reduce spiazzato e spiazzante che impone divisioni di campo e difficili scelte. Al di là di quell'albero, ricordo di una porziuncola che il ligio dovere dei frati continua a venerare, come imbalsamato nell'enorme tecca che domina il palcoscenico, tutto, dal suono ininterrotto di fax e telefonini ai repressi bisbigli di frati e suore, tra cui la stessa Chiara, assoggettati al ruolo di puri esecutori, parla di una organizzazione ferrea di manageriale efficienza, che ruota attorno alla figura dell'antico compagno Elia, del Padre Pietro, come allora nemico al figlio, e della madre Pica. E che, sposando l'ottica e la durezza tecnologica dei tempi, ripropone le sopraffazioni e le disuguaglianze di sempre. Del resto, in questo scontro tra fratelli, è difficile discernere la verità e la ragione. E lo stesso Francesco finirà per rinunciare a ogni tentativo di riportare l'ordine all'originaria povertà. Comprendendo anzi, che proprio contro di essa, spoglia ormai di ogni santità, dovrà oggi indirizzarsi la sua nuova lotta. Una tesi, questa, che non può non suscitare discussioni e polemiche, ma che lo spettacolo ha il merito di dipanare con lucidità ferma di dignitosa compostezza, capace di inglobare senza troppi stridori le debolezze di un cast non tutto ugualmente valido. Tra cui ovviamente primeggia il Francesco smarrito e tenace di Sandro Lombardi. *Antonella Melilli*

Le verità dell'esistenza di un madornale Bergonzoni

MADORNALE 33, di Alessandro Bergonzoni. Regia di Claudio Calabrò. Scene di Mauro Bellei. Con Alessandro Bergonzoni. Prod. I Piccioni di Piazza Maggiore, Bologna.

Eccessivo, ipertrofico, rodomontesco, madornale, scabroso e, nello stesso tempo, lieve, umile, minimale, tenero, quasi riservato. Così si

mostra Alessandro Bergonzoni nel suo decimo e ultimo spettacolo, *Madornale 33*. E, sicuramente, in questo come negli altri spettacoli non è il titolo che conta, ma la manifesta follia di un discorso esplosivo nel labirinto di una mente libera e innocente che ricompone quelle frasi, quelle parole a modo suo, ricostruendo una possibile storia che poggia, prima di tutto, sullo scatto impulsivo di una intelligenza acrobatica, disegnando figure inverosimili e geografie immaginarie come in un gigantesco *cartoon*. Raptus verbali e immaginifiche visioni diventano testo e contesto di un viaggio teatrale ai confini dell'irrealtà, dove tutto, per inenarrabile magia scenica, diventa credibile. Fufyo è il prescelto fra milioni di uomini a trovare le trentatré verità fondamentali dell'esistenza. Tale impervio compito gli è stato affidato da Shinai che, dopo avergli indicato l'impervio cammino da affrontare, lo abbandona a se stesso. In questo viaggio in cui l'azione mentale contiene quella fisica e materiale, Fufyo incontra un eremita col binocolo, un cinese di Goteborg, due donne come Vanvera e Bastiana (il loro destino è iscritto nel nome) e il grande Simeone, che attesterà le qualità di Fufyo. Il finale è ovviamente a sorpresa: basta poco, molto poco, per essere vivi. Un diluvio di applausi e tante risate confermano, a un livello ancora più alto, l'anomalia della straordinaria comicità bergonzoniana nel panorama teatrale italiano. Attraverso questo spettacolo appare sempre più fertile in Bergonzoni la sintesi fra l'uomo di scena e lo scrittore. La regia di Claudio Calabrò tesse con maestria le fila invisibili di un corpo e di un pensiero in continua mutazione; Mauro Bellei costruisce una passerella che taglia lo spazio in due, un oggetto, ostacolo scenografico, che sembra dialogare anch'esso con la muraglia di parole, alcune persino inaspettatamente scabrose, di Bergonzoni. *Giuseppe Liotta*



Amanda Sandrelli interprete di *Codice privato* di Citto Maselli; nella pag. seguente, Giuliana Lojodice e Marina Malfatti in *Marie Stuarda* di Schiller, regia di Pierpaolo Sepe (foto: Studio Lepera).

Amanda donna tradita portata in palmo di mano

CODICE PRIVATO, testo e regia di Citto Maselli. Scene e costumi di Marco Dentici. Realizzazione della mano scultorea di Domenico Annicchiario. Musiche originali di Giovanna Marini eseguite da Giovanni Renzo. Con Amanda Sandrelli. Prod. Teatro di Messina.

Una mano gigantesca color grigiocemento, architettata dallo scenografo Marco Dentici, occupa l'intero palcoscenico e una parte della Sala Laudamo di Messina. Fra le sue dita sono allocate pile di libri e nel suo palmo, tutto scalette e anfratti, si scorgono un letto, un computer, un proiettore per diapositive con relativo schermo e altri arredi. Sembra un antro o una tana in cui trova rifugio Amanda Sandrelli, interprete nel ruolo di Anna, lo stesso ricoperto al cinema da Ornella Muti in quel film d'una dozzina d'anni fa intitolato *Codice*

privato. Regista era Citto Maselli, che ora, con spirito da ragazzo, si cimenta per la prima volta in una regia teatrale. Nel suo incedere la pièce, ma era così anche il film, ha l'andamento d'una sciarada, d'un giallo psicologico che coinvolge sulla scena la solipsistica protagonista, tutta tesa, in cinquanta minuti, a scoprire se il suo Emilio, scrittore di fama, l'ha abbandonata per un'altra donna o chissà perché. È vibrante la prova della Sandrelli, determinata e razionale come un raggio laser, lesta pure ad entrare in quel labirintico livello di memoria del computer e scoprire così lettere mai inviate dal suo pigmaglione amato per cinque anni, rendersi conto che non l'ama più e decidere infine d'essere lei a lasciare lui sbattendo la porta dietro di sé. Un finale, invero, diverso da quello del film, distante pure da *La voce umana* di Cocteau, cui Maselli sembra ispirarsi nella sua scrittura più filmica che teatrale. *Gigi Giacobbe*

Tra il gelo dei monti il misantropo di Bernhard

GELO, di Thomas Bernhard. Versione teatrale di Gianni Cuardigli. Regia di Teresa Pedroni. Scene di Massimo Nocente. Costumi di Roberto Posse. Musiche di Federico Landini. Luci di Silvano Paglia. Movimenti coreografici di Mariano Brancaccio. Con Roberto Herlitzka, Marcello Donati, Paola Sebastiani. Prod. Compagnia Dritto e Rovescio, Roma.

Oltre la cognizione del dolore esiste, probabilmente, la consapevolezza dello scherno, dello spregio verso se stessi e verso gli altri, dell'autosegregazione silenziosa. I temi sempre vividi e ineludibili della creatività artistica, secondo Bernhard sono - al tempo stesso - la consolazione e l'*auto da fè* di una scrittura dialogica che è, come ciascun sa, riverbero autobiografico delle scelte di vita, estreme e

solitarie, vissute - sino alla morte - dall'autore austriaco. Sarebbe sin troppo facile, alla luce di recenti avventure politiche (Haider e dintorni), attribuire a *Gelo* virtù precognitive o divinatorie: sicché preferiamo acquisire il testo quale squisito tassello di una intensa partitura di teatro dell'"assurdo", ove Roberto Herlitzka, nel ruolo di un eccentrico pittore fuggito ai propri simili per "rintanarsi" fra le montagne di Weng (favolistica, abbacinante, rarefatta la scoscesa scenografia di Nocente), esprime da grande interprete tutti i colori e tutti i registri del grottesco. Facendo della sua performance una sorta di proiezione fisiognomica del disgusto, del burlesco, del misantropico che danno forza e sentimento ad una certa concezione del mondo: non altera, si badi bene, né contigua alla torre d'avorio, ma ironica, stralunata, persino "caritatevole" rispetto all'accanimento di chi (come il giovane psichiatra giunto dalla città) vorrebbe dissuaderlo dal suicidio. Che mai sapremo se avverrà. Spettacolo tutt'altro che austero, dogmatico, sussiegoso - bensì colloquiale, caustico, irrisorio - *Gelo* sembra nutrirsi di un profondo affiatamento fra regista e interpreti, peraltro già collaudati da una precedente esperienza bernhardiana, *Semplicemente complicato*. La desolazione esistenziale, la morte della speranza, la rinuncia al futuro non hanno (come talvolta in Beckett) la tetra atmosfera della desolazione e della catastrofe cosmica. Semmai il ghigno e il sarcasmo di una sublime *clownerie*. *Angelo Pizzuto*

Delirio nello spazio per il trans di Copi

LORETTA STRONG, di Copi. Traduzione di Luca Coppola e Giancarlo Prati. Regia di Nicholas Brandon. Scene e costumi di Guidi

Florato. Con Enrico Campanati. Prod. Teatro della Tosse, Genova.

Un letto dorato, sospeso in un angolo; una specie di podio composto da vecchi mobili e sedie; diversi attaccapanni carichi di *toilettes* vistose. Tra quel ciarpame si agita una figura umana dalle sembianze ambigue: è Loretta Strong che, rinchiusa in un veicolo spaziale vagante, tenta contatti liberatori, almeno a distanza. Un essere umano che compendia tutti i sessi e le sensibilità, secondo Copi. Ma l'artista (il drammaturgo sembra risucchiato da un vuoto... siderale) è qui in stato delirante, in una condizione che stenta a farsi creativa, in un testo in cui paradosso e non-senso verbali sono cifra disorganizzante, fino alla divagazione incontrollata. Loretta, dunque, si sgola con personaggi assenti (o soffoca, penetrata da esseri imondi che pululano dal water), in un'improbabile chiacchierata con interlocutori irraggiungibili, ora sulla terra, esplosa, dov'è rimasto qualche superstite, ora su Venere o su Plutone. Il travestito (o transessuale) blatera soprattutto con Linda, compagna invisibile, plausibilmente creatura fantastica. È un flusso di parole, da cui il comico è spremuto con grottesche forzature, ricorrenti sempre a una sessualità ricondotta all'apparato genitale. Anche quando emerge il sogno della maternità, esso viene travolto dall'incubo di aborti spaventosi. Stralunata l'interpretazione di Enrico Campanati, davvero straordinario comunque, in coerenza alla regia, che lo vuole "vero" (quindi sofferente e sconvolto) anche nella *clownerie*, nello sberleffo masochista. L'uso degli oggetti, che proliferano in animali ripugnanti (topi innanzitutto) e in protesi od orpelli d'abbigliamento, è concitato, brutale, esasperato. Eppure i colori, le luci, i getsi concorrono a un corrispettivo adeguato alla sollecitazione dell'autore. Incongruo appare,

invece, lo sforzo di oggettivazione - da parte sua - di questa situazione da risibile caos universale. *Gianni Poli*

Uccisa a colpi di forbici la Stuarda della Malfatti

MARIA STUARDA, di Friedrich Schiller. Traduzione e riduzione di Giancarlo Sepe. Messa in scena di Pierpaolo Sepe. Scene di Alessandro Camera. Costumi di Sabrina Chlocchio. Con Giuliana Lojodice, Marina Malfatti, Leandro Amato, Pino Tuffilaro, Paolo Lorimer, Sonia Barbadoro, Fabio Pasquini, Felice Invernici, Filippo De Sanctis, Diego Sepe. Prod. Teatro Eliseo, Roma-Emmevu Teatro, Milano.

Povera *Maria Stuarda*, ridotta a semplice "bignami", punita, non solo con la condanna a morte della perfida Elisabetta, ma ancor di più con il selvaggio uso delle forbici che Giancarlo Sepe, responsabile di traduzione, riduzione e scenica, ha messo in atto sul lungo testo di Friedrich Schiller. Ne è risultato un veloce spettacolo di poco meno di due ore, dove le figure di Maria e della sua rivale Elisabetta ne escono penalizzate, non complete, solo abbozzate. La nobile intenzione di riportare in palcoscenico una delle più note tragedie di Schiller ha dovuto scontrarsi con la necessità di rendere accessibile alla maggior parte del pubblico la storia delle due regine. Ma ciò che nei propositi può essere buono non sempre lo è nella pratica. La rielaborazione di Sepe, che ha poi passato il testimone per la messinscena ad un altro Sepe, Pierpaolo, ha fatto sì che la tragedia si potesse solo intuire, immaginare, che potesse essere riconosciuta solo da chi ha davvero assimilato il testo schilleriano. Eccessive le musiche

assordanti che accompagnano le battute dei personaggi, ridotti qui, praticamente, alle due donne, in quanto tutta la schiera di uomini che gira loro intorno è funzionale solo al dare la battuta o al modificare i raffinati elementi scenografici. Un plauso va agli attori tutti (costretti, peraltro, a recitare amplificati da microfoni disseminati per tutto il palcoscenico) per la diligenza con cui hanno assecondato il disegno registico; tra loro ci piace ricordare la bella prova di Leandro Amato. È ormai abitudine dei registi spostare temporalmente l'azione, ma in questa *Maria Stuarda* i costumi anni Trenta sono sembrati ingiustificati, in mancanza di una precisa idea guida. Non ha sempre giovato all'esito positivo dello spettacolo l'interpretazione delle due attrici; solo Giuliana Lojodice riesce, a tratti, a riscattare la sua Elisabetta, mettendola al riparo da quei facili sentimentalismi che imprigionano la Maria di Marina Malfatti. *Pierachille Dolfini*



Barbareschi non graffia nella denuncia della tv

LA GRANDE TRUFFA, di Nigel Williams. Regia di Luca Barbareschi. Scene di Paolo Polli. Costumi di Laura Allievi. Con Luca Barbareschi, Chiara Noschese, Roberto Arlinghieri. Prod. Casanova Entertainment, Roma - Banca di Roma.

La grande truffa del titolo non si riferisce a nulla in particolare. È semplicemente la vita *tout court*, che spesso non ci appaga e diverge da quello che avremmo voluto che fosse, negli affetti, nel lavoro, nella nostra stessa realizzazione. In definitiva l'eterno tradimento che, più o meno consapevolmente, l'uomo va perpetrando contro se stesso, grazie a una comunicazione tecnologicamente sempre più rapida e tuttavia superficiale, dominata da un abuso di immagini e da un linguaggio riduttivo e inutile, svuotato di ogni profondità significativa, di cui la televisione costituisce il naturale stendardo con la suprema stupidità dei suoi *talk show*, sempre più futili e volgari. Una situazione che affligge l'Italia, ma evidentemente non soltanto, se proprio su di essa l'inglese Nigel Williams, autore del notissimo *Nemico di classe*, punta i suoi strali in questa che è la sua più recente commedia. Dove, nella desolazione spettrale di uno studio semi-vuoto e già invaso dal respiro di un prossimo sfacelo, lo spettatore assiste agli sforzi titanici di un produttore nevroticissimo e perfino disumano, di una più posata quanto inventiva segretaria e di un distrutto presentatore, tesi a salvare dalla fine una trasmissione che, nella traduzione italiana, ha il titolo inevitabilmente evocativo di *Maurizio Allegri Show*. L'immagine della volgarità, della disumanità, della manipolazione di un linguaggio sempre più superficiale e scur-

rile, in effetti nel testo c'è tutta, con la riproduzione fedele di una realtà che affligge tutti i giorni ogni essere pensante. Con l'aggiunta, nel caso specifico, di una segretaria condannata dal tumore, di un conduttore demolito dalla disgrazia di un figlio malato di Aids, e di uno squarcio finale di dolorosa solitudine nell'indifferente ferocia del produttore. Ma tutto questo giunge al pubblico con le unghie già spuntate, incapaci di graffiare per una certa carenza del testo, in fondo un po' corrivo, ma soprattutto per la debolezza della regia di Luca Barbareschi, che appiattisce in particolare il personaggio del produttore, da lui stesso interpretato, con la monocorde ovvietà di una gridata esagitazione. Più credibile e convincente appare la misurata esattezza di Chiara Noschese nei panni un po' malinconici della sfortunata quanto poliedrica segretaria.

Antonella Melilli

Su una croce di sabbia lo straniero di Koltès

LA NOTTE POCO PRIMA DELLE FORESTE, di Bernard-Marie Koltès. Traduzione di Giacomo Bottino e Valter Malosti. Regia e spazio scenico di Valter Malosti. Luci di Francesco Dell'Elba. Con Michele Di Mauro. Prod. Teatro Giacosa, Ivrea - Teatro di Dioniso, Torino.

Un uomo solo, straniero - non sappiamo se esule oppure migrante - si muove stancamente nella notte alla ricerca di una stanza. Cammina lungo le quattro braccia di una croce ricoperta di sabbia e illuminata da faretti collocati lungo i suoi lati. Uno spazio scenico desolato ed evidentemente simbolico, attorno al quale è disposto un pubblico cui è implicitamente richiesto di essere anche interlocutore, benché muto, del protagonista. Questo, forse ubriaco, inzuppato dalla pioggia incessante,

rivolve il proprio spezzettato e policromo soliloquio a un personaggio senza voce e senza identità. Denuncia le discriminazioni di cui è oggetto in quanto straniero. Rammenta un amore rubato su un ponte e si arrabbia per i soldi che gli sono stati rapinati e con i quali avrebbe voluto offrire da bere al suo misterioso interlocutore. Ma non è solo la sua "piccola" vita: l'uomo descrive una realtà miserevole di puttane, protettori e clienti, ma anche di ladri e mendicanti. Un universo disperato di povertà e superstizione. È un mondo dominato dal disordine, che ha ormai intaccato la politica così come le relazioni fra gli uomini. È lo stesso paesaggio che contraddistingue anche gli altri drammi di Koltès, il quale, tuttavia, ai toni apocalittici preferisce l'arma ben più incisiva dell'ironia. La stessa lodevole interpretazione di Michele Di Mauro, anziché scivolare in un basso monocorde, sa modulare varie tonalità, passando dallo scherzo all'indignazione, dall'appunto ironico alla disperazione. L'attore riesce così a rischiarare la natura apparentemente ambigua della richiesta del suo personaggio che, oltre a una camera e a una birra, ricerca, come ogni uomo, autenticità e amore. *Laura Bevione*

Scoprono la maternità le prostitute di Cavosi

LAUBEN, di Roberto Cavosi. Regia e costumi di Umberto Cantone. Scene di Agostino di Trapani. Luci di Franco Caruso. Con Paola Bacci, Liliana Paganini, Aurora Falcone, Marcello Albanesi. Prod. Teatro Biondo Stabile di Palermo.

Al numero 15 della Lubengasse (o Via dei Portici) d'una Merano 1898 abitano due prostitute, Martha e Ulli, che vivono, dormono e ricevono i clienti in una topaia. Con quei mutandoni bianchi, cinti da stretti corpetti, e quei capelli color biondo rossastro, le

donne sembrano due figurette lautrecchiane, in sintonia col periodo impressionista in cui Roberto Cavosi ambienta questo suo *Lauben*, messo in scena da Umberto Cantone (suoi pure i costumi) per lo Stabile di Palermo. Martha è più matura, una grande nave scuola, con alle spalle molti aborti; Ulli (cui dà vita una Liliana Paganini trasognata) è più giovane, più ingenua, forse, con meno esperienze e sembra dipendere da Martha (una Paola Bacci molto calata nel suo ruolo e, spesso, un vero maschiaccio) forse perché debitrice verso chi l'ha raccolta dalla strada e poi ospitata in quella casa. Fra Ulli e Martha c'è del tenero. C'è dell'amore, sbocciato a furia di fare quella laida vita: le due sono diventate lesbiche e non vogliono più separarsi. Ma per Ulli, rimasta incinta a opera di un tenente di cavalleria, l'ufficiale Wolf (un luccicante e stirato Marcello Albanesi, nel suo acconcio abito militare), si profilano le nozze, volute dall'uomo conscio che «una moglie che conosce perfettamente i meccanismi della degradazione... sa quanto sono importanti i valori della famiglia per rischiare, una volta conquistati, di perderli». Ma Ulli dirà al bel tenentino che della sua proposta non se ne fa niente e che ha aborti-

to. Una rivelazione cui, alle prime, crede la stessa Martha, ma una volta andatosene l'ufficiale, Ulli le rivelerà che nel prossimo futuro, in quella casa, vivranno in tre. Molto brave la Bacci e la Paganini, due attrici che non si sono mai fatte prendere da una recitazione di maniera (era que-

sto il rischio), scegliendo una strada fassbinderiana, livida, cruda e aspra. Intento, del resto, perseguito dalla regia di Cantone, venata piuttosto da un sentimento vero e forte, come quello che può avere coinvolto due povere donne alle soglie del XX secolo. *Gigi Giacobbe*

Romeo and Juliet

Recita il pubblico nel Globe di Paolo Rossi

ROMEO AND JULIET, SERATA DI DELIRIO ORGANIZZATO, da William Shakespeare. Ideazione e regia di Paolo Rossi e Riccardo Piferi. Scene e costumi di Elisabetta Gabbioneta. Luci di Aldo Solbiati. Con Paolo Rossi, Giovanni Cacioppo, Emanuele Dell'Aquila, Gerard Estréme, Modou Gueye, Pepe Ragonese. Prod. A.Gi.Di., Modena.

Cosa succede se Paolo Rossi decide di mettere in scena *Romeo e Giulietta*? Accade che la tragedia per eccellenza di William Shakespeare finisce col divenire un'imprevedibile festa teatrale, giocata dal pubblico in veste d'attore. Il terribile e pestifero Paolo Rossi parte da una certezza: tutti conoscono, a grandi linee, la storia dei due amanti di Verona, e questo basta per risparmiarsi sugli attori, ma non sulla fantasia. In un confuso *The Globe*, trasformato provocatoriamente in *Mac Globe*, Paolo Rossi gioca a fare il regista e il domatore di storie. Prendendo ampiamente spunto dal *Romeo e Giulietta* cinematografico di Zeffirelli e con qualche citazione musicale dal film di Luhrman, il circo del comico milanese fa l'impensabile: lascia agli spettatori il compito di vestire i panni dei personaggi principali della pièce. Con megafono alla mano, una band di musicisti e aiutanti di scena (all'occorrenza anche attori) Paolo Rossi dà il via al reclutamento dei suoi interpreti, fornisce i costumi, suggerisce le battute e lo spettacolo, ogni sera, è veramente unico e irripetibile, perché sempre diversi sono i protagonisti e imprevedibile la reazione della platea, di volta in volta coro, oppure, divisa a metà, rappresentazione della faida fra Capuleti e Montecchi. Da tutto ciò, la tragedia di Shakespeare esce bene, tutt'altro che desacralizzata, anzi vivace, insolita e fedele a se stessa. L'abilità di Paolo Rossi e della sua band è quella di riuscire a gestire le ritrosie o la voglia di partecipare del pubblico, inserendo qua e là qualche citazione dotta in omaggio a Peter Brook, senza mai dimenticare che, una volta tanto, lo spettacolo lo fanno gli spettatori e non gli attori. In un assillante riprendere, modificare, esaltare e frustrare la drammaturgia shakespeariana, il *Romeo and Juliet* di Paolo Rossi, nella sua sgangherata allegria, finisce col farsi omaggio sincero e popolare al Bardo. *Nicola Arrigoni*

A sin. Liliana Paganini in una scena di *Lauben* di Roberto Cavosi; in basso Paolo Rossi (foto: Studio Lepera).



Un mazzo di rose rosse per il ritorno di Erica Blanc

DUE DOZZINE DI ROSE SCARLATTE, di Aldo De Benedetti. Regia di Massimo Cinque e Stefano Marcucci. Scene di Leonardo Conte e Alessandra Panconi. Costumi di Lia Aiello. Con Erica Blanc, Nino Castelnuovo, Libero Sansavini, Alessandra Puglielli. Prod. Compagnia del Teatro Moderno-Compagnia Araldo, Roma.

«Riproporre il teatro dei telefoni bianchi, che vergogna!». Mi sembra di sentirla, la critica arcigna, pronta a demolire la riproposta di *Due dozzine di rose scarlatte*. La ripresa del testo di Aldo De Benedetti, del '36, non mi ha scandalizzato, anzi mi ha divertito per cinque ragioni: perché il teatro italiano ha un debito con De Benedetti, autore fortunatissimo fra le due guerre ma colpevole di essere ebreo, per questo radiato dalle scene con le leggi razziali e, dopo il '45, riemarginato dalla triplice congiura del teatro ideologico, dall'estrofollia delle compagnie di giro e dalle invidie, tanto che nel '70 tolse il

disturbo con un suicidio; perché *Due dozzine di rose scarlatte* è una *pièce bien faite*: la struttura del vaudeville alla Feydeau e la "piccola musica" dei sentimenti alla Marivaux; perché è di conseguenza interessante l'amarcord della ripresa, in ogni caso gradevole per i meno giovani; perché la regia di Massimo Cinque e Stefano Marcucci restituisce senza pretese, ma con ritmi leggeri e vivaci, l'*air du temps* insieme a quattro bravi attori (Erica Blanc, Nino Castelnuovo, Libero Sansavini nel ruolo di un imbranato amico di famiglia e Alessandra Puglielli, cameriera che balla *Parlami d'amore Mariù*, ascoltando la vecchia radio a cinque valvole); infine, anzi soprattutto, perché festeggiamo il ritorno alle scene, dopo il timore che le avesse abbandonate, della bella e brava Erica Blanc. Questa recensione non si sofferma (mi scusi) sulla sciolta eleganza di un Castelnuovo dal magnetico *appeal*, ma vuol essere un omaggio in forma di mazzo di rose per il ritorno di Erica Blanc, che con il birignao degli anni Trenta e le *mises* delle donne di Pitigrilli - fa della moglie sognatrice un ritratto perfetto, fra piccole nevrosi domestiche e palpiti negati, capricci da quartieri alti e nostalgie di ragazza, gorgheggi mondani e timidi abbandoni. Bentornata! Posso dire che le ho visto accanto, mentre cesellava il personaggio di una donna-farfalla, l'ombra protettiva di Alberto Lionello, al cui fianco aveva recitato Guitry, Simon, Roussin, e che questo mi ha commosso? *Ugo Ronfani*

Le laude di Jacopone nel monastero delle Luarezie

CHE FARAI, FRA' JACOPONE?. Regia di Ninni Bruschetta. Scene di Mariella Bellantone. Costumi di Gabriella Eleonori. Con Giampiero Frondoni, Emiliano Bronzino, Federico Ceci, Mauro Celcia, Andrea Chianelli, Giulia De Berardinis, Elena Dragonetti, Ciro

Masella, Giovanni Moschella, Totò Onnis, Franca Penone, Massimo Salarì. Musiche composte ed eseguite dal vivo dai Dounia (Giovanni Arena, Vincenzo Gangi, Riccardo Gerbino, Faisal Taher). Prod. Teatro Stabile dell'Umbria, Perugia.

Ecco uno spettacolo che è un paradigma. Ed è tale per più di un motivo. Uno: rappresenta un esempio di come la lingua che sta alla base del nostro parlare sia ancora viva, pulsante, capace di suscitare emozioni. Due: è la testimonianza di come si possano sottrarre i testi dalle incrostazioni dei libri e restituirli alla loro missione che è la costruzione del sapere universale. Tre: si è davanti a uno spettacolo dove si fondono con pari dignità preparazione laboratoriale e risultato scenico, anzi senza la prima sarebbe stato completamente impossibile il secondo. Quattro: è soprattutto grazie a queste operazioni che un teatro stabile legittima la sua funzione, lavora per il proprio territorio, contribuisce alla crescita del pubblico, svolge insomma una grande funzione educativa. *Che farai, fra' Jacopone?* (il titolo è l'inizio di una lauda) è tutto questo e forse altri avranno scovato nuovi significati tra le sue pieghe, tante, e i suoi simboli, profondi. Lo spettacolo apre uno squarcio di luce su una vita, quella di frate Jacopone da Todi (1236-1306), e in un'ora precisa attraversa, scegliendo, la sua produzione di laude. E così ci si trova immersi in un percorso che è spirituale e politico, sempre universale come testimoniano anche gli attori in abiti contemporanei. Attori, bravissimi negli assoli e nell'ascoltarsi reciprocamente, che prima di affrontare la prova della messinscena si sono impegnati in un lungo laboratorio, un percorso di presa di consapevolezza tipico del regista Ninni Bruschetta. Il risultato è uno spettacolo dove il rispetto della parola e del verso, sempre in primo piano, si integra con l'esecuzione di una musica che viene da lontano, dalle radici della

Emiliano Bronzino, Giovanni Moschella e Totò Onnis in *Che farai, fra' Jacopone?* regia di Ninni Bruschetta (foto: Studio Lepera).



civiltà: il punto di equilibrio è insieme, misteriosamente, sospeso e concreto. Qui la lingua è dolore, è esplosione della vita, qui il corpo parla attraverso la carne, è carne che urla la Vita e l'Assoluto. Ninni Bruschetta ha realizzato una sintesi importante: ha costruito il luogo dell'incontro e del riconoscimento di laicità e fede, di teologia e politica, di corpo e anima. Il tutto in uno spettacolo teatrale emozionante e intenso. L'ultima parola è per i tecnici e per l'organizzazione dello Stabile dell'Umbria. Gli uni hanno saputo creare uno spazio funzionale all'interno della suggestiva chiesa del Monastero delle Lucrezie di Todi, l'altra ha consentito alla produzione di vivere per un bel numero di repliche. Quando credere nelle cose, nelle persone, nel Teatro non è un'espressione vuota...
Pierfrancesco Giannangeli

Lella Costa fa Otello e lo prende in parola

PRECISE PAROLE, dall'*Otello* di William Shakespeare, di Lella Costa, Gabriele Vacis con la collaborazione di Sergio Ferrentini e Massimo Cirri. Regia di Gabriele Vacis. Ideazione scene, luci e scelte musicali di Lucio Diana e Roberto Tarasco. Con Lella Costa. Prod. I.R.M.A., Milano.

La gelosia passa per essere il tema dominante della tragedia *Otello* di William Shakespeare. Non è così per Lella Costa che, avvalendosi della scrittura e della regia di Gabriele Vacis, prova ad andare oltre il flusso della passione del Moro per Desdemona. Il taglio interpretativo è già ben presente dal titolo dello spettacolo-monologo: *Precise parole*. Il punto di partenza è il linguaggio, le parole precise e taglienti di Jago contro il pensiero ampio, lento di Otello. I due modi di raccontare, due modi di essere, l'uno scaltro, l'altro appassionato stanno all'origine della rilettura di Lella Costa che,

insieme a Gabriele Vacis, va alla ricerca di un'attualità non posticcia. *Precise parole* rappresenta il tentativo di leggere il mezzo (la parola) come messaggio. La tragedia del Moro di Venezia è tragedia verbale. Entrando e uscendo da una scatola lignea, resa leggera dal gonfiarsi e sgonfiarsi di tre vele che a seconda delle esigenze sceniche si fanno simboli del viaggio verso Cipro o del dedalo delle calli veneziane, Lella Costa dà anima ai personaggi della tragedia, ma al tempo stesso li guarda da fuori, li attualizza e li analizza. La vicenda perdura, resiste alla voce unica dell'interprete, ma mediata da citazioni calviniane, riferimenti cinematografici, nonché contaminazioni comiche, Otello diventa lo scacchiere di una comunicazione accorta, scaltra, quella di Jago, e del narrare piano, viscerale, per amore, proprio del Moro. La partitura drammaturgica dell'*Otello* si fa, così, monito per gli spettatori a dar giusto peso alle parole, anche quando slogan e spot sembrano sciocchi e incolore. Nicola Arrigoni

Il barone Paolo Poli cade nel tranello di Satie

IL TRANELLO DI MEDUSA, da *Quaderni di un mammifero* di Erik Satie. Traduzione di Omella Volta. Regia di Paolo Poli. Scene di Emanuele Luzzati. Costumi di Anna Anni. Maschere di Gabriella Saladino. Coreografia di Alfonso De Filippis. Luci di Alessandro D'Antonio. Con Paolo Poli, Alfonso De Filippis, Paolo Calci, Franco Povia, Rosario Spadola, ensemble Teatromusica diretto da Marcello Panni, pianoforte solista Antonio Ballista. Prod. Compagnia Paolo Poli, Firenze.

Elaborato dai testi che Erik Satie musicò, prima, e scrisse in versione definitiva, poi, nel 1921, l'ultimo spettacolo di Paolo Poli si sviluppa in due atti. Nel primo il giovane Astolfo si reca in visita dal Barone Medusa

(interpretato da Poli) per chiedergli in sposa la figlia. Il Barone mette alla prova il ragazzo e solo quando avrà ottenuto una franca risposta a una sua domanda-tranello (ecco spiegato il titolo), darà il suo benessere alle nozze. Si fatica a seguire le stranezze della trama di questa prima parte dello spettacolo: il *nonsense* che sottende l'intera commedia non risulta sufficientemente guizzante e languono su se stesse le battute, che nella traduzione italiana del testo, mancano di quel sapore mordace e di quel ritmo pre-dadaista, necessario contrappunto alle musiche e alle danze di questi grotteschi personaggi, maschere simboliche di una satira sociale che non si coglie, forse perché diluita in un testo che nasce, innanzitutto, quale accompagnamento a una partitura musicale e che risulta, infine, troppo datato. Elementi di coesione fra la prima e la seconda parte dello spettacolo sono la musica, le maschere e i fondali: questi ultimi chiari riferimenti alla stretta collaborazione artistica che nella Parigi di inizio secolo vedeva attivi geni quali Picasso, Cocteau e Satie appunto. Con testi tratti, questa volta, da le *Memorie di uno smemorato*, Poli è quasi sempre presente in scena, elegantemente vestito in frac bianco, a commentare e presentare le diverse situazioni, in cui vengono rievocate le atmosfere dei cabaret parigini del primo Novecento, affollati da ballerine, insetti che ballano il flamenco, regine morte. Il finale mette in scena un'operina per marionette, dal titolo *Genoveffa di Brabante*, in cui il bene, rappresentato da un cervo/ballerino, finalmente trionfa. Lo spettacolo manca di incisività e, bisogna ammetterlo, neanche la confermata bravura del regista e protagonista riesce a dosare i tempi fra battute, *nonsense*, balletti, e storie fantastiche in un *pastiche* che vuole essere leggero, ma risulta solo a tratti divertente. Adele D'Arcangelo

Catania

La guerra di Troia nella Francia di Giraudoux

LA GUERRA DI TROIA NON SI FARÀ, di Jean Giraudoux. Traduzione di Annarosa Pedol. Regia di Armando Pugliese. Scene di Andrea Taddei. Musiche di Alessio Vlad. Con Mariella Lo Giudice, Fiorella Rubino, Pietro Bontempo, Giancarlo Zanetti, Pietro Montandon, Maurizio Gueli, Angelo Tosto, Camillo Mascolino, Luana Toscano. Prod. Teatro Stabile di Catania.

Jean Giraudoux ha trovato posto nel cartellone di fine stagione dello Stabile catanese con *La guerra di Troia non si farà*. Nella Francia attraversata da movimenti pacifisti (Rolland, Romain, Giono etc.) il «prologo all'*Iliade*» - come fu definita la pièce di Giraudoux - si collocava, nei cruciali anni '30, come un apologo, intelligente fino al disincanto, sul fatale ricostituirsi della violenza armata in Europa. Armando Pugliese ha tenuto conto di entrambi gli elementi: cosciente che non era più proponibile, neppure in parodia, un ritorno alla Troia omerica di un teatro accademico ha da un lato collocato la vicenda nel contesto politico-culturale della Francia di Giraudoux, dentro una scena piramidale di mobili accatastati che rappresenta un salotto-parlamento borghese; e dall'altro ha dato al dibattito un rilievo metaforico e astratto. Era questo, mi sembra, il solo modo per fare accettare oggi questa pièce *à idées*, senza ingombri storicistici o naturalistici. In contropartita, però, questa rarefatta impostazione scenica non ha attenuato una certa verbosità del testo. Il salotto-parlamento con i mobili accatastati limita non poco la libertà di movimento degli attori; le proiezioni su schermo, di Francesco Frangia, sono raffinate e suggestive ma contribuiscono anch'esse a evidenziare il carattere astratto dell'allestimento: la «guerra degli umori» fra troiani e greci è data dai movimenti delle onde marine, ora mosse e ora tempestose; e la chiusura della porta della pace suggella - e semplifica - la crisi bellica. L'epilogo cruento è, teatralmente, un *coup de maître*: il pacifista Ettore (Pietro Bontempo) e l'astuto Ulisse (Giancarlo Zanetti) si sono faticosamente accordati per un onorevole compromesso, con la restituzione di Elena ai greci, ma il poeta ufficiale di Ilio, il sobillatore Demodoco (Pietro Montandon), colpito a morte da Ettore per impedirgli di sabotare l'intesa, prima di spirare accusa i greci di averlo trucidato: sicché succede l'irrimediabile. Di Elena, Pugliese fa una star hollywoodiana, un po' Marilyn e un po' Barbie: affinché risulti più chiaro che il ratto compiuto da Paride (Angelo Tosto, simpaticamente irresponsabile) era soltanto, della guerra «che infiniti lutti addusse», un pretestuoso aneddoto; e bisogna dire che Fiorella Rubino se la cava bene. I greci vengono diritti dall'America brechtiana dei gangster, e Zanetti si diverte a cesellare un Ulisse alla Mackie Messer. Di Priamo Maurizio Gueli fa, con professionalità, un vecchio amnesiaco conquistato dalla bella nuora; l'Andromaca di Mariella Lo Giudice ha l'umanità dignitosa di una donna in attesa di un figlio; la Cassandra di Luana Toscano è impertinente e ironica; l'Ecuba di Antonietta Carbonetti è una regina madre svampita, e cesellano bene i loro personaggi anche la Saverino (Iris), il Longo (Troilo), la Ferro (Polissena). Ben diretto, tutto il cast è di livello. E non è male che il discorso (ironicamente) pacifista di Giraudoux abbia oggi alle nostre orecchie, a ragion veduta, il senso di un bilancio delle delusioni. La guerra di Troia c'è stata. Ne sono in corso altre, altre verranno. Siamo lucidi: per esserne consci, e trattenere lo sconforto. *Ugo Ronfani*

Pietro Bontempo e Giancarlo Zanetti in una scena de *La guerra di Troia non si farà* di Giraudoux, regia di Armando Pugliese.



FRATELLI, dal romanzo di Carmelo Samonà. Uno spettacolo di Claudio Collovà. Luci di Nando Frigerio. Con Ruggero Dondi e Gabriele Benedetti. Prod. Teatrithalla, Milano in collaborazione con il Festival di Palermo sul Novecento.

Un gioiellino. Un piccolo spettacolo (settanta minuti in tutto) che trasuda poesia. Tratto dall'omonimo romanzo di Carmelo Samonà, pubblicato nel 1978, *Fratelli* racconta la storia di due uomini, fratelli, appunto, costretti a vivere insieme, l'uno malato di mente accudito dall'altro, sano. Siamo catapultati nella loro casa e assistiamo alle scene di vita quotidiana: il sonno, l'alzarsi, il vestirsi, il nutrirsi, azioni compiute dal fratello maggiore con grande amore. Poche sono le parole che vengono dette e non tutte sono immediatamente comprensibili - sembra quasi di essere di fronte a un teatro del post-assurdo - ma quello che va dritto al cuore dello spettatore è là poesia che sanno esprimere Ruggero Dondi e Gabriele Benedetti, straordinari nel restituire le gioie e i dolori, i tormenti dell'anima e della mente dei due protagonisti. Fondamentale risulta il ruolo della musica che entra in casa come note della banda o come rumore del traffico, che diviene uno dei principali elementi utilizzati dai due fratelli per comunicare: mirabile è il momento in cui i due si scambiano le battute di un duetto del *Don Giovanni* di Mozart, ma geniali risultano anche le camminate lungo il perimetro della stanza seguendo le note che, insieme alle emozioni dei due fratelli, arrivano diritte al nostro cuore. *Pierachille Dollini*

ASSEMBLEA CONDOMINIALE, di Gerard Darier. Traduzione di Antonella Questa. Regia di Francesco Brandi. Scene e costumi di Nicolas Bovey. Musiche di Leonardo Cavallo. Luci di Emiliano Pona. Con Bob Marchese, Beatrice Visibelli, Maria Grazia Sughì, Francesco Acquaroli, Antonella

Questa, Riccardo Naldini. Prod. Pupi & Freseclde, Firenze - Associazione teatrale pistoiese, Pistoia, in collaborazione con Teatri Corsari.

Il testo di Darier è un viaggio in un bestiario umano tanto grottesco quanto, a guardar bene, credibile, spaccato di un ridicolo e di un pittoresco esagerati ma presenti, in fondo, nella realtà quotidiana, il tutto affiorante dall'egoismo, dall'interesse spicciolo, dall'indifferenza che diventa inumana. Certo, nella pièce tutto è deformato, teatralmente, in caricatura, in eccesso, nel paradosso, persino nel surreale. E questa esagerazione fa, ovviamente, ridere. Nell'edizione di Brandi, emerge soprattutto una carica di travolgente, rumorosa, turbolenta comicità del testo a dispetto, quasi, degli sforzi del regista, che forse credeva molto ai lati amari, "cattivi", cinici di questa parabola paradossale. Così, gli attori che recitano con un taglio più "serio" (Bob Marchese che è l'anziano, malmesso inquilino con sorella sul gozzo e Antonella Questa che è l'amministratrice di condominio amante di uno degli amministrati) passano in secondo piano rispetto all'esuberanza e alle caratterizzazioni forti delle altre due donne (Beatrice Visibelli, inarrestabile, fa diventare il suo personaggio la vera protagonista) e alla comicità un po' macchiettistico-televisiva di Francesco Acquaroli. Tutti inattaccabili, comunque, gli interpreti, dal punto di vista del ritmo e delle capacità.

Francesco Tei

RITTER DENE VOSS, di Thomas Bernhard. Traduzione di Eugenio Bernardi. Regia e allestimento scenico di Francesco Saponaro. Con Nadia Carlomagno, Francesco Cordella, Mercedes Marini. Prod. Vesuvioteatro, Napoli.

L'incredibile ed emozionante pièce, a ragione del testo e dell'ambientazione, prende avvio tra i frenetici preparativi di due sorelle per l'imminente arrivo del fratello, proveniente dalla clinica psichiatrica dove era ricoverato.

Thomas Bernhard, come altri autori di testi teatrali, sceglie d'affidare le parole più sensate al folle, all'immorale istrione, per sparare a zero sulle convenzioni ipocrite e fasulle della società contemporanea, incarnate per l'occasione dalle due sorelle Ritter e Dene (brave e sensuali la Carlomagno e la Marini). La messinscena si sviluppa attraverso un disvelamento progressivo degli stati d'animo dei protagonisti, sino a rivelare le reciproche passioni. La scena, disadorna e poco illuminata, pone da subito lo spettatore in uno stato d'animo inquieto. Si vuole vedere, nonostante la semi oscurità della sala, in quale condizione esistenziale passano la maggior parte del tempo i tre fratelli. Francesco Cordella, il fratello ammalato, che irromperà di peso

nella vita quieta delle due donne, sbilancerà forse in maniera irrimediabile la vita di Ritter e Dene. Le due lo avevano atteso con stati d'animo contrastanti, lasciando intravedere emozioni al limite del morboso. La cena che stanno apparecchiando su di un tavolo inesistente, simbolizza un'offerta d'ospitalità insincera, nonostante le parole che useranno con lui. Si vive grazie a dei supporti, che in ultimo si rivelano per ciò che sono: le consuetudini di alcuni ceti sociali. Bernhard incarna e trasfonde in Voss quest'incredibile forza centripeta, che finisce con l'attrarre a sé le sorelle. Le due divengono le amanti del corpo e dello spietato intelletto del fratello, che rigetta l'odiato dottor Frege e la sua logica aritmetica con tutto se stesso.

Alessandro Tacconi

Le menzogne di Casanova danzano a Taormina

IO, GIACOMO CASANOVA, coreografia e libretto di Karole Armitage. Scena di Andrea Branzi. Costumi di Arjun Bhasin. Musiche di Thomas Adès, Giustino Di Gregorio, Alfred Schnittke, John Zorn e musiche originali di Georges Couroupos, David Shea, Giovanni Sollima. Luci di A.J. Weissbard. Con Leone Barilli, Ramona Coia, Giuseppe Cannizzo, Leanne Codrington, Dmitri Domojrov, Paola Fazioli, Antonia Franceschi, Matteo Levaggi e Anthony Costanzo (sopranista). Prod. Change Performing Arts, Milano - Taormina Arte 2000.

A due anni dal *Pinocchio*, realizzato per il Comunale di Firenze, arriva il secondo capitolo della trilogia sulla menzogna che Karole Armitage ha deciso di realizzare in Italia, patria elettiva dell'estrosa coreografa americana, ex *enfant terrible* della variegata e chiassosa stagione pop tra gli anni Settanta e Ottanta. *Io, Giacomo Casanova* si dipana tra preziosità sonore e raffinatissime composizioni gestuali, in un geometrico susseguirsi di *pas de deux* e originali figurazioni collettive, legate dagli interventi vocali del sorprendente soprano Anthony Costanzo. La ricercatezza delle forme, efficacemente sostenute dagli ottimi danzatori, il cui nucleo è costituito dalla Compagnia di Danza Teatro di Torino, la sottesa e tagliente ironia, ma soprattutto la stilizzata sensualità che avvolge lo spettacolo, trasmette perfettamente la sensazione di *horror vacui* del seduttore, quell'impalpabile sentimento di caducità e morte che si accompagna all'ossessiva ricerca dell'altro. Armitage ha un gusto per la composizione estremamente colto e ricercato, che attinge all'universo delle arti visive contemporanee, anche nel disinvolto sovrapporsi di linguaggi reciprocamente funzionali, dalla musica alle scene ai costumi, in una continua dialettica tra alto a basso, colto e popolare. In tal senso la coreografa si conferma una delle poche autrici in grado di cogliere lo spirito profondo della contemporaneità, sfuggendo al rischio della ripetizione asettica di forme già collaudate. Ben venga, dunque, il terzo e conclusivo capitolo sulla menzogna dedicato a Machiavelli. *Roberto Giambone*

CAFÈ, di Angelo Orlando. Regia di Angelo Orlando. Scene e costumi di Paki Meduri. Con Fabio Ferri, Marit Nissen, Angelo Orlando, Rolando Ravello. Prod. Coop. Argof, Roma.

Il titolo dello spettacolo, *Café*, suggerisce una pre-degustazione dall'inconfondibile aroma quotidiano. La scena s'illumina sull'interno di una cucina, sui primi passi informali e incerti di un risveglio mattutino e sui movimenti e sulla storia di individui comuni alle prese con esistenze comuni, a volte attraversate da imprevisti non lontani dal consueto. Isabelle è scomparsa. Il fidanzato si dispera sotto il conforto nervoso, tutt'altro che rassicurante, dell'amico e socio in affari, al quale più avanti ricorre il fratello del primo, in lacrime per l'identico motivo. Sembra nulla più che una storia di corna e tradimenti, suscitati per riscaldare la fredda routine (la vicenda si svolge a Vienna!), ma così non è.

Lo spettacolo funziona nel senso della destabilizzazione dei vari generi sperimentati dal teatro contemporaneo, dal minimalismo allo psicologismo, dal giallo al *pulp* all'*horror*, che dall'autore, regista e interprete, Angelo Orlando e dagli altri attori (insieme cresciuti nell'ambito della drammaturgia italiana contemporanea e del cinema) vengono rimpastati e portati al limite della loro sperimentabilità. Muovendosi con questi stessi linguaggi e perseguendo l'approccio alla storia sulla linea illusionistica del fraintendimento e del relativismo e sulla linea di ascendenza pirandelliana della perdita della propria identità e della consapevolezza di se stessi, offrono un buon esercizio di sperimentazione. In questo modo la spicciola quotidianità acquista il valore metaforico dell'esistenza: l'aroma, irresistibile e godibile ma inafferrabile, del caffè equivale al senso della vita, che in Isabelle, *femme fatale* dall'aspetto di *top model*, trova personificazione. Nicoletta Campanella

DIANA E LA TUDA, di Luigi Pirandello. Regia, scene e costumi di Arnoldo Foà. Musiche di Roberto Procaccini. Con Arnoldo Foà, Paola Tedesco, Leandro Amato, Giada Desideri, Giovanni Caravaglio, Romina Caruana, Cristina Cellini, Virginia Acqua. Prod. Associazione Culturale La Pirandelliana, Roma.

Per il suo terzo incontro con il Pirandello di *Diana e la Tuda*, Arnoldo Foà ha voluto caricarsi della responsabilità di regia, scene (cariamente glaciali) e costumi (ancora odoranti di naftalina) dello spettacolo, oltre che calarsi, con grande arte, nella parte del vecchio scultore Giuncano. Seppur perdendo alcune parole delle battute di Foà, abbiamo potuto apprezzarne l'impegno nel disegnare il vecchio saggio che palpita ancora nel vedere le belle forme femminili. Purtroppo il Foà regista non ci ha convinto. Ci è sembrato più volte, nel corso dei tre atti del dramma pirandelliano, di trovarci di fronte a una delle anonime puntate di *Un posto al sole*, tanto più che l'attrice chiamata a impersonare la modella Tuda era Giada Desideri, figurante nel cast della telenovela *made in Italy*. Inutile sottolineare l'imbarazzo di una messinscena inesistente, capace solo di avere un lampo di originalità nel finale, dove la scena e gli attori si frantumano, si scompongono, quasi a ricordarci l'impossibilità di fermare nell'arte la bellezza e la perfezione (tema centrale, se non l'unico, della commedia). Un'altra impressione che ci ha accompagnato dall'inizio della rappresentazione è che gli attori avessero carta bianca, libertà d'azione: e ciò non ha sicuramente giovato alla buona riuscita dello spettacolo, lasciando in noi la sensazione di una recitazione portata avanti su binari paralleli dagli attori, senza che questi arrivassero mai a un punto di contatto. Detto questo non ci resta che registrare la generosa prova di Leandro Amato quale Siro Dossi e la bella interpretazione di Paola Tedesco. Pierachille Dolfini

UCCELLI, di Aristofane. Regia di Gianluca Guidotti. Concezione scenica di Sergio Tramonti. Musiche di Paolo Vivaldi. Con Francesco Colella, Gianluca Gambino, Franca Sangiovanni, Stefano Scherini. Prod. Archivio Zeta, Firenze.

Non sembra l'opera di un regista di ventiquattro anni questa messa in scena di *Uccelli* di Aristofane, per nulla aggressiva, "giovane", ultracontemporanea, magari acerba come ci si sarebbe potuto - al contrario - attendere da un gruppo di attori così "verde" come è questo dell'Archivio Zeta. Il regista di ventiquattro anni è Gianluca Guidotti, attore della scuola e del giro di Ronconi, così come i quattro interpreti, davvero molto bravi e dotati di carattere. Capaci in pieno di assicurare al lavoro una qualità - anche tecnica - di recitazione elevata e raffinata, molto al di sopra dello standard dei gruppi italiani under 30, e anche di tanto teatro di ricerca "adulto", magari consacrato dalla critica, superfinanziato e "arrivato". Sono già maturi, questi ragazzi, versatili, preparatissimi, adatti ad aderire allo stile già sicuro e ben determinato del loro regista. Il quale, senza incertezze, risolve il problema arduo di un allestimento convincente e plausibile di *Uccelli* con un linguaggio anch'esso maturo, quasi composto, classico; suggestivo, alla lunga, nella sua sobria astrazione, e ricco di idee e invenzioni puramente teatrali. Piuttosto, quello che manca al lavoro di Guidotti e dell'Archivio Zeta è una restituzione piena ed efficace degli aspetti più propriamente lirici e poetici del testo di Aristofane (che invece sono quelli che piacciono di più a noi moderni). Francesco Tei

IL RE CERVO, di Carlo Gozzi. Adattamento e regia di Claudio Beccari. Scene e costumi di Emanuela Pischedda. Musiche di Danilo Lorenzini. Luci di Alessandro Carminati. Con Alberto Faregna, Alessandro Conte, Alessandra Raichi, Massimo Loreto, Marco Balbi, Rosa



Leo Servidio, Marco Cacciola, Stefania Pepe, Luca Mascia, Gianni Quillico. Prod. Compagnia Stabile Teatro Filodrammatici, Milano.

Non è un autore frequentatissimo dai teatranti italiani, ma capita di vedere in circolazione due spettacoli tratti da un suo testo. Stiamo parlando di Carlo Gozzi e del suo *Il re cervo* di cui la compagnia stabile del Teatro Filodrammatici di Milano ed Eugenio Allegri sono andati proponendo due diverse versioni. Quella del gruppo milanese si segnala come un'edizione vitale, briosa, piacevole e ben recitata. La regia di Claudio Beccari, che ha curato anche l'adattamento del testo, snellisce e vivacizza la fiaba del re Deramo che grazie ad un prodigioso specchio riesce a smascherare la falsità delle sue pretendenti e a sposare la bella Angela. Ma l'invidia è sempre alle porte e Tartaglia, ministro di corte, impossessandosi di un altro segreto del re, riesce ad assumere le sembianze e a sedurre la sposa. L'anima di Deramo, intanto, è trasmigrata nel corpo di un vecchio che, giunto a palazzo, riesce a farsi riconoscere da Angela. Inevitabile il lieto fine e la punizione per il malvagio. Tutti gli interpreti concorrono, nella scarna ed essenziale scenografia di Emanuela Pischedda, a

ricreare le magie del bosco, i fasti di corte, i rumori della strada e innescano una gara di bravura nella caratterizzazione delle loro maschere. Gara che termina per tutti con un risultato positivo e con una menzione d'onore, da parte nostra, per il Truffaldino di Luca Mascia,

efficace nei lazzi e preciso nel gesto (il suo è un'Arlecchino figlio di quello di Soleri - e perché non ne potrà essere l'erede?), per il vibrante Deramo di Alessandro Conte e per la dolente Angela di Alessandra Raichi. *Pierachille Dolfini*

LA GABBIA, di Jack Jaquine. Traduzione di Maria Teresa Petrucci. Regia e scena di Beno Mazzone. Costumi di Roberta Barraja. Musiche composte ed eseguite al piano da Ruggero Mascellino. Luci di Claudio Pirandello. Con Lia Chiappara, Marco Carlaccini. Prod. Teatro Libero-Incontroazione, Palermo.

Non può essere vera la storia che Jack Jaquine racconta ne *La gabbia*, testo messo in scena adesso da Beno Mazzone, con Lia Chiappara e Marco Carlaccini. Una storia assurda piuttosto, un sogno solo di vendetta per estremo amore da parte d'una donna divorziata che nel giorno delle nozze dell'ex marito, giunto al suo terzo "sì", lo sequestra nella sua casa, lo rinchioda in una gabbia metallica e lo dilania con le sue giaculatorie fino a farlo morire, lasciando intendere che anche

lei ne morrà. I bui scandiscono il passare dei giorni. L'uomo soffre di cuore e ha bisogno di medicine. Gabrielle, questo il nome della donna, sadicamente, non glielo fornisce. Lui, per la sua liberazione, comincia a offrirle cifre da capogiro, fino ad un massimo di dieci milioni di dollari. Lei non dà nessuna importanza al denaro. Lo ama ancora. Vorrebbe possederlo tutto per sé. Il gioco sadico continua. La donna non si dà pace di essere stata accantonata. Ripercorre i suoi trascorsi matrimoniali. Legge le lettere d'amore che il marito le scriveva. L'uomo, tornando per un attimo al passato, le dice di averla amata per la sua vulnerabilità e fragilità. Ma ormai siamo alla fine e Gabrielle, visto lo stato in cui è precipitato il marito, apre la struttura metallica, ma ormai è troppo tardi. Abbraccerà il suo corpo e rimarrà con lui chiusa in gabbia. «L'amore è come una tortura o un'operazione chirurgica. Uno dei due è sempre il carnefice o il chirurgo». Una citazione di Nietzsche, riportata sull'opuscolo di sala, che sottoscriviamo senza indugio. Superba la prova di Lia Chiappara nel ruolo del folle personaggio di Gabrielle; le è accanto un trasognato Marco Carlaccini, in grado di disegnare a tutto tondo le varie facce della vittima sacrificale. Gran lavoro di Beno Mazzone per i grossi tagli al testo; il regista ha optato per una messinscena surreale, "assurda" quasi. Musiche al pianoforte composte ed eseguite da Ruggero Mascellino, costumi di Roberta Barraja, scena a firma del regista. *Gigi Giacobbe*

A sin. una scena de *Il re cervo* di Gozzi, regia di Claudio Beccari; in basso una scena da *La gabbia*, regia di Beno Mazzone.



GABRIELE D'ANNUNZIO, CONCERTO D'AUTORE (POESIA DA "LA FIGLIA DI IORIO"). Regia e interpretazione di Carmelo Bene. Musica di Gaetano Gianni Luporini. Per i "Percorsi internazionali" dell'Efì.

«Sento ne *La figlia di Iorio* il più alto D'Annunzio: D'Annunzio poeta naturalmente. Il mio è un copione-spartito che chiamerei adattamento o riduzione, evitando la volgarità teatrale, il teatro, quello che Nietzsche chiamava "il plebiscito contro il buon gusto". Ma io penso che ogni teatro sia una miseria se confinato nella rappresentazione. Miseria nella dialettica, nella simulazione, nell'immedesimazione». La citazione è di Carmelo Bene, una serie di frasi pronunciate in sede di presentazione del suo "concerto" ricavato dalla dannunziana *Figlia di Iorio*. Parole che ben inquadrano una delle più alte sperimentazioni della scena italiana degli ultimi anni. Parole, come quelle straordinariamente pronunciate dall'attore sulla scena. Carmelo Bene è illuminato solo da una debole luce, tutto è nero intorno, come le vesti che indossa la Voce. È seduto ad un tavolo ricoperto di panneggi neri che scendono dall'alto. Due libri, e la sua grandissima arte sono i suoi soli compagni. L'atmosfera è misteriosa e le segrete profondità dei personaggi di D'Annunzio sono sottolineate dalle musiche, sonorità che vengono da lontano, di Gaetano Gianni Luporini. Carmelo Bene esegue il suo concerto, immobile dietro lo scrittoio, lo sguardo posato su quelle pagine, nelle quali il Bene-autore ha riscritto il senso de *La figlia di Iorio*, tenendo il timone dritto sui concetti di amore, dolore e morte e sfrondando le ridondanze. E dal buio la Voce precipita lo spettatore nell'intreccio dei sentimenti, che possono avere uno sbocco solo nell'annullamento dell'esistenza. L'attore, forse la "macchina attoriale", usa tutti i registri, gli

scarti, i cambi di ritmo possibili. Un'ora dura il concerto, un tempo sospeso che se da un lato, come dice Bene, evita la volgarità del teatro, dall'altro - come lo era stato ad esempio per mezzo delle parole di Campana - è ancora una volta una lezione sulle possibilità del teatro e sulla capacità della pagina scritta di diventare arte completa, figura, immagine, mezzo per scuotere l'anima. La Voce è in gran forma. Basta questo per fare del concerto di Bene-D'Annunzio un evento. *Pierfrancesco Giannangeli*

LA MOGLIE DELLE UNDICI DI SERA di Ludovica Marineo. Regia di Marco Mattolini. Scene di Andrea Stanici. Costumi di Gianna Gelmetti. Musiche Antonio Di Profi. Con Mascia Musy. Prod. Teatro XX Secolo, Roma.

Candida e svampita come Franca Valeri in Parigi o cara, dirimpante e ciarlieria come Monica Vitti in tanti gioiellini della commedia cinematografica italiana, intraprendente e generosa come Shirley McLaine di Irma la dolce, Manfredina Pinelli è una giovane prostituta teneramente euforica, sospinta da una "vocazione" quasi samaritana, questa inedita incarnazione della *Pretty Woman* di via Pretestina prende per così dire

"in consegna" un imbranato cliente alla vigilia delle nozze con l'incarico di recitarne il ruolo della futura moglie, per meglio addestrarlo alle incombenze della vita a due.

Nella finzione scenica Manfredina (una Mascia Musy in stato di grazia, bella e animosa) è come intervistata da una scrittrice-sanguigna: quindi sospinta a divagare, eludere, sdoppiarsi in altri personaggi a lei speculari. Il trasformismo non resta comunque un gioco fine a se stesso, poiché connesso al bisogno di disvelare, oltre la maschera del più antico mestiere, il bisogno di complicità e di affetto che attanaglia la vita della protagonista. Eroina di uno spettacolo "da camera" spigliato e vivace, risolto con rara fluidità dal regista Mattolini, all'interno di una scatola scenografica multiuso (ante e specchi di varia dimensione), peraltro animata dal riluttante cambio d'abiti, ironicamente fastosi secondo le scelte della costumista Gelmetti. *Angelo Pizzuto*

COME UN ROMANZO, da Daniel Pennac. Elaborazione drammaturgica e interpretazione di Giorgio Scaramuzzino. Regia di Giorgio Gallione. Prod. Teatro dell'Archivolto, Genova.

L'attore che entra in sala ha l'aria di un professore o di un conferenziere. Ma il discorso assume subito un tono estremamente confidenziale. Bastano pochi minuti perché il pubblico, invece di sentirsi classe di allievi, diventi compagno di viaggio e co-lettore potenziale di quanto di più bello e interessante sia racchiuso nei libri. Grazie alla voce nitida, calda e profonda di Scaramuzzino l'affabulazione persuasiva conquista i presenti. Di fronte alle forme della scrittura, certo spesso ostiche, perché pedanti ed elaborate, si reagisce con quelle della lettura. Questa prende allora varie strade, il cui



Mascia Musy, protagonista della *Moglie delle undici di sera*, regia di Marco Mattolini; nella pagina seguente Isa Danieli, fra le interpreti di *Trionfo* di Enzo Moscato.

piacere segreto è come snidato dall'arguzia dell'attuale guida. E i vari tipi di lettore, colti dal vero in aspetti quotidiani e tutt'altro che banali, risaltano dall'aneddotica del narratore; talvolta si ricava un'autentica comicità in sapidi schizzi descrittivi. Ci si accorge che la libertà e la fantasia sono le chiavi d'accesso al regno, degli altri e di sé, contenuto negli amati e odiati libri. Il lettore si offre in svariati caratteri. Sia pauroso, timido o fissato, sospettoso o riservato, lo si scopre ricco più di diritti che di doveri. Dei diritti viene presentato un Decalogo, tratto da Pennac, che riassume scelte e gioie della lettura. Frattanto, a filo conduttore la voce dell'attore ci immerge nella poesia di Calvino, affinché siamo restituiti ai nostri sogni migliori. *Gianni Poli*

TRIANON, di Enzo Moscato. Regia di Enzo Moscato. Scene di Bruno Buonincontri. Costumi di Giuliana Colzi. Musiche di Pasquale Scialò. Luci di Cesare Appelta. Con Isa Danielli, Gea Martire, Lalla Baposito, Ginestra Palladino. Prod. Teatro Piccolo Eliseo Spa, Roma.

La struttura drammaturgica di *Trianon* (provocatorio riferimento alle residenze regali nei pressi di Versailles) oscilla, con tutta evidenza, da *Memorie del sottosuolo* di Dostoevskij a *A porte chiuse* di Sartre. In una notte di retate e infamità, quattro prostitute dei quartieri "spagnoli" vengono imprigionate in una tetra sentina, ove troveranno agio di inscenare il dolore e lo sberleffo del loro infelice stare al mondo: ciascuna una storia diversa, ciascuna un diverso modo di affrontare le miserie dell'esistenza. Non v'è compatimento, né cordoglio nella rappresentazione che Enzo Moscato offre del suo "ventre di Napoli", popolato come sempre di personaggi estremi, fibrillati, degradati; né meno che mai apprezzamento morale in questa ennesima "cantata" di creature sper-

dute nel buio, eppur dotate di grottesca vitalità, di involontario senso della ilarità. La poetica di Moscato, pur rischiando di riciclare se stessa, si afferma e si conferma discendente diretta di quel certo modo, sconcolato e infernale, di rappresentare la città più teatrale del mondo che va da Matilde Serao a Domenico Rea, da Curzio Malaparte a Leopoldo Mastelloni. Il tutto, imbastito e inturgidito dall'uso di un dialetto oscuro, neologistico, filologicamente musicale e affascinante in grado di conferire allo spettacolo le inattese movenze di un musical dei bassifondi (con citazioni da *West side story*). Veemente, ciarriera, mimetizzata (talvolta oltre il dovuto), la resa delle quattro protagoniste, duttili ed espressive come nel caso, in particolare, di Isa Danielli e Gea Martire. *Angelo Pizzuto*

LEZIONI DI VOLO, di Pierpaolo Palladino. Regia di Corrado d'Elia. Scene e costumi di Roberto Banci. Luci di Jean Marc Esposito. Con Corrado Accordino, Eric Alexander, Marco Cacciola, Marco Fubini, Giovanna Rossi, Silvia Sartorio, Cinzia Spanò, Nicola Stravalaci. Prod. Teatro Stabile di Bolzano.

Ispirato al *Risveglio di primavera* di Frank Wedekind, *Prove di volo* di Pierpaolo Palladino costituisce il positivo risultato di un progetto dello Stabile di Bolzano rivolto agli studenti degli istituti superiori dell'Alto Adige, i quali, sulla scorta della lettura del dramma dello scrittore tedesco, hanno offerto al drammaturgo preziosi spunti narrativi, riflessioni circa le loro esperienze poi adottati nella scrittura di *Prove di volo*. Ne è emerso un copione imbevuto di contemporaneità, ambien-

tato durante l'occupazione di un liceo classico. Nell'impianto narrativo emergono, senza particolare approfondimento, le tematiche proprie dell'adolescenza (amore, sesso, amicizia, droga, il conflittuale rapporto con i genitori e la voglia di "volare"), che la regia di Corrado d'Elia trasferisce nel montaggio della scena con eccellente abilità e originalità affidando ai movimenti e ai gesti degli attori (tutti coinvolgenti e coinvolti), all'attento uso delle luci e alla musica più che ai dialoghi, il registro espressivo e connotativo dello spettacolo. La narrazione risulta cadenzata da ritmi veloci, la recitazione è scorrevole e caratterizzata da arresti dell'azione scenica, simili ad istanti fotografici, che vogliono esplicitare momenti di presa di coscienza, desideri di comunicazione, frammenti di utopie. Questa dimensione sospesa è resa scenograficamente da una scatola nera dove si collocano pochi oggetti (una cattedra e alcune sedie) e chiusa da un tulle nero, metafora del muro che vogliono abbattere i tumulti dei sentimenti giovanili. Per gli otto protagonisti della vicenda, definiti sulla base di variegati tipiologie comportamentali e socio-culturali, l'esperienza dell'occupazione lascia un segno importante. Forse indelebile: un "volo" riuscito oppure un "volo" fallito, comunque provato. *Massimo Bertoldi*



LE ZIE, testo e regia di Laura Sicignano. Scene e costumi di Andrea Taddei. Musiche originali di Andrea Ceccon. Con Riccardo Croci, Maurizio Sguotti, Massimiliano Caretta, Marco Pasquinucci. Prod. Teatro Cargo, Genova.

Le quattro figlie di Luigi XV, dimenticate dalla storia che ne ha cancellato persino i nomi di battesimo, riacquistano voce nello spettacolo scritto da Laura Sicignano sulle tracce delle opere degli autori di quell'epoca. Concepite nella speranza di un erede maschio, nate goffe e poco attraenti in una corte intrappolata dal luccichio delle apparenze e dal fascino della chiacchiera, le quattro donne si rassegnano a una vita solitaria, senza progetti né ambizioni. Questo vuoto desolante è occupato dal pettegolezzo, "arte" che le sorelle praticano con dovizia. Il tradimento e la negazione della loro femminilità sono sottolineate dalla scelta di far interpretare le quattro protagoniste da attori *en travesti*, assai convincenti nell'incarnare bigottismo e noia, affetto filiale e acre gelosia, livore e fragilità. Gli interpreti si affacciano, scendono e risalgono, da elaborate e colorate strutture che sono allo stesso tempo costume – compresa l'alta parrucca allora in voga fra le dame – ed elemento scenografico. Lo spettacolo, definito dalla Sicignano «operina musicale» per le sue parti in versi che si dovrebbero tradurre in una sorta di "recitar cantando", amalgama con armonia un testo e una regia intelligenti e non scontati, una scenografia fantasiosa e un'interpretazione concentrata e tuttavia ironica, e regala uno scopo a quattro vite che la ragion di stato soffocò nel nulla. *Laura Bevione*

PATRICIA HIGSMITH: BRIVIDI, da cinque racconti di Patricia Highsmith. Adattamento e regia di Lucia Poli. Elementi scenici di Tiziano Fario. Musiche originali di Francesco

Marini. Con Lucia Poli, Davide Settembrino (sax e flauto), Andrea Farri (piano). Prod. Le Parole le Cose, Roma.

Ha il gusto di un *cocktail shakerato* con sapienza l'ultimo spettacolo ideato, curato e interpretato da Lucia Poli. Dopo Dorothy Parker e Ivy-Compton Burnett, gli ingredienti per la bevanda di affabulazione, pungente, ironica e spinta alla visionarietà fantastica, sui modi e sulle mode di essere donna, quest'anno Lucia Poli li ha attinti da Patricia Highsmith, la giallista, famosa per aver suscitato brividi con i suoi thriller e per aver offerto trame a René Clément, Alfred Hitchcock, Wim Wenders. Cinque racconti brevi e per lo più in forma di monologo compongono lo spettacolo di parole e musica, dalle tinte più grottesche che *noir* e dalla sonorità jazz-rock contemporanea. Eseguendo dal vivo le musiche composte da Francesco Marini, i due giovanissimi interpreti, Davide Settembrino e Andrea Farri, sono da supporto all'attrice nel viaggio nel mondo femminile dipinto dalla Highsmith cogliendo ed esagerando l'eccesso di un tic, di una tendenza, di una debolezza, sempre da una particolare prospettiva. Dal punto di vista di un marito, come accade per una delle due storie tratte da *Piccoli racconti di misoginia*; dal punto di vista non-umano, quando sono uno scarafaggio e una gatta a dire la loro, nei due *sketches* da *Delitti bestiali*; infine, secondo il punto vista, deformante sino alla follia, della passione civile, come emerge con avvincente *suspense* dal racconto intorno al viaggio pastorale in Sudamerica del Papa Sisto VIII: caso tratto dalla raccolta *Catastrofi più o meno naturali* e dagli effetti esilaranti in scena. *Nicoletta Campanella*

CANDIDA, di George Bernard Shaw. Traduzione di Ivelise Ghione. Regia di Ileana Ghione. Scene e costumi riallestiti da Mariella D'Amico. Con Cristina Borgogni, Riccardo Polizzy Carbonelli, Monica Ferri, Paolo

Ricca, Luigi Campi. Prod. La Compagnia Giovani del Teatro Ghione con Mico Cundari.

Se nell'approccio a *Candida*, commedia di successo del commediografo irlandese George Bernard Shaw, la Compagnia Giovani del Teatro Ghione di Roma resta conforme all'idea originaria del testo, concepito nel 1895: una sorta di risposta dell'autore alle polemiche del tempo sulla condizione della donna, a seguito della ibseniana *Casa di bambola*. Le problematiche che emergono intorno al gioco dei ruoli e al compito specifico della donna nella società stimolano a raffronti e a riflessioni sull'attualità. Forse la *Candida* di oggi, varcata la soglia della maturità e della consapevolezza con la scelta di essere compagna con spirito materno accanto al proprio uomo, come appunto la *Candida* della società edoardiana, sceglierebbe di seguire gli slanci adolescenziali dell'introverso Eugene e sognare nell'essere l'idealizzato oggetto di ammirazione? Nella messa in scena di Ileana Ghione viene ricreata integra, come un quadro d'autore ben riprodotto, l'atmosfera del tempo negli abiti, nelle scene e nei modi dei personaggi, e si lascia snodare la commedia, nei suoi tre tempi originali, con fluidità narrativa, arricchita dalla valida e sempre applaudita, interpretazione degli attori. *Nicoletta Campanella*

KABARETT, di Giuseppe Di Leva. Regia di Roberto Sbaratto. Con Elena Sardi, Cristina Alla, Laura Catrani, Natalija Gashi (pianoforte), Alessandro Marino (violino), Roberto Sbaratto (percussioni e chitarra).

Negli anni in cui il giovane Adolf si convinceva dei suoi deliri di onnipotenza e il marco, carta straccia, perdeva colpi alla velocità della luce, nella Berlino anni Venti, impoverita e affranta, la sera, si accendevano delle zone franche: i cabaret, anzi, i kabarett. Oasi dove impegno intellet-

tuale e polemica antiborghese si mimetizzavano dietro una patina di all'apparenza - frivola allegria. Ritrovi di poeti, letterati, musicisti, pittori: esponenti della coscienza critica e razionale della Germania, una minoranza schiacciata dallo stivale nazista. Di quell'irripetibile esperienza culturale, bruciata in fumosi locali, Giuseppe Di Leva e un gruppo di amici hanno colto lo spirito, quasi per caso, dalla consuetudine di incontrarsi intorno a un pianoforte. Poi Di Leva ha tradotto alcune canzoni, mai prima d'ora in italiano, privilegiando il ritmo piuttosto che l'aderenza letterale, ed è nato uno spettacolo con la singolare qualità di unire in sé freschezza e professionalità. Al piano Natalija Gashi, cui si uniscono il violino di Alessandro Marino e percussioni e chitarra di Roberto Sbaratto, che ha inoltre curato la regia, quando i due non depongono gli strumenti e vestano i panni di attori-cantanti con Elena Sardi, Cristina Alia e Laura Catrani. Le belle voci, complementari per registri e tonalità, intonano e commentano canzoni di Brecht, Eisler, Hollaender, Nelson, Stolz, Weill; incantano, i protagonisti, giovani e preparati, dalla presenza scenica assai affascinante. Ne risulta un lavoro di gruppo di impeccabile

armonia, accurato anche nei particolari, e insieme ricco di spontaneità. Si assopisce la discussione sui generi: il cabaret, in ogni tempo, dalle sue origini a oggi, se è ben fatto, è teatro di serie A. *Anna Ceravolo*

TRA MUSICA E TEATRO, a cura di Marco Bernardi e Walter Zambaldi. Con Dante Borsetto e Raffaella Benetti. Prod. Teatro Stabile di Bolzano.

Dante Borsetto, compositore e interprete della fisarmonica tra i più autorevoli della scena italiana, nello spettacolo *Tra musica e teatro* presenta, in confezione antologica, il frutto artistico della collaborazione ormai ventennale che lo lega al Teatro Stabile di Bolzano. Oltre a suonare, il musicista tra un brano e l'altro racconta e si racconta: spiega il suo rapporto con il teatro e l'origine della passione per lo strumento, confida i segreti della fisarmonica e ne illustra il funzionamento, non trascurando le giuste nozioni tecniche. Questo taglio drammaturgico, curato da Marco Bernardi e Walter Zambaldi, ha il pregio di intrecciare nel momento artistico dello spettacolo la dimensione comunicativa che si vive in un comune posto di ritrovo, bar od osteria, dove un musicista si esibisce al cospetto di amici. Il filo conduttore sono i brani composti da Borsetto per la messinscena di opere scespiriane firmate da Bernardi negli anni '80 (*Pene d'amor perdute*, *Sogno di una notte di mezza estate* e sonetti musicati per *Arlecchino educato dall'amore* di Marivaux), ma anche canzoni d'amore eseguite nel *Servitore di due padroni* fino allo struggente canto finale composto per *Medea* di Euripide. Borsetto è affiancato da

Raffaella Benetti, che canta e interpreta con una drammatizzazione essenziale i personaggi del testo. Il risultato è uno spettacolo semplice (e questa è una grande virtù), coinvolgente ed emozionante, costruito con pochi oggetti: una valigia (simbolo del viaggio dell'attore), un baule contenente maschere, mantelli e altro e un paravento per permettere alla Benetti rapidi cambi di costume. *Massimo Bertoldi*

PAST EVE AND ADAM'S, drammaturgia, regia, ideazione luci, spazio scenico, scelta della colonna sonora e interpretazione di Leo de Berardinis. Costumi di Katrin Marras. Maschere di Stefano Perocco di Meduna. Prod. Teatro di Leo - Spazio della memoria/Teatro laboratorio di San Leonardo in collaborazione con Bologna 2000 capitale europea della cultura.

È un regalo che si è fatto, questo, de Berardinis, di attingere alle pagine più amate della letteratura, del teatro, della poesia e recitarle tutte assieme, ininterrotte. Trama e ordito del tessuto drammaturgico sono brani di Shakespeare, Dante, Pasolini, Joyce, Leopardi e composizioni di Mozart, Bach, Beethoven, Schönberg intersecanti tra loro in sequenze armoniche - non logico-razionali - per associazioni volontarie e inconsce in un rincorrersi libero e felice di parole e note meravigliose. Un assolo appagante per il suo interprete che si è cucito addosso uno spettacolo su misura. La scena è una scatola bianca colorata via via da gelatine sgarigianti in cui de Berardinis muove una gestualità controllata ma non sempre efficace - sporcata, specie nell'interpretazione di Ofelia, da un microfono davvero ingombrante -; e sebbene talvolta la musica sovrasti la parola rendendola fastidiosamente inintelligibile, egli, forte del suo indiscusso carisma, domina la scena trascinandolo e coinvolgendo il pubblico nella sua viva passione per i poeti favoriti. *Anna Ceravolo*



LA TRANSMANCE DES RIENS (*La transumanza dei nessuno*), di Denis Chabroulet. Scene di François Gourgues. Sculture di Ekaterina Stadnitskaia e François Gourgues. Costumi di Henriette Charvet. Musica di Roselyne Bonnet des Tuves. Luci di Franck Rondepierre. Suono di Eric Pottier. Con Sandrine Albertelli, Angèle Hédeline, Jean Pierre Hutinet, Manon Juncker, Julie Nancy, Jean Claude Renard. Manipolazioni di François Gourgues, Thierry Grasset, Denis Chabroulet, Demis Boussu. Prod. Théâtre de la Mezzanine, Parigi.

Si fanno belle scoperte nella stagione dei Teatri di Vita di Bologna, montata con attenzione a quanto di nuovo avviene nel teatro e nella danza in Europa. Una sorpresa è stato il Théâtre de la Mezzanine, una compagnia che lavora nella *banlieu* parigina da più di vent'anni e che da perlomeno dieci ha rinunciato completamente alla parola. Si è presentata per la prima volta in Italia con *La transumanza des riens*, un circo umano sconquassato, ambientato su una grande giostra rotante. All'inizio il perno è un Cristo crocifisso a pali della luce. Sul davanti una roulotte sventrata, al centro una cabina di legno dalla quale usciranno i diversi personaggi. Donne con la borsa della spesa, ragazze seminude, signore con lussuosi velluti e cappelloni, uomini in vestaglia e ciabatte, soldati della prima guerra mondiale, pronti a morire o a esplodere. Una piccola umanità terminale in fuga, attaccata alle cose e violenta, rassegnata a ripercorrere le stesse sequenze di atti comuni, di insofferenza ma anche di gioco, in bilico sulla pedana rotante senza sosta, spinta da servi di scena chini. Tutti assuefatti a un destino grigio, in attesa di una doccia per ripulirsi, fino a che il piccolo accampamento non esplose, piano, per scarti, fino a quando la doccia butta sangue e il fantoccio del Cristo viene smembrato. Un grande cavallo incombe, una macchinina d'autoscontro gira, e il teatro di questi "nulla" si trasforma in splendente giostra, decorata di umani

ridotti a fregi. Una metafora forte di contemporanee inconsistenze, che si accende di figurazioni amare e spiazzanti, come il ciclista che per tutto lo spettacolo insegue qualcuno o qualcosa che non c'è, correndo senza posa da fermo. *Massimo Marino*

STANZA CON GIARDINO, testi, regia e spazio scenico di Lelio Lecis. Costumi di Marco Nateri. Arrangiamenti di Riccardo Leone. Con Alice Capitanio, Elena Sakharova, Tiziana Martucci, Monica Perra, Elisabetta Agus (violoncello), Silvia Carta (viola), Gabriella Casula (violino), Ivana Busu (organo indiano). Prod. Akroama, Cagliari.

Un contenitore raffinato e suggestivo per un contenuto purtroppo povero e superficiale. Così, in sintesi, si può descrivere lo spettacolo ideato e diretto da Lelio Lecis, che ha intrecciato alla parola musica e danza. Una giovane donna, suicida per amore, è spinta da tre algide presenze, forse angeli, a ricordare la propria breve e triste avventura terrena. In un non luogo, abitato dallo scheletro di un albero e dalle tegole del tetto della casa che con ogni probabilità rappresenta la vita, la giovane rievoca il proprio dramma con una danza, meccanica e volutamente innaturale, pronunciando brevi frasi, reiterate e perlopiù gridate. Il racconto è accompagnato dalle note eseguite dal vivo da quattro valide strumentiste. Ma la

musica, unita alla particolare qualità dello spazio e delle invenzioni sceniche, a un uso accorto e drammaturgicamente rilevante delle luci, e alla generosità della protagonista, Alice Capitanio, non basta a riscattare un testo privo di profondità psicologica e di cura formale, incapace insomma di sollevarsi dallo stereotipo. *Laura Bevione*

DEATH AND DANCING, di Claire Dowie. Traduzione e regia di Valter Malosti. Costumi di Andrea De Virgilio. Coreografie di Tommaso e Massimo Rotella. Con Michela Cescon, Vito Di Bella. Prod. Teatro di Dioniso, Torino.

Sono due giovani i protagonisti di questo agrodolce frullato sessuale: una ragazza che propende per le sue simili senza escludere qualche contatto ravvicinato coll'odiato maschio, e un giovanotto che pur scambiando solo con omosessuali le sue emozioni amorose, si abbandona anche a qualche deviazione eterosessuale con la fanciulla in questione. Al colmo della confusione sessuale e del conflitto esistenziale, i due, che si sono incontrati casualmente, hanno deciso di abbandonare una situazione in cui si sentono sacrificati e non riconosciuti e di avviare una convivenza. La manovra seduttiva dello spettacolo nasce certamente dalla scrittura molto bril-



lante dell'autrice, la britannica Claire Dowie, che ha scritto un testo audace, aggressivo, punteggiato di provocazioni dure e brutali, eppure mai ambiguo e sgradevole. Va riconosciuto a Valter Malosti, che ha individuato e tradotto questa commedia, la curiosità e l'intuito teatrale, l'anti-conformismo, la capacità di creare con il rigore del suo stile molto personale un'efficace comunicazione. Travestimenti, scambi di abiti nella ricerca di una profilo sessuale preciso, perplessità. Si ride e si riflette davanti a questo rimescolamento dei ruoli: anche gli abiti dei due protagonisti sono intercambiabili. Certo, non ci si installa con agio in una storia tanto singolare, ma si assiste al suo svolgersi con divertimento e anche con una certa meraviglia davanti all'interpretazione generosa ed eccellente della coppia di attori, Michela Cescon e Vito di Bella, perfettamente galvanizzati da un regista che sa il fatto suo. *Mirella Caveggia*

IL MERCATO DI MALMANTILE, di Carlo Goldoni. Regia di Gianni Salvo. Scene di Oriana Sessa. Costumi di Elena Carveni. Musiche di Pietro Cavalieri. Con Gianni Alderuccio, Anna Passanisi, Vittorio Bonaccorso, Federica Bisegna, Orazio Mannino, Alessandro Ferrari, Maria Rita Sgarlato, Tiziana Bellassai. Prod. Piccolo Teatro di Catania.

Ansie di lauti guadagni e fremiti aristocratici percorrono e si insinuano tra i banchi de *Il mercato di Malmantile*. La penna è quella pungente di Carlo Goldoni, ormai prossimo al *larmoyant* de *La buona figliola*, qui librettista attento a coniugare strutture drammaturgico-musicali codificate con la pittura di un microcosmo sociale in mutamento, in cui «rustica progenie» e aristocratica civiltà s'intrecciano inestricabilmente. Elena Carveni disegna *toilettes* sontuose in sfarzo *pendant* con monumentali *parucche* destinate a personaggi

che agiscono sullo sfondo di scene riempite da Oriana Sessa con geniale originalità, tra ortaggi ipertrofici - geneticamente modificati? - e clavicembali che ospitano incontri galanti. Gianni Salvo con misura ed elegante vivacità di tratti connota in modo credibile caratteri e situazioni incredibili: l'ingombrante, saccente, strepitosa Brigida (Federica Bisogna), figlia di un governatore Lampridio (Vittorio Bonaccorso), icona di un potere tanto stupido da risultare esilarante, un serio e indeciso Conte della Rocca (Gianni Alderuccio), cui fanno da contrappunto le smanie da eroina seria di una Marchesa Giacinta (Anna Passanisi), e tutto un contorno di maliziose contadine (Maria Rita Sgarlato) e astute mercantesse (Tiziana Bellassai), cafonni d'animo sensibile (Alessandro Ferrari) e ciarlatani dalla vocalità soggiogante (Orazio Mannino). Settecento e oltre nelle musiche di Pietro Cavalieri, che approfitta dei varchi creati dai numeri chiusi per ammiccare, alludere, sorridere: spetta infatti ai congegni dell'opera buffa punire gli imbroglioni e i mentitori, i ciarlatani e gli impostori, che con pollicroma esuberanza popolano il mercato. *Giuseppe Montemagno*

DRAMMA DELLA GELOSIA, di Age, Scarpelli e Scola. Regia di Gigi Proietti. Scene di Stefano Giambanco. Costumi di Luciano Capozzi. Musiche di Armando Trovajoli. Con Pino Quartullo, Sandra Collodel, Pierfrancesco Favino, Stefano Ambrogi, Michela Andreozzi, Valerio Aprea, Margherita Del Nero, Alessandra De Pascalis, Gianluca Giugliarelli, Silvana Guerrieri, Graziano Marcelli, Paolo Orlandelli, Alessio Sardelli, Marco Simeoli. Prod. Arte della Commedia, Roma - La Fabbrica 1999 Produzioni, Roma.

Lo spettacolo *Dramma della gelosia* nella versione teatral-musicale

riadattata in piena fedeltà alla sceneggiatura originale del film di Age, Scarpelli e Scola, con Mastroianni, Vitti e Giannini, la regia brillante e versatile del romano Gigi Proietti e il cast di giovani attori protagonisti (Pino Quartullo, Sandra Collodel, Pierfrancesco Favino) sono stati scelti da Paolo Donat-Cattin per l'inaugurazione del "nuovo" romano Teatro in Fiera. Un palcoscenico, quindi, che prosegue la tradizione, cara alla città di Roma, di ospitare compagnie nostrane, italiane e straniere tra le più interessanti nel panorama internazionale della prosa, della danza e della musica, e che merita l'appellativo di "nuovo" poiché all'avanguardia quanto a struttura (un'ampia platea di 1500 posti, agibile anche a portatori di handicap) e a efficienza e originalità di servizi (tra i quali il recapito gratuito, o quasi gratuito, dei biglietti a casa propria). Il *Dramma della gelosia* di Gigi Proietti convince senz'altro nella spettacolarità delle coreografie, nei colori degli abiti ben curati, nei dialoghi in romanesco trasudanti sentimenti di autentica umanità e nel fluire dell'andamento narrativo, modulato in cinquantanove cambi di scena, tutti incentrati su un unico grande muro che, frantumandosi, si trasforma in casa popolare, strada, città, pizzeria. La scelta di storicizzare il testo della commedia sui disagi esistenziali del sottoproletariato negli anni Settanta (Oreste il muratore, Adelaide la fioraia, Nello il pizzaiolo), resa necessaria per motivi di avvenuti mutamenti sociali, ha accresciuto, nel distacco, il valore simbolico dei tre personaggi, commoventi nei loro destini tragici. Caloroso consenso l'hanno espresso i giovani, e comunque tutto il pubblico, numeroso ed eterogeneo. Bravi gli attori, lontani dai grandi modelli di riferimento, lanciati con freschezza nelle parti. *Nicoletta Campanella*

A pag. 95, Dante Bonsetto e Raffaella Benetti in *Tra musica e teatro*, a cura di Marco Bernardi e Walter Zambaldi; a pag. 96, Michela Cescon e Vito Di Bella in *Death and Dancin'* di Claire Dowie, regia di Valter Malosti.

KOROVAMILKBAR, trattamento di Valentina Ferlan da *Arancia meccanica* di Anthony Burgess. Regia e spazio scenico di Ivano de Matteo. Arrangiamenti Andrea Pesce. Con Ivano de Matteo, Fabio Balasso, Alberto Gasbarri. Prod. Beat '72 e Il Cantiere, Roma.

Che il cinema possa avere penalizzato, complice la tecnologia, la comunicazione dal vivo è un'antica *querelle* che nel tempo è diventata la facile risoluzione di problemi insoluti; tuttavia se esistono sempre le eccezioni a confermare le regole, *KorovaMilkBar*, testo tratto dalla novella di Burgess (trasfigurata da Kubrick in *Arancia Meccanica*) diventa un terreno fertile di lavoro per Ivano de Matteo, regista e interprete di questa versione trattata da Valentina Ferlan. Allora le vicende di Alex, Momo e Bamba, teppisti perbene in una società agitata, si liberano del filtro cinematografico per recuperare immediatezza scenica. Sedici attori e quattro musicisti per compendiare linguaggi video, musiche e l'azione stimolata da una violenza psicologica che è anche ansia di trasmettere emozioni. Ed è la scarica adrenalinica che spinge subito al centro di un'aggressività irrefrenabile e spietata, sostenuta dall'originalità delle trovate sceniche che Ivano de Matteo cura precisissime in una genialità di linguaggi complementari tanto da trasformare un suggerimento cinematografico in una più efferata vendetta teatrale. Eliminata poi la distinzione tra platea e palcoscenico, tra schermo e sala, gli attori dilatano le parole musicali, frantumandole in un incosciente dadaismo infantile che dialoga con gli arrangiamenti da microfono e le melodie classiche. Un crescendo interpretativo procede nella costruzione del protagonista, prima perfido colpevole e poi vittima indifesa, alimentandosi del *climax* di un'edettica interpretazione. Ibridizzazione tra arti dunque che, se su uno schermo ispirano la scena, su un palcoscenico amplificano un batticuore! *Bianca Vellella*

GLI APPRENDISTI STREGONI, racconto teatrale di e con Antonio Marfella. Regia di Antonio Marfella e Giuliana Pisano. Collaborazioni di Fabio Cocifoglia, Peppino Mazzotta, Alfonso Postiglione, Francesco Saponaro. Prod. RossoTiziano, Napoli.

Dal 1998, con la realizzazione dello spettacolo *Variazioni Majorana* incentrato sulla misteriosa scomparsa del geniale fisico catanese, la compagnia RossoTiziano è impegnata nel progetto *Il teatro della scienza - la parabola atomica*. Seconda tappa di questo percorso, finalizzato a rinvenire impensate affinità fra arte e scienza, fra rappresentazione teatrale della realtà ed esplorazione scientifica di quel medesimo oggetto, è questo "racconto teatrale" scritto e affabilmente condotto da Antonio Marfella. Su un palcoscenico occupato soltanto da un leggio, da una carta geografica e da due fili per stendere il bucato a cui sono via via appese le foto dei protagonisti del racconto, Marfella ricostruisce le scoperte, grandi e minime, che condussero alla fabbricazione della prima bomba atomica. Dal francese Becquerel, che alla fine dell'Ottocento riscontrò la radioattività dell'uranio, a Marie Curie, fino a Fermi e soprattutto all'ambigua figura di Oppenheimer. L'attore napoletano, con un'ironia e una lucidità che tuttavia non frenano l'indignazione, ci narra aneddoti biografici, ora divertenti ora biasimevoli, al riguardo dei fautori dell'atomica, e ricostruisce con efficace sintesi i contesti culturali e politici in cui maturarono i loro studi. Il paradosso di un progetto, il famigerato "Manhattan", sviluppato nel paese simbolo della democrazia, gli Usa, allo scopo di ristabilire finalmente la pace e che invece causò la morte istantanea di quasi centomila civili, acquista così tragica e limpida evidenza e ci rammenta dell'irrisolta incompatibilità fra le ragioni della scienza e quelle della politica. *Laura Bevione*

CASA DI BAMBOLA, di Henrik Ibsen. Traduzione di Lucio Chiavarelli. Regia di Antonio Syxty. Scena e costumi di Andrea Taddei. Con Raffaella Boscolo, Paolo Cosenza, Giovanni Battaglia, Emanuela Villagrossi, Bruno Viola. Prod. Teatro Out Off, Milano.

La compagnia Out Off di Milano rilancia il testo ibseniano, scritto nel 1879, che ha rappresentato una forte presa di coscienza dell'essere femminile: l'adesione alla "sacralità" della vita è una necessità che passa attraverso la separazione dalle relazioni false, ben conservate nell'atmosfera ovattata della famiglia. Protagonista di questa necessaria quanto dolorosa vicenda è Nora Helmer - interpretata da Raffaella Boscolo - una giovane moglie e madre che scopre di essere innanzitutto una "persona", e rivendica questo suo naturale diritto. Una scelta difficile, maturata in silenzio. Lasciare un marito troppo poco padre-padrone significa per Nora prendere coscienza di aver sempre mantenuto un atteggiamento di sottomissione nei confronti della figura maschile, di aver sempre accordato il proprio gusto ora al padre, ora al marito, ma di non aver mai espresso giudizi personali: un'emancipazione che si attua solo attraverso il denaro e il lavoro. L'artificialità di un mondo in cui è il denaro la misura di tutte le cose impedisce non solo qualsiasi compromesso, ma ricopre di crudeltà anche i rapporti in cui vi sia una consuetudine all'affetto. Tutti i dialoghi, addolciti da musiche tratte dal repertorio degli anni '70, sono inaspriti da una generale incomprendenza: gli sguardi assenti e una gestualità soffocata culminano nell'interpretazione di una Boscolo davvero

brava a cui si perdonano alcune ingenuità del testo. L'uso frequente della metafora - parlare di sé in terza persona utilizzando animali immaginari, come scoiattoli o allodole - rivela peraltro una costante atmosfera ludica che impedisce a Nora di essere presa sul serio. Il tutto si svolge in un'unica ambientazione, la casa degli Helmer, di cui si identifica la porta di casa e una finestra che ipnoticamente Nora si ferma spesso a guardare, alle cui spalle domina una grande poltrona spigolosa posta al centro. Una scenografia essenziale e simbolica, che evoca scenari immaginari consentendo maggiori possibilità di azione, come nella dolcissima scena del gioco a mosca cieca in cui è "come se" ci fossero i bambini, forse perché sarebbe troppo doloroso rappresentarli davvero. Interpretare Ibsen oggi significa anche ripensarlo, alla luce di una modernità che non può essere ignorata. *Maria Chiara Italia*

Troppo design in questo glance

ORPHEUS GLANCE, elaborazione drammaturgica di Daniela Nicolò. Regia di Enrico Casagrande. Modulo abitativo di Francesco Roccioli. Macchinerie di Tommaso Maltoni. Suono di Enrico Casagrande e Massimo Carozzi. Con Dany Greggio, Cristina Negrini, Enrico Casagrande, Tommaso Maltoni, Mačkita. Coprod. Motus, Rimini - Crt Centro di Ricerca per il Teatro, Milano, in collaborazione con Eti, Festival di Santarcangelo, Bologna 2000, Infinito Ltd (Torino), Cankarjev Dom (Lubiana).

Lo confesso: non ho capito (anzi, *I didn't understand*, considerata la lingua dello spettacolo). Non c'è niente da capire, dite? Bisogna affidarsi alle sensazioni, lasciarsi catturare dai suoni, dalle immagini? Anche questo non mi è riuscito. Ma non mi sono data per vinta e ho invano cercato aiuto nel programma di sala: l'unica frase che non mi sia sembrata gratuito e ampolloso gioco di parole (svuotamento del palco dell'anima? immersione nel *deep nothing?*), è quella di Rilke. Eccomi, allora, immersa nella lettura dei *Sonetti ad Orfeo*, cui questo spettacolo dice di ispirarsi. Poesia grandissima e difficilissima, si sa. Ma che diamine! ci fosse nello spettacolo anche solo un soffio di quell'altissimo canto, una parvenza, un'ombra di quell'Orfeo. Perché un conto è il mito di Orfeo, un altro la lettura che ne ha dato il poeta tedesco (tanto per esempio, in Rilke, Euridice non compare praticamente mai). Ma tutto ciò forse non conta, a Rilke ci s'ispira per creare qualcosa di completamente diverso e nuovo. Osserviamo il luogo dell'azione, un interno di casa con soppalco dalle raffinate pareti rosso lacca, un salotto borghese, che ha l'aria di un'esposizione di mobili e oggetti di *design* anni '60-'70. E com'è il *glance* di quest'Orfeo, cantante rock in occhiali da sole e abbigliato *comme il faut*? Straordinariamente compiaciuto, direi, di ciò che ci circonda ci restituisce fotogrammi studiati, levigati, patinati, le cose sembrano avere fatto tutte un accurato *lifting*, essersi sottoposte ai raggi uva, avere fatto palestra, oggetti in piena forma, impermeabili al dolore, all'angoscia, e soprattutto al sentire amoroso e al canto, alla poesia. E per tutti valga la parete opalina che lascia trasparire la stanza da bagno con la silhouette di un water e della corda dello sciacquone (e Orfeo chino sulla tazza in preda al vomito e Euridice seduta per un naturale bisogno): immagine emblematica di come della realtà sia colto, al posto dell'anima, il *design* (in questo caso neppure molto originale) al fine di fornire un esclusivo appagamento retinico. Chi sono per i Motus Orfeo e Euridice? Io so solo dirvi che Lui parla inglese, suona la chitarra, beve whisky su una poltrona di pelle nera, si

aggira inquieto in cucina; Lei parla francese, canta la canzone che ha reso celebre Jane Birkin, si fa la doccia. Insieme li vediamo in alcune diapositive in pose felici sulla spiaggia in costume da bagno e su una panchina sullo sfondo di un Cervino smaccatamente da cartolina.

Il teatro e il cinema hanno affrontato il mito in svariatissimi modi e col dedicare fra altri a Cocteau lo spettacolo, i Motus si rifanno a una sua personale e spregiudicata rielaborazione filmica di Orfeo. Quindi, per carità, ogni interpretazione è lecita. Ma deve pur in qualche modo - per enigmi simboli allusioni suoni - farsi palese allo spettatore. In *Orpheus glance* non ho trovato una sola immagine che abbia proseguito il suo corso oltre la superficie dell'occhio per approdare in qualche zona dell'essere non dico profonda ma un poco più interna. Non ho capito, come dicevo all'inizio. Forse perché mi aspettavo di sentirlo, prima o poi, il soffio rilkiano nel dio. *Roberta Arcelloni*

Donatella Discepoli in una scena di Orpheus Glance dei Motus.





VIDEO E CD
per un teatro "domestico"

Forse per fermare faustianamente l'attimo, per fissare sempre identici a se stessi il gesto e la voce e poterli guardare cento volte senza subire il fascino inquieto dell'impercettibile variazione. O forse è solo una strategia commerciale che tenta di ovviare al dilagante analfabetismo di ritorno, abbinando suoni e immagini alla lettura, un po' come le *Fiabe sonore* di quando eravamo bambini (ma allora l'analfabetismo era ancora solo "di andata"). Fatto sta che in questi ultimi due anni i prodotti editoriali che uniscono il libro alla videocassetta o al cd hanno spesso un notevole successo. Ha cominciato lui, il Nobel-jullàre Dario Fo, con il mitico *Mistero Buffo* e subito lo hanno seguito altri personaggi di spicco della scena italiana o comunque in cima alla hit-parade del gradimento del grande pubblico, da Alessandro Baricco a Marco Paolini, da Aldo Giovanni e Giacomo ad Antonio Albanese, passando per le canzoni degli Oscar Piovani e Cerami e le storielle yiddish di Moni Ovadia. Il prezzo di questi cofanetti multimediali oscilla tra le 25 e le 35 mila lire: non è certo poca cosa rispetto alla spesa media degli italiani per libri e spettacoli teatrali. Ma, a quanto pare, "guardare le figure" è un ottimo strumento di divulgazione che, se pur rinuncia alla vita vera dell'hic et nunc dell'evento teatrale, ne conserva

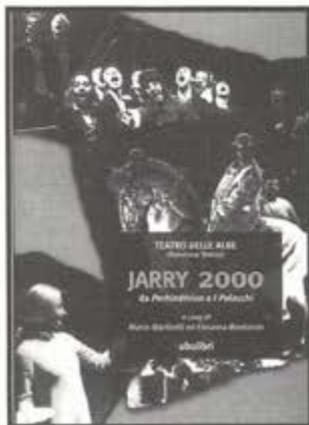
almeno la memoria nel tempo. La perplessità nasce quando però il "guardare le figure" va a sostituire non solo la lettura, ma anche il gesto, la scelta e il piacere di uscire di casa per andare a vedere uno spettacolo nell'unicità della replica di quella sera. Dopo il frigorifero interattivo collegato a Internet per fare la spesa, le accoppiate Blockbuster-McDonald per avere in un colpo solo panino e videocassetta e altri infiniti "servizi a domicilio" offerti da tv, telefono e rete telematica, anche il teatro si avvia a diventare, almeno nell'uso di massa, un prodotto da consumare soli soletti entro le mura domestiche? *Claudia Cannella*

Dario Fo: *Mistero buffo*, Einaudi, Torino, 1996, pagg. 171 + 2 videocassette, L. 39.500; *Lu Santo Jullàre Francesco*, Einaudi, Torino, 1999, pagg. 129 + videocassetta, L. 32.000. Marco Paolini: *Vajont 9 ottobre '63*, Einaudi, Torino, 1999, pagg. 95 + videocassetta, L. 32.000; *Bestiario Veneto*, Edizioni Biblioteca dell'Immagine, Pordenone, 1999, pagg. 160 + videocassetta, L. 25.000. Roberto De Simone, *La Gatta Cenerentola*, Einaudi, Torino, 1999, pagg. 157 + videocassetta, L. 32.000. Vincenzo Cerami-Nicola Piovani, *Canti di scena*, Einaudi, Torino, 1999, pagg. 71 + cd, L. 32.000. Antonio Albanese, *Giù al nord*, Einaudi, Torino, 1999, pagg. 120 + videocassetta, L. 32.000. Aldo, Giovanni e Giacomo, *Tel chi el telùn*, Mondadori, Milano 1999, pagg. 95 + videocassetta, L. 29.900. Giobbe Covatta, *Dio li fa e poi li accoppa*, Zelig Editore, Milano, 1999, pagg. 127 + videocassetta, L. 29.900. Mara Cantoni-Moni Ovadia, *Ballata di fine millennio*, Einaudi, Torino, 2000, pagg. 118 + cd, L. 35.000. Alessandro Baricco-Gabriele Vaclis, *Totem*, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano, 2000, 2 opuscoli illustrati + 2 videocassette, L. 29.900 cad. Walter Chiari, *Il Sarchiapone e altre strane storie*, Mondadori, Milano, 2000, pagg. 188 + videocassetta, L. 32.000. Daniele Luttazzi, *Sesso con Luttazzi*, Mondadori, Milano, 2000, pagg. 180 + videocassetta, L. 29.000.

Anni '80-'90: chi ricerca trova

Stefania Chinzari, Paolo Ruffini, Nuova scena italiana. Il teatro dell'ultima generazione, prefazione di Goffredo Fofi, Castelvecchi, Roma, 2000, pagg. 240, L. 24.000.

Il libro di Stefania Chinzari e di Paolo Ruffini cerca di dare una prima visione organica delle numerose realtà che operano nell'ambito del cosiddetto teatro di ricerca in Italia. Secondo i due autori negli anni '80, la ricerca teatrale ha



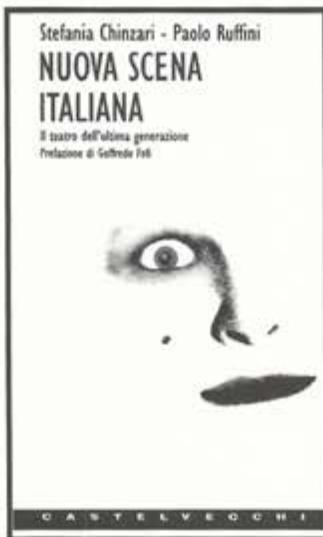
Jarry 2000. Da *Perhindérion* a *I Polacchi*, di Marco Martinelli ed Emanna Montanari, con interventi di Brunella Eruli, Franco Quadri, Renata Molinari, Cristina Ventrucci, fotografie di Silvia Lelli, Ubullibri, Milano, 2000, pagg. 160, L. 24.000.

Una testimonianza del lungo e intenso lavoro del Teatro delle Albe di Ravenna su *Ubu re* di Jarry. All'introduzione, che ripercorre le tappe di avvicinamento del gruppo ravennate a Jarry, segue il testo integrale de *I Polacchi*, reinventato, contaminandolo con il dialetto romagnolo, da Marco Martinelli, anche regista dello spettacolo. I contributi di Brunella Eruli, Renata Molinari, Franco Quadri e Cristina Ventrucci, che approfondiscono sia l'opera di Jarry che il lavoro del Teatro delle Albe, precedono un'intervista-chiacchierata con il gruppo dei Polacchi, dodici ragazzi scelti tra gli studenti delle scuole superiori di Ravenna per partecipare all'avventura de *I Polacchi*. P.D.

Francesco Silvestri, Teatro. Una rosa, due anime, tre angeli, quattro streghe, introduzione di Antonio Calbi, fotografie di Tommaso Le Pera e Roberto Di Bello, Gremese Editore, Roma, 2000, pagg. 144, L. 30.000.

Quattro testi di uno dei drammaturghi più interessanti dell'area partenopea degli anni '80, Francesco Silvestri, nato a Napoli nel 1958, anche attore e regista. Lo scorso anno Silvestri aveva ricevuto il Premio Hystrio alla drammaturgia, per il suo impegno in «un repertorio che ha l'autenticità e la forza di un grido contro l'ingiustizia, la miseria e la solitudine». Qui raccolti *Saro e la rosa*, che racconta il desiderio di Edoardo e Saro, due omosessuali, di avere un figlio; *Angeli all'inferno*, vicenda di degrado che mette in scena la vita di tre barboni ai margini della società; *Streghe da marciapiede*, storia di quattro prostitute che condividono uno stesso appartamento e *Fratellini*, toccante vicenda incentrata sulla visita di un uomo al fratello malato. P.D.

subito una svolta radicale e si è andata delineando l'attuale configurazione del panorama delle compagnie teatrali che operano nell'ambito della sperimentazione. Attraverso una serie di sintetici, ma completi profili di alcune tra le più rappresentative formazioni si cerca di individuare e sistematizzare le estetiche e i linguaggi del teatro dell'ultima generazione. La prima parte si occupa di gruppi sorti negli anni Ottanta quali i Magazzini, la compagnia di Giorgio Barberio Corsetti, il Teatro Valdoca, le Albe, il Teatro Settimo e i Teatri Uniti di Napoli. La seconda, dedicata alla generazione degli anni Novanta, accoglie le esperienze dei Marcido, dei Motus, di Teatrino Clandestino, dell'Accademia degli Artefatti, del Gruppo di lavoro Masque Teatro e di Fanny e Alexander. Fra le due sezioni si colloca un intero capitolo dedicato alla Societas Raffaello Sanzio: attraverso la storia, gli spettacoli e le parole del regista Romeo Castellucci si vuole ricostruire l'esperienza, unica nel suo genere, di questo gruppo. Tre accurate appendici (Teatrografia, Videografia, Festival e rassegne) chiudono il volume. *Pierachille Dollini*



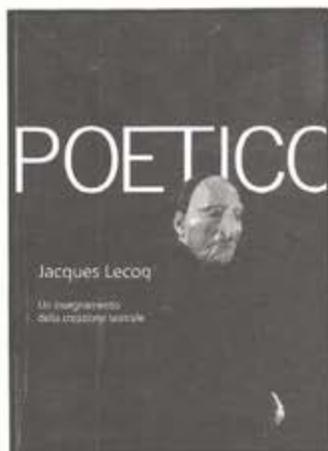
rizza la parola (responsabile tecnologica della prigionia dell'uomo in un asfittico orizzonte di senso), e mette in scacco il dispositivo tradizionale di dramma mediante il guadagno - ecco la *pars construens* - di uno sguardo che accetta la propria finitezza. Il saggio in questione riconosce nell'umorismo beckettiano - della corporeità, della parola, della *clownerie*, dell'astrazione surreale, della sottigliezza e della profondità - un effetto catartico che si compie «nell'apertura al superamento della via negativa del sapere», per cui l'uomo accetta il suo limite senza farne tragedia. In appendice è ripercorsa la fortuna scenica di Beckett in Italia, corredata con un'ampia documentazione fotografica, della bibliografia delle

opere drammaturgiche e della critica inglese e francese. *Marilena Roncarà*

In fondo al poetico

Jacques Lecoq, *Il corpo poetico. Un insegnamento della creazione teatrale*, I manuali Ubulibri, Milano, 2000, pagg. 188, L. 25.000.

Scritto da Lecoq poco prima della sua scomparsa nel '98, *Il corpo poetico* è una sorta di testamento teatrale del grande maestro che vi racconta la sua scoperta dei segreti del corpo, del "gioco teatrale" e di quello della vita. Seguendo le tappe di un viaggio personale, il libro traccia il percorso che l'ha condotto dallo sport al teatro, passando per gli otto anni trascorsi in Italia, dove assieme a Giorgio Strehler e a Paolo Grassi crea la Scuola del Piccolo Teatro di Milano, per tornare nel 1956 a Parigi dove fonda una scuola tutta sua. Il suo avvicinamento al "gioco teatrale" prende le mosse dall'osservazione della realtà, cui l'allievo si accosta per gradi: dall'improvvisazione all'utilizzo della maschera neutra, dall'apprendimento delle tecniche del movimento allo studio delle potenzialità della parola e alla definizione di caratteri e personaggi. La sua è una «pedagogia del mimo aperto», dove mimare è «essere tutt'uno con» e quindi capire meglio, conoscere, essere in grado di essenzializzare le cose dentro di sé e perciò riuscire a farle vivere. Mimando, il corpo dell'attore si fa interprete della natura, la analizza e la riproduce attingendo a quel «fondo poetico che è il medesimo in tutto il mondo». Il libro è intervallato da numerose citazioni letterarie (spesso utilizzate come spunti da cui far partire il lavoro), dai disegni dello stesso Lecoq e da un'ampia documentazione fotografica circa l'attività della scuola. *Marilena Roncarà*



Tragico senza tragedia

Annamaria Cascetta, *Il tragico e l'umorismo. Studio sulla drammaturgia di Samuel Beckett*, Casa Editrice Le Lettere, Firenze, 2000, pagg. 406, L. 60.000.

Uno studio analitico della drammaturgia di Beckett realizzato mediante uno sguardo "umoristico". Strutture testuali, riferimenti filosofici (Sartre, Heidegger, Husserl) e biblici (*Genesi, Qohelet, Proverbi*) sono evidenziati e analizzati attraverso la lente sdrammatizzante dello humour, di un comico che apre al superamento della cultura della tragedia e della sua tradizione rappresentativa. È lo humour che nella sua funzione di *pars destruens* colpisce e polve-

ART'O. Rivista di cultura e politica delle arti sceniche. Numero quattro - gennaio 2000, pag. 72, L. 8.000.

In vendita in libreria e nei teatri che sostengono il progetto (Crt, Drammateatro, Emilia Romagna teatro, Koreja, Lenz teatro, Link, Pontedera teatro, Ravenna teatro, Societas Raffaello Sanzio, Tam Teatromusica, Teatrithalia, Teatro di Roma). Art'o è una rivista nata «dall'idea di scambio tra chi fa teatro e chi il teatro lo guarda, lo studia, lo analizza, lo ama». Tra i suoi collaboratori non ci sono, quindi, solo critici, studiosi o cronisti, ma anche artisti che parlano del teatro proprio e altrui. In questo numero, il quarto finora uscito, si segnalano, tra gli altri, gli interventi di Pina Bausch e Kazuo Ohno, nonché gli atti relativi alla morte di Vsevolod E. Mejerchol'd.

BOCCASCENA. Quaderno semestrale. Spunti e materiali per il teatro di figura. Numero 1, 2000. Associazione Grupporiani Editore, Milano, pag. 32, L. 10.000.

Edita dall'Associazione Grupporiani è dedicata al teatro di animazione e testimonia sia l'attività dell'Associazione sia la discussione sul teatro di figura. Il semestrale, ideato e diretto da Eugenio Monti Colla, accoglie anche temi e argomenti trattati dai corsisti della Fiando, la scuola di animazione della Compagnia marionettistica.

Premiati Dodin e Ostermeier

Taormina crocevia del teatro europeo

di Antonella Melilli

Da quel lontano 1986 in cui prese l'avvio sotto l'egida della Commissione Europea, il Premio Europa per il Teatro - di cui si è svolta a Taormina in aprile l'ottava edizione - sembra procedere in una sorta di percorso in fieri che ne ha visto moltiplicare le iniziative e i sostenitori, comprendenti oggi l'Union des Théâtres de l'Europe, la Convention Théâtrale Européenne, l'Association Internationale des Critiques de Théâtre, l'Institut International del Teatro del Mediterraneo e il Festival d'Avignon. Finendo per affermarsi a livello internazionale come un polo d'interesse ormai radicato nel territorio, come conferma la rinnovata collaborazione col Teatro Vittorio Emanuele di Messina, e sempre più seguito dalla stampa estera e soprattutto dai giovani, dalle università e dalle accademie. Si che non stupisce l'ipotesi, auspicata per il prossimo anno dal commissario europeo, di un ulteriore passo avanti attraverso cui riunire nella cittadina siciliana, in occasione del premio, i rappresentanti dei diversi paesi di quest'Europa unita, ancora così giovane, per discutere dei problemi connessi al suo consolidamento e al suo sviluppo. Una pro-

posta in fondo di plausibile naturalezza all'interno di un'ottica attenta e dinamica, che quest'anno intanto per la prima volta incorona un artista proveniente dall'ex Unione Sovietica. Si tratta di Lev Dodin (nella foto sotto), dal 1983 direttore del Teatro Maly di San Pietroburgo, di cui il pubblico raccolto a Taormina ha potuto vedere in prima mondiale il recente *Molly Sweeny* del drammaturgo irlandese Brian Friel. Ma anche *La casa*, che, tratto nell'85 dall'opera narrativa di Fijodor Abramov, s'inscrive in una tendenza caratteristica di questo regista a misurarsi coi grandi della letteratura russa. Due spettacoli di grande qualità artistica e sensibilità umana, percorso l'uno da un afflato epico che ripropone le problematiche della vita contadina nel periodo dei kolchoz, pervaso l'altro da un respiro tragico che emerge dalla tormentata interiorità dei tre protagonisti, segnati entrambi da un ritorno della parola, pienamente restituita alla dignità del suo ruolo, e da una straordinaria sapienza interpreta-

tiva capace di far risaltare ogni sfumatura del testo. Elementi, questi, che emergono anche dal lavoro di Thomas Ostermeier, dal 1999 direttore della Schaubühne am Lenniner Platz di Berlino presente a Taormina con un rigoroso allesti-

mento di *Gier (Crave)*, della drammaturga Sarah Kane, tragicamente scomparsa lo scorso anno. Ma anche da quello dell'Hollandia Group, che col regista tedesco condivide il VI Premio Europa per le nuove realtà teatrali, la cui ricerca, segnata da un grande impegno artistico e civile, non esita a utilizzare anche testi non letterari. Come accade in *Voices*, ispirato agli scritti di Pasolini, ma comprendente anche un discorso del presidente della Shell, e in *Ungelöschter Kalk*, costruito sulla figura, i diari e le lettere del protagonista Marinus Van der Lubbe, autore di un tentativo di incendio del Reichstag di Berlino. Accanto ai quali forse qualche dubbio induce l'assegnazione dello stesso premio alla Societas Raffaello Sanzio, autrice di *Amlèto, la veemente esteriorità della morte di un mollusco*, duramente accolto per la sua concettosità non corroborata da un'equivalente sensibilità artistica, da molti degli stessi critici italiani. Da segnalare infine il ritorno sulla scena taorminese di Peter Brook, con un limpidissimo *Le costume* del sudafricano Can Themba. E ancora il Premio Speciale assegnato al Bitef di Belgrado, luogo intenso di scambio, anche nei momenti più duri, tra le esperienze teatrali dell'Est e dell'Ovest, e la menzione speciale a Ibrahim Spahic, presidente del Centro per la pace di Sarajevo, con cui Taormina ha voluto rendere omaggio alla dignità e al coraggio della martoriata città balcanica. ■

Alla scoperta del pianeta "adolescenza"

La commistione del linguaggio teatrale con quelli della danza e della musica e l'attenzione riser-

vata all'adolescenza hanno contraddistinto, rispettivamente dal punto di vista formale e contenutistico, l'edizione 2000 della Vetrina del Teatro Ragazzi e Giovani (nelle tre foto in basso), svoltasi a Torino in aprile. Gli undici nuovi allestimenti hanno costituito altrettante originali esplorazioni nel variegato universo linguistico e tematico del teatro ragazzi. A una drammaturgia elaborata ex novo si è affiancato l'adattamento di testi più o meno vicini nel tempo - da Apuleio rivisitato da Nonsoloteatro fino a Dahl reinventato da Il Dottor Bostik - così come accanto al racconto danzato concepito da Claudio Montagna si è assistito alla riletura realizzata da Controluceteatro con le ombre e la danza dell'opera *Didone e Enea* di Purcell, e al teatro d'attore, costantemente alla ricerca di nuove modalità espressive (Stilema, Teatro dell'Angolo, Assemblea Teatro). La partecipazione di due compagnie straniere - la parigina Le Chapeau Rouge e Les Théâtres de Cuisine di Marsiglia - è stata



Big Torino 2000

Per dieci giorni, d'aprile, la Biennale Arte Emergente ha animato e colorato spazi istituzionali e non di Torino. Interessante la sezione teatrale, che ha coinvolto dodici compagnie, provenienti da otto paesi europei e dalla Cina. Elemento comune a tutti gli spettacoli è stata la ricerca di nuovi linguaggi, concretizzatisi in originali impasti di teatro, danza, musica e video. La rassegna è stata inaugurata dalla prima rappresentazione europea di *Morte accidentale di un anarchico*, adattata e messa in scena dal regista cinese Meng Jinghui. La presenza in sala di Dario Fo e Franca Rame, oltre a significare un concreto appoggio al giovane teatro della Cina, ancora sottoposto a censura e limitazioni, testimonia della volontà di un confronto, e prima ancora di una conoscenza, del "nuovo", di cui il teatro istituzionale - e purtroppo anche il pubblico - sembra ancora mancare. *Laura Bevione*



frutto dell'adesione del Comitato Promotore del Progetto Teatro Ragazzi e Giovani Piemonte, organizzatore della Vetrina, al programma culturale dell'Unione Europea, Teatro e Adolescenti. Dalla constatazione dell'assenza di proposte rivolte specificatamente a quella complessa fascia d'età,

stretta fra gli spettacoli pensati per i ragazzi della scuola dell'obbligo e il teatro per gli adulti, sono maturati la necessità, ma soprattutto il desiderio e la curiosità, di indagarne la realtà quotidiana e i sogni, le difficoltà e le emozioni, penetrando la spesso superficiale dei luoghi comuni. La Vetrina, poi, ha offerto la possibilità a insegnanti e operatori culturali di frequentare stimolanti laboratori, quest'anno dedicati al movimento e all'attività gestuale.

Laura Bevione



L'altalena della Borsa dondola in teatro

Alessandro Trigona Occhipinti si batte in prima fila per il ritorno della «deriva brechtiana, perché il teatro non sia solo il trionfo del classico sul moderno, o semplice intrattenimento, ma un'occasione per parlare di noi, di oggi, di quello che potrebbe essere anche il domani». Messo in scena in aprile al Teatro Politecnico di Roma da un gruppo affiatato ed energetico di attori (F. Cipriani, G. Di Renzo, E. Trani, F. Mancini, V. Carrabino, M. Catola, A. Cucco, A. Sanna), per la regia di Giuditta Di Chiara, *Arbeit macht frei (Il lavoro rende liberi: l'insegna dei campi nazisti)* rielabora il tema della Grande Crisi del '29 in una prospettiva attuale e futuribile. Storie, lamenti, ira, cedimenti, speranze, simpatie, dignità tra lavoro e disoccupazione. Un intreccio di personaggi mentre un altoparlante informa gli spettatori degli alti e bassi registrati dall'economia e dalla finanza mondiali. Come i mass media di oggi. *Fabio De Agostini*

Abilità differenti in scena a Carpi

Carpi, cittadina in provincia di Modena, ha ospitato tra maggio e giugno la seconda edizione del Festival internazionale delle abilità differenti, una manifestazione ideata e organizzata dalla Cooperativa sociale Nazareno (059.664774) che spazia dal teatro, alla musica, alle arti visive. Le particolarità dell'iniziativa sono: che gli artisti partecipanti sono portatori di handicap fisici o mentali; che il festival è diventato un appuntamento annuale fisso perdendo il carattere dell'estemporaneità. Quest'anno si è inaugurato con una mostra di opere pittoriche

per proseguire poi con il teatro e la danza: *Personnages* della compagnia Oiseau mouche, *La guerra dei colori* con il Teatro della Murata e il Gruppo danza Anffas, *Prove di volo* del Gruppo Muk, *Père Noël voit rouge* di Créahm da Bruxelles - mentre la sezione del gruppo residente a Liegi ha curato gli appuntamenti musicali -, *William Wallace* e *D'Artagnan* degli organizzatori e infine uno spettacolo di danza del gruppo newyorchese Infinity Dance Theatre fondato da Kitty Lunn, una ballerina resa paraplegica da un grave incidente, alla cui compagnia aderiscono danzatori abili e disabili con più di quarant'anni. All'interno della manifestazione Enzo Biagi ha moderato un convegno a cui sono intervenuti psichiatri e operatori nel sociale. *A.C.*

La penna tra le dita e i piedi per terra

"Drammaturgia oggi" è una rassegna nazionale di autori contemporanei under 40 organizzata da Marte 2010 con il patrocinio dell'assessorato alle Politiche Giovanili e Culturali del Comune di Roma. I sedici testi allestiti al Teatro Tirso sono stati selezionati da Aldo Nicolaj. La giuria presieduta da Gianni Guardigli e composta da Simona Morgantini, Giovanna Savignano e Piergiorgio Mori ha assegnato il premio per il miglior allestimento a *Solo per te scritto*, diretto da Mario Gelardi con la compagnia Sensi Vietati (premiati anche come migliore attore Ivan Castiglione e migliore attrice Anna Paolo Barattolo). Autore vincitore nella categoria autori contemporanei Daniele Falleri per *Raptus*, una deliziosa commediola, la parodia di una famiglia felice. Se lo stantio e rantolante teatro borghese ci riropina fino alla nausea i classici

liffati in versione restaurata e il teatro di ricerca, che oggi alberga sugli scranni del potere, offre noia anziché spunti di riflessione, questa rassegna ha invece avuto il pregio di offrire opere di un nuovo e sofferto realismo, uno spaccato delle problematiche sociali e culturali dei nostri giorni. E non è poco. *Simona Morgantini*

Mantova per Marceau ultimo Arlecchino

Non è bastata la pioggia a fermare Marcel Marceau (nella foto sotto) che ha portato a termine la pantomima di *Bip domatore* sotto un rovescio incalzante. Il grande mimo francese si è esibito a Mantova nella splendida cornice del Cortile d'Onore di Palazzo Te una sera dello scorso giugno. È stata forse l'ultima occasione italiana di applaudire l'artista che ha dichiarato di non voler più affrontare tournée all'estero pensando di volersi ritirare dalle scene. A conclusione della rappresentazione, ripresa dopo l'"umido" intervallo, Siro Ferrone, direttore artistico del Premio Arlecchino d'Oro, e il sindaco della città Burchiellaro hanno assegnato a Marceau il premio, un riconosci-



mento in memoria di Tristano Martinelli, attore e capocomico che tra il XVI e il XVII secolo fece conoscere all'Europa la maschera di Arlecchino. La manifestazione mantovana per questa seconda edizione ha incluso la rappresentazione di *La storia di Cyrano* con Eugenio Allegri e la regia di Gabriele Vacis, e un'avvincente performance di teatro di strada della compagnia di Marsiglia Generik Vapeur. A.C.

Teatro Stabile di Bolzano: i miei primi cinquant'anni

Con una grande mostra-evento il Teatro Stabile di Bolzano celebrerà i cinquant'anni di attività. Foto, locandine, bozzetti, costumi, video documenteranno la storia dello Stabile ricostruendone le vicende dalle origini a oggi: la fondazione del teatro a opera di Fantasio Piccoli, il periodo Scaparro segnato da un memorabile *Amleto*, l'idea di teatro totale ricercata da Alessandro Fersen, gli ultimi vent'anni con la direzione di Marco Bernardi e il prepotente ritorno al teatro di parola. La mostra verrà allestita dalla Ripartizione Cultura Italiana della Provincia Autonoma di Bolzano al Centro culturale "Claudio Trevi" dal 27 ottobre e resterà aperta fino al 20 dicembre. L'evento espositivo sarà accompagnato dalla pubblicazione di un volume edito dalla Silvana editoriale di Milano a cui hanno contribuito critici, storici ed esperti di teatro come Ugo Ronfani, Paolo Emilio Poesio, Umberto Gandini, Massimo Bertoldi e Gianni Faustini.

Contraddizione o no Edoardo è una donna

Con lo spettacolo *King Edward The Second* il Teatro della

Contraddizione ha inaugurato a maggio il nuovo spazio teatrale in via della Braida a Milano. E, non deludendo le aspettative, la "contraddizione" è stata davvero presente e sorprendentemente innovativa rompendo lo schema classico e il preconcetto che escludeva il "gentil sesso", in età elisabetiana, dalla recitazione: il ruolo di Edoardo II, infatti, è stato affidato a un'attrice. Questa novità è stata in grado di portare nuovo carisma ad una trama nota. Il regista Marco Maria Linzi mantenendosi fedele al testo ha arricchito la scena avvolgendola con un velo di onirico mistero, rendendola quasi la manifestazione concreta di un sogno, popolato da "energie", ora maschili, ora femminili, fuse in una sola più grande e collettiva. Che come uno spirito ha aleggiato invisibile sulla scena oscillando in apparente contraddizione tra stupore e concretezza, certezza e atavica paura, realtà e sogno. *Carlo Randazzo*

Greenaway e Shakespeare compagni di banco

A cura di Silvia Lorusso, Natalia Antonioli, Pier Luigi Puglisi, Paolo Brenzini, e con letture di Stefania Politi e Giancarlo Sorgi, è stata presentata a Torino una conferenza-spettacolo in cui si sono accostati e confrontati due artisti lontani nel tempo e nel linguaggio, ma con tracce di sensibilità comuni. Nell'arte del regista inglese contemporaneo, autore di incomparabili visioni cinematografiche e di espressioni d'arte del nostro tempo intensamente suggestive, si può rinvenire il suggerimento del più grande autore di teatro di tutti i tempi e si colgono evocazioni dall'arte italiana del passato. Da questa intuizione e partendo dal film di Peter Greenaway *L'Ultima Tempesta* si è snodata la rappre-

sentazione. L'idea, zampillata dal ribollente crogiolo poetico di Silvia Lorusso, scrittrice e giornalista, è stata realizzata attraverso letture, proiezioni, commenti e musiche eseguite da un gruppo di giovani dall'accesa sensibilità artistica. L'operazione è degna di interesse, e denuncia una grande acutezza dello spirito e della mente dei suoi artefici, ma per il suo carattere spiccatamente didascalico, appare molto più adatta all'inserimento nelle aule dei licei e delle università che nell'ambito teatrale. A questo fine, non da escludere, si può suggerire una maggiore articolazione drammatica, interpretazioni più incisive e una revisione del testo che rivela una bella vena letteraria, ma passaggi ingenuamente accademici, soprattutto là dove sono messi in luce i maestri della pittura italiana. *Mirella Caveggia*

Proposte d'autore al Piccolo di Milano

Tre testi: *Andiamo* di Ludovica Ripa di Meana, *Bedbound* di Enda Walsh, *Ite missa est* di Luca Doninelli, sono stati raccontati in quattro serate al Piccolo Teatro di Milano, attraverso delle letture drammatizzate con abbozzi di azione scenica. L'idea di queste "Proposte d'autore" - un progetto di Luca Ronconi - è di riportare in primo piano la questione della nuova drammaturgia, attraverso l'esplorazione dei contenuti e dei linguaggi della scrittura teatrale contemporanea. I testi, due di autori italiani e uno di un giovane, già affermato drammaturgo irlandese, sono accomunati dall'attenzione per il linguaggio: alto e raffinato in *Andiamo*, forte e materico in *Bedbound*, gravido di beckettiane assonanze in *Ite missa est*. I contenuti, invece, rivelano, nei testi della Ripa di Meana e di

nel centenario

L'Eliseo si regala una ventata di gioventù

«**L**a nostra è una proposta di sviluppo insieme, - ha dichiarato Vincenzo Monaci, presidente della Nuova Teatro Eliseo, nell'accogliere gli attori selezionati da Maurizio Scaparro per il Progetto Giovani - un vivaio di professionisti, un nucleo, forse una compagnia, che con l'Eliseo abbia successo!». Dunque il teatro romano di via Nazionale, nel centenario della sua nascita, si propone quale moderno centro studi, scegliendo tra trecento ragazzi, dai 20 ai 25 anni, coloro che condurranno le sorti del teatro nel nuovo millennio. Come prima tappa è stato attivato un corso di addestramento, privato ma di interesse pubblico (forte della collaborazione con la Regione Lazio), della durata di un mese riservato a 8 attori e 5 tecnici, che hanno già qualche esperienza di lavoro o provenienti dalle scuole professionali italiane. Il progetto triennale li metterà alla prova con le prossime produzioni dell'Eliseo.

I giovani selezionati - Greta Zamparini, Alessandro Averone, Paola Pessot, Irene Zagrebelsky, Elena De Ritis, Lorenzo Iacona, Biagio Forestieri, Emanuele Fortunati (nella foto sotto) - provenienti dalle scuole degli Stabili di Genova e Torino, dall'Accademia Silvio D'Amico di Roma, dalla Scuola del Piccolo di Milano, hanno abitato lo scorso giugno l'Eliseo per ampliare le loro competenze secondo tre linee disciplinari. Nuove tecnologie applicate al teatro: «per segnalare che esistono territori inesplorati di creatività artistica - spiega Lorenzo Miglioli - insospettabilmente adatti al teatro e in grado di cambiare l'approccio con l'immaginario». Poi la produzione e promozione della professione spaziando dall'analisi delle funzioni tecnico-amministrative delle attività teatrali, agli aspetti giuridico-economici riguardanti i diritti d'autore, i borderò, i contratti di lavoro, «perché un sogno, per realizzarsi, deve trovare i canali giusti» sottolinea Ornella Vannetti, neo direttore organizzativo del Teatro Eliseo. E ancora lezioni di drammaturgia con Edo Bellingeri e Mariela Boggio, costumistica con Vera Marzot, coreografia con Romeo Brancaccio, scenografia con Daniela Spisa. Il corso si è concluso in palcoscenico con Maurizio Scaparro, che ha lavorato sull'azione fisica per il suo *Romeo e Giulietta* nel quale sono impegnati quattro dei giovani selezionati: «coloro che partecipano allo spettacolo non sanno esattamente cosa diventerà questo progetto - suggerisce il regista - sappiamo tuttavia che lavoriamo per costruire insieme». «Una spesa d'investimento - aggiunge Ornella Vannetti, che stipula contratti di prelazione per ogni ragazzo nel primo anno - poi ci occuperemo delle scritture, diverse per ogni attore, impegnato nei prossimi due anni». Così, oltre ai quattro allievi assegnati a Scaparro, due saranno con Orlando Forlino in *Peter Pan*, uno nei *Frammenti di un discorso amoroso* con Piero Maccarinelli e uno in compagnia con Luca De Filippo. Un progetto destinato a crescere, prima di diventare vera e propria compagnia, con l'ambizione di «riunire tutti gli attori, magari nel 2001, in uno spettacolo esclusivo». Bianca Vellella

Walsh, la presenza di un'analogica componente patologica: una malattia, sublimata nel primo caso, e palesemente esibita nel secondo, e ci rimandano, con *Ite missa est*, echi apocalittici da fine del mondo. Bravissimi gli attori, Franca Nuti, Laura Marinoni, Aldo Reggiani, Francesco Colella, Massimo De Francovich, Alvia Reale, Franco Branciaroli, Massimo Popolizio, Giorgio Bongiovanni, che hanno fatto vivere e vibrare le opere con somma maestria. *Mariela Roncarà*

In breve DALL'ITALIA

POTENZA - L'Officina Accademia Teatro di Potenza è reduce da una tournée che l'ha vista sulle scene di Siviglia, Bucarest - al prestigioso Teatro Bulandra - e Bruxelles. Non solo produzione teatrale ma anche laboratori e un capillare lavoro nel sociale. Infatti da quest'estate partirà un laboratorio sperimentale con gli studenti delle superiori - un esperimento di lavoro al di fuori del canonico periodo scolastico - e un'esperienza con i ragazzi del carcere minorile di Potenza. Anima del

gruppo il duo Sandra Bianco (drammaturga) e Pino Quartana (regista).

AL VOLANTE - Microstorie da spiare dietro il parabrezza per spiegare il "complesso" contemporaneo della velocità. Le ha ideate Andrea Adriatico di Teatri di Vita di Bologna in un progetto dal titolo *Automobili, sulla linea dell'ombra*.

TEATRI D'ARTE - Sergio Escobar, direttore del Piccolo Teatro di Milano, è il nuovo presidente dell'Associazione Nazionale Teatri d'Arte Drammatica cui aderiscono quindici Stabili pubblici. Vicepresidenti Marco Bernardi e Agostino Re Rebaudengo.

ENRICO BASSANO - È appena uscito un folto volume di recensioni di Enrico Bassano, maestro della critica drammatica del '900, successore di Lopez al *Secolo XIX* di Genova, commediografo in proprio, giudice sempre sereno e partecipe, come dice Squarzina nella prefazione. Quando l'Associazione Critici pensò di raccogliere in volume le recensioni di Giorgio Prosperi, che a Roma fu quello che fu a Milano De Monticelli, il Dipartimento dello



Spettacolo si limitò a un sostegno che non sarebbe bastato per stampare una brochure, sicché non se ne fece nulla. In un teatro di esibizioni e di sperperi, la memoria teatrale è un optional. Se di Bassano oggi i giovani conoscono i meriti (*Critiche teatrali 1931-1975*, Erga Ed.), il merito è tutto dei famigliari, memori. U.R.

CEMENTO E MOQUETTE - Sono i principali responsabili del peggioramento dell'acustica dei teatri italiani. A sollevare il problema è l'Associazione per la salvaguardia acustica dei teatri italiani che riunisce musicisti e musicofili.

DA GOETHE - Liberamente ispirato al *Wilhelm Meister* di Goethe, *La rosa dei teatri* di Giuseppe Bevilacqua e Mara Udina è andato in scena al Teatro San Giorgio prodotto dal Centro Servizi e Spettacoli di Udine.

SELLERI PLURIPREMIATO - Primo premio a *Luna di cartone* di Aldo Sella al concorso Sottopalco indetto dall'assessorato alla cultura Teatro del Parco del Comune di Venezia e dal Consiglio di quartiere Carpenedo Bissuola. Il testo ha colpito la giuria «per la competenza drammaturgica e la capacità affabulatoria», per l'intrigante ripresa del processo alle streghe, misteriose, fasciose, tanto antiche quanto attuali. Alla premiazione è seguita una *mise en scène*. L'adattamento, a cura di Eleonora Fuser, è stato realizzato con successo dalla compagnia Teatro della pioggia. E sempre di Sella è stata presentata in aprile allo Stabile di Bolzano una lettura teatrale de *La poltrona di Molière*, testo secondo classificato al premio indetto

Quando i giovani riscoprono i classici

Si è svolta a maggio la XV Rassegna internazionale teatro classico antico "Tito Livio - Città di Padova". Organizzatore il Centro studi teatrali "Tito Livio" che ogni anno invita varie scuole superiori italiane ed europee a presentare i propri lavori teatrali con l'intento di indirizzare i giovani verso la realizzazione di attività culturali tese a valorizzare la loro personalità. Durante la rassegna, che si prefigge la rivalutazione della cultura umanistica, sono state rivisitate le grandi figure femminili del mito, da Antigone a Medea, da Elena ad Alceste, a Ifigenia. Il merito dei validi risultati raggiunti dall'iniziativa spetta al suo direttore artistico, Filippo Crispo, e alla professoressa Fernanda Salvagno, direttore del Centro studi teatrali. *Marcello Busetto*

dallo Stabile di Bolzano nel 1999 e primo premio al concorso Siad nello stesso anno.

IVO CHIESA - È stato insignito del premio "Mario Novaro" che ogni anno viene assegnato a un personaggio ligure che abbia contribuito alla diffusione della cultura in ambito nazionale e internazionale.

TUTE BLU - La Metallurgica Viganò - già il nome è un programma - sta portando in scena *Work class*, uno show industrial-folk tutto da ridere.

FUSIONI - Il Teatro nazionale d'arte della Toscana per la ricerca e le nuove generazioni è il nuovo organismo che raccoglie la fusione di Fondazione Pontedera Teatro e Fondazione Sipario Toscana. Dalle esperienze delle due realtà teatrali prenderà vita un nuovo festival che sarà punto di riferimento anche per il teatro internazionale e un Laboratorio per nuove imprese di arte e cultura.

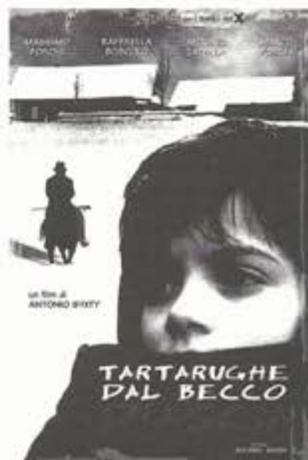
PROGETTI GIOVANI - L'8 e il 9 settembre al Teatro Libero di Palermo si potrà assistere alla resa scenica di frammenti dei pro-

getti di giovani artisti selezionati dallo Stabile siciliano sul tema della seduzione. Il miglior progetto verrà inserito nel cartellone della prossima stagione. Informazioni: 091.6174040.

EMERGENZE NAPOLETANE - Al Teatro Bellini di Napoli è andata in scena la prima edizione di "Emergenze", rassegna di teatro contemporaneo. Hanno partecipato la compagnia Dario Fo e Franca Rame, Lenz Rifrazioni, Libera Scena Ensemble, il Teatro Libero di Palermo, Krypton, *Tearrae Humanae*, Théâtre de poche.

LEGGE SULLA DANZA - Per discutere della legge sulla danza si è tenuto a Rovigo un convegno con la partecipazione di esponenti delle istituzioni tra cui Rossana Rummo, capo del Dipartimento dello Spettacolo, Marinella Guatterini, rappresentante del Ministero del Lavoro, Oberdan Forlenza, Capo di Gabinetto del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, e ancora Carla Fracci, il coreografo Roberto Zappalà, Riccardo Bozzi della Federdanza, Eugenia Casini Ropa.

BATTENDO I DENTI - È già nelle sale *Tartarughe dal becco d'ascia* del regista teatrale milanese Antonio Syxty alla sua prima prova dietro la macchina da presa. Il film, girato ad Asiago lo scorso inverno a temperature polari, è stato prodotto dal Teatro Out Off di Milano. La sceneggiatura, a quattro mani, è stata scritta oltre dieci anni fa da Syxty e da Raul Montanari. Con Massimo Foschi, Raffaella Boscolo, Antonio Latella, Marco Foschi.



UNA DIVA INTELLIGENTE - Fresco di stampa il saggio biografico del nostro collaboratore Danilo Ruocco dal titolo *Tatiana Pavlova. Diva intelligente*, edito da Bulzoni.

PREMIO NAPOLETANO - Dal 1994 il Premio Girulà si prefigge di valorizzare il teatro napoletano conferendo dei riconoscimenti ad artisti e operatori legati alla città. La giuria - Edoardo Sant'Elia, Gaetano Colonnese, Matteo D'Ambrosio, Nora Puntillo, Valeria del Vasto, Francesca Rondinella - ha deciso quest'anno di assegnare i premi agli attori Maria Basile, Nello Mascia, Antonella Cioli, Antonino Iuorio, Anna Redi, Francesco Procopio, a Davide Iodice il premio alla regia, a Renato Carpentieri per la dram-

maturgia, a Geppino Cilento per la scenografia, a Franz Prestieri per i costumi, a Nino D'Angelo per le musiche, a Bianca Mastrominico e John Dean per lo spettacolo *Riccardo III*.

FIERA D'AUTORE - Il Centro di drammaturgia Outis di Milano ha organizzato la consueta Mostra-mercato di drammaturgia contemporanea tenutasi dal 28 giugno al 1 luglio - più una giornata dedicata alla comicità -, riservata alle opere degli esordienti; ad autunno, invece, sarà la volta degli autori già rappresentati. Informazioni allo 02.72020059.

OMBRE SU URBINO - Lo scorso maggio per la quarta edizione della rassegna urbinata Ombre, tracce, evanescenze, l'organizzatore Teatro Aenigma ha proposto un programma nutrito di spettacoli - tra cui il suo *Beckett, non io?* - e laboratori a cui hanno aderito compagnie dell'Emilia Romagna e delle Marche.

CALEFFI RADDOPPIA - L'autore-attore Fabrizio Caleffi ha consegnato a Kyara van Ellinkuizen il suo monologo *Sexy Doll*, epopea di una bambola gonfiabile, che l'attrice interpreterà nella prossima stagione. Caleffi sta anche completando la commedia in due atti *Funeral parties* sul mito di Hollywood, che debutterà all'Hollywood di Milano in autunno, per la regia di Sergio Basso.

PREMI BARTOLUCCI - Sono stati consegnati a Bologna i premi in ricordo di Giuseppe Bartolucci. Il riconoscimento per un gruppo emergente è stato attribuito a Domenico Castaldo della compagnia Santi Briganti, mentre a Teatri di Vita è andato il premio per le scelte organizzative e la programmazione. In giuria Franco

Quadri, Renata Molinari, Gianni Manzella, Paolo Ruffini, Cristina Ventrucci.

PER ILARIA - Al Teatro di Documenti di Roma è tornato Mario Tricamo con una proposta di scottante attualità: *Ilaria Alpi: omicidio a Mogadiscio*, un'opera coraggiosa su uno dei misteri più inquietanti del nostro Paese. Ancora Tricamo e il Teatro di Documenti per un teatro di impegno civile.

MASCHERE SCRIVONO - Lo spirito d'iniziativa non manca a Angela Consagra ed Elisabetta De Fazio, due ragazze impegnate come maschere al Teatro della Pergola, che hanno deciso di dar vita a un giornalino che si chiama *Scena*. Per ora la distribuzione è limitata alle compagnie ospiti e ai dipendenti Eti, in un prossimo futuro si pensa di estenderla anche agli abbonati, e poi chissà...

FURIOSO CD - È diventato un cd-rom *Furioso*, lo spettacolo per la regia di Armando Punzo realizzato nel '98 con i detenuti-attori del carcere di Volterra. Il cd è stato presentato a Pieve di Cento (Bo) al Museo d'arte delle generazioni italiane del Novecento.

MARATONETI - È in forma l'Associazione delle Ali che con *Martinum Sanctorum* di Antonello Cassinotti si è aggiudicata il premio di 3 milioni di lire alla maratona teatrale Periferia al centro, svoltasi a Cernusco (Milano) ideata dall'associazione Tre con la direzione artistica di Francesco Malcangio. La giuria ha voluto inoltre segnalare gli interpreti dei gruppi Maschere Nere e Korontlé.

FINE STAGIONE - Una chiusura di stagione pirotecnica quella della Comuna Baires di Milano che ha

proposto l'ultima creazione del gruppo, *Haci Giugo*, un gesto di pace contro tutte le guerre e *Amapola*, la divertente incursione nell'universo desolato di un geometra dall'anima di poeta, entrambi gli spettacoli sono stati ideati da Renzo Casali per la regia di Irina Casali.

SHAKESPEARE BIS - È *Riccardo III* l'ultima produzione de La Piccionaia - I Carrara. Dopo la messinscena della *Bisbetica domata*, dell'anno scorso torna il Bardo a irretire il gruppo guidato dal regista Mauro Maggioni. Debutto al Bassano Operaestate Festival.

PENA DI MORTE - Si può ridere della pena di morte? Forse proprio sganasciarsi è dura, ma il gruppo

gli Operai del cuore con *Boia chi molla* ha cercato di guardare il problema da un punto di vista diverso. Così è nato uno spettacolo in stile tragicomico e grottesco, ma rigorosamente tratto da dati storico-statistici e dalle testimonianze dei condannati a morte. Ultimamente presentato a "Davide - la rassegna più piccola d'Europa", il lavoro ha raccolto l'apprezzamento di Amnesty e della Comunità di S. Egidio.

ANTIGONE COREANA - C'è una sorta di affinità tra la figura di Antigone e quella della principessa coreana ritratta da Crt hormiaiteatro nello spettacolo di teatro-danza *Il fiore nella neve*, ispirato alle *Memorie* di questa eroina del XVIII secolo che per ragioni dina-

Un compagno di viaggio di nome Pirandello

Tra le mille proposte turistiche che ci assillano in questo periodo ecco che da Agrigento ci giunge una nuova concezione di vacanza che rientra nella formula del turismo letterario, cioè percorsi drammatizzati nei luoghi cari a poeti e scrittori, arricchiti con mostre, seminari, dibattiti e, non poteva mancare, la consumazione di piatti tipici. Con una manifestazione che anticipa l'inaugurazione del prossimo anno, a fine giugno è stato presentato il Parco Letterario Luigi Pirandello promosso dalla Regione Sicilia, dalla Provincia e dal Comune di Agrigento, dal Comune di Porto Empedocle e dall'associazione culturale Il Cerchio, quest'ultima individuata quale soggetto attuatore e gestore del parco stesso. I partecipanti hanno potuto visitare i luoghi pirandelliani e assistere alla piantumazione del nuovo pino in contrada Caos; in serata gli allievi del laboratorio Il Cerchio hanno recitato - come d'obbligo - brani del drammaturgo agrigentino. A.C.



stiche è costretta ad assistere alla condanna ed esecuzione del marito. Il debutto è stato al Furio Camillo di Roma. Con Simonetta Alessandri e Marcello Sambati e la regia di Enrico Forte.

CLASSICI IN PIANURA - Veleia, un sito archeologico romano in piena pianura padana, sarà paesaggio di una rassegna ovviamente legata alla cultura classica. Ad aprire *Odi et Adamo* con Maddalena Crippa, il 22 luglio, il 28 e il 29 Massimo Sabet interpreterà *Bacchides* di Plauto, e Milvia Marigliano concluderà la manifestazione con *Medea* il 5 e 6 agosto. Per tutti e tre gli spettacoli la regia è di Beppe Arena, traduzioni e adattamento di Michele Di Martino. Informazioni: 0523.983031.

RONDÒ DI BACCO - Tenne a battesimo il Roberto Benigni degli esordi e ospitò i grandi dell'off anni '70 e '80. Stiamo parlando del Rondò di Bacco, spazio storico dell'avanguardia teatrale situato all'interno di Palazzo Pitti a Firenze. A maggio ha riaperto, e per non smentire il carattere anticommerciale che lo qualificava ha ospitato una rassegna di giovani compagnie under trenta.

NAPOLI PER EDUARDO - Napoli, la città di Eduardo, ha ricordato il grande drammaturgo nei cento anni dalla nascita. Le manifestazioni sono state aperte con una serata al Teatro San Carlo trasmessa in diretta da Raitre. Numerosi gli ospiti oltre, come scontato, la famiglia De Filippo al completo.

COME UN HAPPENING - Giovanissimo ma promette bene. La prima edizione di Granara Festival, nella campagna emiliana, a cura dei gruppi Atir, l'ulessese fa 'mmore co' Dioniso e Maltrainsema, ha richiesto ai partecipanti un intervento attivo, in prima persona, per inserirsi in un ruolino di marcia serrato. Training fisico e vocale, la mattina; la costruzione insieme di un totem e di un parco giochi per i bambini di Granara, il pomeriggio; incontri di poesia e di narrazione, i momenti in comune del pranzo e della cena preparati dalle compagnie organizzatrici e la sera, spettacoli sotto le stelle.

TORINO, PERIFERIA - Si è riannata la periferia torinese con un'iniziativa della città. Falchera, Le Vallette, Mirafiori: tre quartieri ai margini hanno ospitato in giugno degli eventi teatrali. Non uno

squarcio sul disagio urbano, quanto piuttosto un momento di coinvolgimento nel gioco teatrale degli abitanti di queste aree, per antonomasia sinonimo di industria e lavoratori. Questa la triade di spettacoli: *Falchera l'isola che c'è* con David Riondino, *Cartoline dalle Vallette* con Lella Costa, *Emmedue* di Gabriele Romagnoli e Alessandro Bergonzoni, con l'intervento di Assemblée Teatro, che ha visto la partecipazione di un non attore solito al video quale è Gad Lerner.

LA TRIBÙ DEL BANDITO - In 450 sono accorsi - attori volontari - per partecipare a *La storia bandita*, un evento multimediale che ha inaugurato la manifestazione estiva del Parco della Grancia, nei pressi di Potenza. In un'ora e mezza di spettacolo, dalla voce di Michele Placido, si è ricostruita la storia del brigantaggio lucano sul filo dei ricordi di Carmine Donatelli Crocco, bandito per forza, per poter gridare il suo no contro i soprusi dei potenti.

PRIMAVERA A CASTROVILLARI - È da sottolineare la rassegna "Primavera dei teatri", tenutasi a inizio giugno e creata da Scena Verticale. Un'iniziativa fortemente legata al territorio in cui opera la compagnia, Castrovillari (Cosenza), dove le compagnie partecipanti, esibendosi in luoghi non convenzionali, hanno fatto riscoprire il patrimonio artistico e architettonico della cittadina. Oltre alla vera e propria rassegna di spettacoli - Accademia degli Artefatti, Compagnia Scimone e Sframeli, Teatro del Lemming, Crest e Libera Mente, per citare alcuni dei gruppi in cartellone - una serie di laboratori hanno avvicinato i giovanissimi al teatro.

SERPENTE AL CONFINE - Il Laboratorio transfrontaliero di intermediazione tra le arti è ormai un punto di riferimento per la cultura italiana e slovena, e riflette un meticcio non solo geografico ma anche creativo. *Il serpente sulla volta del cielo*, l'unica opera teatrale di Ferdo Delak, artista futurista nato a Gorizia a inizio secolo, morto a Lubiana, è l'opera che il Laboratorio ha proposto nei musei provinciali di Borgo Castello (Gorizia) fondendo danza e musica, video e tecnologia multimediale.

SCENA PRIMA - Il futuro del teatro è qui. Il progetto triennale - promosso dai milanesi Crt, Teatriditalia e Teatro Verdi - seleziona giovani gruppi e fornisce loro un palcoscenico per dieci giorni sul quale mettersi alla prova. Per l'ultima edizione, conclusasi a giugno, sono andati in scena *Caliban* di Aia Taumastica, *Quesalid* di Teatro Incontro, *Heroides* di TeatrObliquo, *Trilogia del desiderio* dell'Associazione Rotter, *Hamletmaschine* di Extramondo, *Boxin' Galileo* di Aida e *Terre di confine* di 3atro2.

RICCIONE TTV - Enzo Moscato e Nigel Charnock sono stati gli unici a esibirsi dal vivo alla rassegna

Una santa in Duomo

Per la prima volta lo splendido Duomo di Amalfi ha aperto le porte al pubblico in occasione di una rappresentazione teatrale. Le vicende terrene e non solo di Caterina Benincasa, cioè Santa Caterina da Siena, hanno aleggiato sotto la cupola della cattedrale, nel bell'allestimento di Andrea Carraro dell'opera di Eva Franchi *Il canto dell'allodola* (pubblicato su *Hystrio* 1, 2000). A dare vita alla personalità complessa, quasi contraddittoria della santa, che l'autrice delinea con tratti squisitamente teatrali senza tuttavia trascurare l'oggettività storica, è stata l'attrice Lilia Ranieri. Con lei in scena Cinzia Ugatti, Marcello Andria, Felice Avella, Gaetano Fasanaro, Enzo Tota, Roberto Lombardi, Amelia Imparato, Raul Apicella, scene di Michele Paolillo, costumi di Paola Bignardi.



Riccione TTV dedicata al rapporto tra arti sceniche, televisione, video. Sudafrica in primo piano e di contorno il meglio della produzione internazionale di musica e danza in video, una retrospettiva dedicata a John Osborne e due anteprime Rai: *Adriano Olivetti* con Laura Curino e *Cantà* con Moscato, presente anche in video. Come sempre al termine della rassegna sono stati resi noti i nomi dei vincitori del Concorso Italia: Laura Angiulli con *Tatuaggi*, Pietro Babina con *Tempesta*, Sebastiano Rendina con *The brathing show - solo*.

FRANCESCO - Con un passato di timpanista solista nell'orchestra di Tirreno, percussionista solista in giro per l'Europa, chiamato da Peter Brook e poi dal suo assistente Jean-Paul Denizon, formatore di attori e ideatore di programmi pedagogici per l'infanzia, Francesco Agnello (a destra) dopo il debutto ad Avignone presenterà in Italia *L'extraordinario Francesco*



d'Assisi "I Fioretti", una coproduzione Regione Veneto, Aircac e Fondazione Aida. Lo spettacolo ideato, realizzato, musicato da Agnello, con Lorenzo Bassotto voce narrante, farà tappa in agosto al festival di Bassano del Grappa, all'Estate Fiesolana, a Montalcino, Cento e Arzignano, in settembre a Conegliano Veneto, Porto di Legnago, Verona.

FRANCESCO IN GRANDE - Ha aperto il Lirick Theatre ad Assisi alla presenza, niente di meno che del presidente Ciampi. La struttura è costata due anni di lavoro e 24 miliardi di lire: non è per fare confronti ma effettivamente il progetto dell'americano

Richard Leach, che ha voluto dotare la città di un teatro, si è concretizzato con efficace ottimizzazione dei tempi e delle risorse. Con la regia di Fabrizio Angelini e Claudio Insegno, Cerami padre (autore) e figlia (nei panni di santa Chiara), Antonello Angelillo/Francesco, e una squadra di altri trentuno tra attori e ballerini, *Francesco il musical* ha cominciato ad allietare le serate dei pellegrini in pellegrinaggio giubilare. E Leach si frega le mani: ha ottenuto per ventotto anni lo sfruttamento dei diritti su spettacoli e manifestazioni riguardanti il Santo.

IL DRAMMA DEI DESAPARECIDOS - È diventato uno spettacolo, *Più di mille giovedì*, il romanzo *Le irregolari* di Massimo Carlotto che ne ha curato l'adattamento teatrale. Basato su fatti e personaggi reali racconta la storia della dittatura argentina e il dramma dei *desaparecidos*. Lo spettacolo, prodotto da Assemblea Teatro, con Gisela Bein e la regia di Renzo Sicco e Lino Spadaro ha debuttato il 1 luglio al Parco Salvemini di Rivoli, anticipato dalla proiezione del film di Marco Bechis, vincitore dei Globi d'Oro, *Garage Olimpo*.

DAL MONDO

ISLANDA A ROMA - Nel quadro dell'accordo culturale Italia/Islanda firmato lo scorso anno, è stato creato a Roma un Servizio informazioni che fornisce, su richiesta, gratuitamente, documentazioni - anche in video - sugli aspetti culturali del Paese. Tel. e fax: 06.7017936.

COCCIANTE SPOPOLA -

L'entusiasmo dei parigini per Cocciantè è ancora alle stelle. Al Palais des Congres, dal 4 luglio al 26 agosto, torna *Notre Dame de Paris*, ispirata all'opera di

Hugo, una mega avventura musicale con trenta personaggi e centinaia di costumi. Da farci un pensiero se la destinazione delle vacanze fosse la *ville lumière*.

RACCONTARE NEL MONDO -

Ma come si racconta una storia in India, o in Libano, o in Suriname? Per scoprirlo il Teatro Dimitri ha organizzato per maggio, in sei diverse città della Svizzera, un Festival dei narratori provenienti da diversi paesi del mondo.

PINTER AL LAVORO -

Al National Theatre di Londra Harold Pinter sta preparando, insieme a Di Trevis, per novembre, la riduzione per il teatro della sceneggiatura di Proust - *The Proust Screenplay* - che scrisse con l'ampio supporto di Joseph Losey e Barbara Bray nel 1972 e che non è mai diventata il film per il cinema che doveva essere.

BRACHETTI E FO - Incoronati a Parigi Arturo Brachetti e Dario Fo che hanno ricevuto il premio Molière. Il primo per la categoria *one man show*, mentre la riedizione di *Morte accidentale di un anarchico* si è aggiudicata ben tre statuette, come miglior pièce, come miglior pièce comica e migliore traduzione (di Valeria Tasca).

KOSOVO E DINTORNI -

Il collettivo Liberi Studenti Democratici del Politecnico di Milano in collaborazione con l'associazione Corridoio.Zero ha organizzato un workshop con gli studenti dell'Università di Pristina. Di quest'esperienza artistica ma soprattutto umana resta traccia in *Video.Zero*, girato durante i lavori. Il video e i monologhi *A come Srebrenica* del Teatro Settimo di Torino e *Contraerea* di Patrizio Dall'Argine vincitore del Premio Scenario sono stati proposti al pubblico milanese nell'ambito della rassegna Teatrominimo.

VANESSA-PROSPERO -

Il Globe è *sold out* per *Tempesta* di Shakespeare con Vanessa Redgrave nei panni maschili di Prospero. Una messinscena "meticcica" quella firmata dalla regista di Belgrado Lenka Udovicki, sottolineata da melodie balcaniche e con attori di lontana provenienza come la Miranda di Kananu Kirimi.

LA GRAHAM A UNO STOP -

Per problemi economici - ha registrato un disavanzo di un miliardo di lire - la newyorchese Compagnia di danza di Martha Graham ha sospeso la sua attività. Ci si augura si tratti solo di un blocco temporaneo in attesa di misure per riassetare i conti.

PREMI

PREMIO BOLZANO - È indetto dal Teatro Stabile di Bolzano in collaborazione con il quotidiano *Alto Adige* e la sede Rai di Bolzano, il premio Bolzano Teatro per un testo teatrale sul tema del "confine" o ispirato a una vicenda di storia altoatesina. I testi, inediti e mai rappresentati, vanno inviati a: Teatro Stabile, piazza Verdi 40, 39100 Bolzano, tel. 0471.301566. Entro il 31 ottobre.

NEW YORK - L'associazione Teatromania di New York indice un concorso internazionale di drammaturgia a tema: Eduardo De Filippo. Per partecipare è richiesta una quota di 100 dollari da inviarsi con assegno internazionale. Con il

testo va inviata una dichiarazione di cessione dei diritti d'autore all'associazione a titolo gratuito. Scadenza: 31 luglio. Teatromania, 31-51 Steinway Street, Long Island City, New York 11103, tel. 718.5456407.

MULTIMEDIALE - Gratuita la partecipazione al concorso internazionale "Grazia Deledda" per opere multimediali che scade il 1 agosto. In palio un primo premio di 8 milioni di lire e altri due premi da 4 e 2 milioni. Inoltre una selezione dei lavori in concorso verrà esposta alla mostra *Etnie* che si terrà a Nuoro dal 15 settembre al 15 ottobre. Le opere su CD devono avere durata compresa tra i 10 e i 15 minuti e devono pervenire in

tre copie a: Eikon, via Manzoni 23, 08100 Nuoro, tel. 0784.36222.

MUSICA PER 4 - Un premio di 4.000.000 di lire si aggiudicherà il primo classificato al concorso indetto dall'Accademia Angelica Costantiniana di lettere arti e scienze per una composizione per quartetto d'archi di durata non inferiore a 12 e non superiore a 25 minuti. Scadenza il 15 settembre. Informazioni allo: 06.35343557, 077.4615465.

CORSI

COMMEDIA DELL'ARTE - Perché non decidere di dedicare il mese d'agosto alla propria formazione? A Venezia, una città che contagierà comunque una sensazione vacanziera, si terrà la quinta edizione del Laboratorio internazionale di Commedia dell'Arte diretto da Adriano Iurissevich. L'impegno è di otto ore giornaliere dal 7 agosto al 2 settembre. Docenti, con Iurissevich, Stefano Perocco, Andrzej Leparski, Bob Heddle Roboth, Nelly Quette, Renato Gatto. Costo: lire 1.300.000, sconto del 15% agli allievi di scuole di teatro. Informazioni: 041.5224851.

STUDENTI E PROF - Con un occhio di riguardo al mondo della scuola, il Teatro d'Oltre Confine di Corsico (Milano) ha già predisposto il programma 2000/2001 di laboratori per i ragazzi delle scuole elementari e medie e per i loro insegnanti. La differenza, la comunicazione, il contatto: questi i temi che affronteranno gli attori in erba, mentre i prof si butteranno in

un' officina di approfondimento teatrale. Informazioni: 02.4400454.

QUASI UNA VACANZA - Non è vero, il percorso laboratoriale organizzato dal Centro di formazione per lo spettacolo e da Teatri Possibili prevede una intensa settimana di studio: otto ore giornaliere di cui quattro di riscaldamento e quattro di studio e approfondimento del *Caligola* di Camus. Vengono accettati anche aspiranti attori privi di esperienza, e qualcuno tra gli allievi partecipanti sarà selezionato per recitare nello spettacolo in scena al Teatro Libero di Milano la prossima stagione. Sede del laboratorio sarà il Club Santa Cristina di Numana (Ancona) e con la quota di partecipazione di lire 640.000 oltre al corso, al pernottamento e al soggiorno, gli allievi potranno liberamente accedere alla spiaggia e alle strutture sportive del Club. Docenti: Corrado d'Elia, Corrado Accordino e Roberto Recchia. Dal 10 al 17 settembre. Per ulteriori informazioni e iscrizioni: Teatri Possibili, via Savona, 10, Milano, tel. 02.8323126, 02.8323182.

GRATUITAMENTE - Il Centro culturale Mobilità delle Arti di Noto (Sr) organizza dall'11 al 30 settembre un seminario gratuito per 15 allievi con buona preparazione fisico-vocale. Una lettera di motivazione alla partecipazione del corso e il curriculum vitae saranno gli elementi in base a cui si procederà alla selezione dei partecipanti. Docenti i coreografi Ugo Pitozzi e Virginie Daenekyndt, i fratelli Mancuso, musicisti, Roberto Carotenuto e Berty Skuber, videomakers e la compagnia Cas Public. Per saperne di più: 0931.837729.

Sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica

XXXIV FESTIVAL TEATRALE

di Borgio Verezzi

12 luglio - 12 agosto 2000

12, 13, 14, 15 luglio - PRIMA NAZIONALE
ANNA DEI MIRACOLI di William Gibson
Adattamento di Giorgio ALBERTAZZI
con Mariangela D'ABBRACCIO
e la piccola Simona BIANCALANA
Regia di Francesco TAVASSI

19, 20, 21, 22 luglio - PRIMA NAZIONALE
CUORI PAZZI di Francesco Tullio Altan
con Gioele DIX, BUSTRIC, Gabriella PICCIAU, Giorgio SCARAMUZZINO
Regia di Giorgio GALLIONE

24, 25 luglio 2000 - PRIMA NAZIONALE
DELIRIO DI UN POVERO VECCHIO
di e con Paolo VILLAGGIO
Regia di Marco MATTOLINI

29 e 30 luglio 2000 - PRIMA NAZIONALE
Omaggio a Luchino Visconti
LE NOTTE BIANCHE di Fëdor Dostoevskij
Adattamento teatrale di Fabio POGGIALI
con Fabio POGGIALI e Romina MONDELLO
Voce registrata di Giorgio ALBERTAZZI
Regista assistente Teodoro CASSANO
Regia, scene e costumi di Rossella FALK

4, 5, 6, 7, Agosto 2000 - PRIMA NAZIONALE
TAXI A DUE PIAZZE di Ray Cooney
Con Gianluca GUIDI e Maria Laura BACCA-

RINI, e con Corinne Bonuglia e Gianni Fenzi. Regia di Gigi PROIETTI

11 e 12 Agosto 2000

SI GIRA I (Quaderni di Serafino Gubbio operatore) di Luigi Pirandello
Adattamento di Tullio KEZICH e Mario MISSIROLI
Con Flavio BUCCI
Regia di Mario MISSIROLI

XXX PREMIO VERETIUM per la prosa
- X PREMIO PROVINCIA DI SAVONA

23 luglio - ore 21,00 - Piazza Sant'Agostino: Sandro MAYER presenta il libro **DICHIARAZIONE D'AMORE** in un "talk-show" con il pubblico e con Paolo VILLAGGIO. **L'incasso della serata sarà devoluto a favore della Protezione Animali**

26 luglio - ore 18,00: Fabio POGGIALI presenta il libro **SULLE ORME DELLA "COMPAGNIA DEI GIOVANI"**. Con la partecipazione di Rossella FALK. 6ª edizione Premio Letterario **"UN AUTORE PER L'EUROPA"** (Alissio CENTOLIBRI)

INFORMAZIONI, PRENOTAZIONI E BIGLIETTERIA: TEL. 019.610167 (DAL 9 GIUGNO)

Ufficio Festival Teatrale, Via XXV Aprile 58, 17022 Borgio Verezzi (SV)

Biglietto intero: L. 38.000 - Ridotto L. 33.000 - Abbonamento (12, 19, 29 luglio e 4, 11 agosto) L. 175.000

Le prenotazioni, in qualsiasi modo effettuate, non pagate entro tre giorni, decadono automaticamente.

TEATRO AMATORIALE

Il Festival di Pesaro invita il Ministro

di Eva Franchi

Proprio in questo spazio, qualche tempo fa, ho espresso fiducia in Giovanna Melandri, ministro sovraccarico d'impegni che presiede anche alle attività teatrali e di tutto lo spettacolo. Ho detto anzitutto che si tratta di una graziosa signora e lo confermo per rispetto alla verità. Ma ho anche affermato che stava promuovendo una nuova legge per il teatro di prosa (sia pure necessaria di opportuni emendamenti) e che, per la prima volta, in quella proposta di decreto, si riservava una riga (dico "una riga") all'attività filodrammatica considerandola finalmente degna d'attenzione. Niente di fatto, indietro compagni, abbiamo scherzato. Come tutti sanno - e nessun lo dice - uno schieramento trasversale del nostro bizzarro e bizzoso Parlamento ha deciso che, per ora, di quella legge non si parla proprio. Urgono ben altre incombenze. Forse non è colpa del Ministro, ma qualcosa di più avrebbe dovuto e potuto fare. La cultura non è soltanto un concentrato di musei, di storici palazzi aperti a tutte le ore, di ecologiche passeggiate in bicicletta, di film sovvenzionati perché misteriosamente artistici, di elargizioni a pioggia su enti grandi e piccini, sovranamente inutili, ma famelici. La cultura non è neppure fatta soltanto di musica e melodramma: la cultura, quella vera, è anche "cura della lingua" (la stiamo perdendo, signora Melandri e qualche volta, mi perdono, anche Lei la maltratta) è

attenzione alla scrittura, all'apprendimento parlato e scritto, alla libera sperimentazione di nuove forme verbali. Nella cultura ci sta, tutto intero, anche il teatro, ma la lunga trascuratezza di cui patisce ha fatto sorgere da tempo, in molti cittadini attenti, il sospetto che una precisa volontà politica voglia l'azzeramento del teatro quando non sia propaganda o esibizione in qualche modo controllata. Perché il teatro, anche il più leggero, il più disinvolto, preme sui cervelli e costringe a pensare. È di questo che si ha paura? E allora lo si dichiara con un minimo di onestà intellettuale. E si sappia, comunque, che i Filodrammatici non cascano nella trappola, non si schierano, non si adattano e soprattutto "pensano". Poveri e liberi difendono, sulla propria pelle, i loro diritti e la loro libertà. Nella prima quindicina di ottobre venga al Festival di Pesaro, signora Melandri, lei che non è soltanto graziosa ma anche gentile e disponibile: si tratta di una manifestazione antica, gloriosa e tutta filodrammatica. Le assicuro un'accoglienza festosa, molte sorprese e un'esperienza utilissima. L'aspettiamo con la dovuta deferenza e il dovuto rispetto. ■

NOTIZIARIO

PROGRAMMANDO

L'Associazione Glossa di Monticello Conte Otto (Vicenza), diretta da Pino Costalunga, metterà in scena, per la prossima stagione, quattro spettacoli, e attiverà laboratori teatrali e di narrazione per insegnanti e ragazzi, progetti di lettura ed animazione. Informazioni: 0444.595297.

GIUFFRÈ PER MOLIÈRE - Con la consueta sollecitudine organizzativa la compagnia Il Canovaccio di San Giovanni Lupatoto (Verona) ha allestito un ricco cartellone con alternanza di spettacoli professionali e amatoriali. Meritano particolare segnalazione il Piccolo Teatro del Garda con *Alleluja brava gente* di Garinei e Giovannini e *Il Malato immaginario* interpretato e diretto da Aldo Giuffrè.

FEDRA FORLIVISE - La compagnia Malocchi e Profumi di Forlì ha ottenuto un ragguardevole successo con la messa in scena di *Fedra o della Luce* di e con M.Letizia Zuffa e Maurizio Cimatti.

RIGORE PROFESSIONALE - Il Gruppo Laboratorio Teatrale ha realizzato, presso il Dopolavoro

Ferroviario di Firenze, *Assassino nella Cattedrale* di Eliot. Con le ultime produzioni la compagnia ha rivelato un costante e significativo progresso nella conquista di un rigore autenticamente professionale.

IN CORTILE - All'interno del tradizionale "teatro nei cortili" il gruppo veronese La Formica diretto da Gherardo Coltri presenta, quest'estate, *L'inchiesta o congetture sull'armadillo* di Sandro Bajani.

BUON SANGUE - Rinaldo De Velo, erede di una gloriosa e antica famiglia di teatranti, ha ottenuto un personale successo, come regista e interprete, in *Finale di partita* di Beckett andato in scena a Livorno.

MITTELFEST 2000

nona edizione

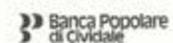
1999 la via dell'ambra
2000 la via della seta
2001 la via del sale

prosa · musica · danza · poesia · arti visive · marionette · cinema
dalla Mitteleuropa

CIVIDALE DEL FRIULI 22-30 LUGLIO

PARTIRE, TORNARE

promosso e organizzato da Associazione Mittelfest
soci fondatori e sostenitori:
Regione Autonoma Friuli-Venezia Giulia
Provincia di Udine
Comune di Cividale del Friuli
Ente Regionale Teatrale
con l'alto patronato del Presidente della Repubblica
patrocinato da:
Ministero degli Affari Esteri CEI · Central European Initiative
(Albania, Austria, Bielorussia, Bosnia ed Erzegovina, Bulgaria, Repubblica Ceca, Croazia, Macedonia, Moldavia, Polonia, Romania, Slovacchia, Slovenia, Ucraina, Ungheria e Italia)
con la collaborazione di:
Camera di Commercio, Industria, Artigianato e Agricoltura di Udine
Fondazione CRUP
con il sostegno di:



WWW.REGIONE.FVG.IT/MITTELFEST

Marisa Fenoglio Faussonne



LAURA, tu lo' sai...

I TEMPO

Un uomo - Laura, tu lo sai, non c'è nulla a cui io mi sia abituato più facilmente che a viaggiare, all'essere oggi qui, domani là... a diventare un uomo che, a un amico che gli chiede «Che cosa fai?» risponde senza indugio: «Sto andando a... Dopodomani

vado da... a... Tra tre giorni ritorno a... ma devo subito ripartire per...».

In altri tempi sarei stato un ufficiale di collegamento, o una staffetta o, prima ancora, un messaggero alato, un inviato dagli dei... Oggi sono un uomo globale, cioè uno che si sposta sul globo. Per lavoro s'intende. So di fare capo a un perno, so perché

e per chi vado. E mi sento bene. A tanto può arrivare la forza dell'incarico.

Ho capito che si possono fare le cose più strane, se diventano un'abitudine non sono più strane.

A me capita per esempio che in aereo una hostess mi riconosca, mi saluti, mi faccia qualche gentilezza... O che io per un

secondo debba controllare sul biglietto dove sto andando... In verità invidio i sedentari, capaci di grandi amori e di grandi odii locali, e che tutte le notti dormono nello stesso letto.

Laura, io finora ho sempre fatto i miei viaggi in assoluta calma interiore, quasi fosse un alibi esistenziale... un rendermi irripetibile di fronte alla vita, alla morte, alle difficoltà, di fronte a me medesimo.

Finora la pensavo così.

Ore e ore solo con me stesso, le sopraccalze di lana, le mascherine sugli occhi, un bordeaux nello stomaco, e mai la vita l'ho vista così lontana e così chiara. Una volta gli eremiti si ritiravano nei boschi e sulle montagne... Oggi, per diventarlo, basta salire su un aereo e volare così a lungo da veder sorgere e tramontare il sole senza essersi mossi dalla poltrona, senza avere allungato una gamba... e intanto toccare con mano che la terra è rotonda, guardando semplicemente dal finestrino. Volare è un atto di fede.

Ma bisogna saperlo fare, i deboli non ci riescono. Odio la compagnia di conoscenti o di colleghi in aereo, quel chiacchiericcio da salotto sulle nuvole. Devi far finta di niente, scherzare o discutere di lavoro e invece hai le orecchie che non perdono un giro dei motori. Non che io abbia paura, sia chiaro, ma sento di dovermi raccogliere, di star taciturno, come facevo una volta in chiesa... Salgo la scaletta di un aereo come i gradini di un altare, entro nel tempio della Tecnica, una dea onnipotente in cui confido... Una dea che anche oggi compirà il suo miracolo, cosicché il mio Jumbo - coi suoi trecentosessantotto passeggeri, i suoi settanta metri di lunghezza, le sue trecentonovanta tonnellate di peso al decollo eccetera, eccetera - tra poco accenderà i motori, prenderà la rincorsa e in pochi minuti si solleverà fino a dodicimila metri... e starà su per dieci, dodici ore di seguito, seguendo una rotta che dall'alto dei cieli gli indicherà un arcangelo... che oggi chiamano satellite... E da quel celeste supervisore si lascerà guidare tra i perigli dell'universo.

Un lungo volo è un narcotico, dopo un po' ti deresponsabilizza. Potresti aver perso un parente, essere divorziato di fresco, soffrire come un cane, ma quassù, sopra le nuvole, non sarebbe niente, assolutamente niente.

Finora la pensavo così. Ma tu oggi, Laura, con la tua lettera, mi hai riportato a terra, mi hai riagganciato col cordone ombelicale dei sentimenti. Anche oggi, sai, una hostess sulla scaletta mi ha riconosciuto, i

capelli e gli abiti scompigliati dal vento degli aeroporti: «Hallo!» mi ha detto, come una vecchia amica. Poco dopo mi voleva appendere il cappotto, aiutarmi nella sistemazione della valigia... Mi ha fatto effetto... Ma per tutt'altri motivi. Lei non lo può vedere, ma io oggi sono carico di un invisibile bagaglio... Mi porto dietro tutta la mia vita... che mi soffoca, come un cappio al collo. Oggi non viaggio per lavoro, ma in privato...

Lo so, Laura, è un inizio arruffato, forse non hai idea da questo inizio di quali cose io ti voglia parlare... né fin dove io voglia o possa arrivare coi miei pensieri... non lo so neanche io. Poche idee ma chiare, così dovrebbe essere un uomo. Io invece ne ho tante e confuse. Ma lascia che ti parli. Siamo predestinati all'oblio, facciamo bene a parlare di noi, soltanto di noi... a prenderci sul serio come fossimo i primi e gli ultimi...

Poco fa, dal bus che ci portava in posizione di decollo, ho visto la solita squadra di Jumbo pronti per i voli transoceanici... li conosco tutti ormai. Erano schierati all'hangar come un branco di mansueti dinosauri all'abbeveratoio della sera... E un nugolo di piccolissimi uomini ci rovistava dentro, ci puliva, ci caricava, e con una proboscide gigantesca gli iniettava cherosene, sotto una luce da sala operatoria... Sarà stata quella luce o il rombo dei jet... o il vorticare dell'aria sopra le piste d'asfalto, o soltanto la mia fantasia troppo accesa... ma d'un tratto sotto i miei occhi l'aeroporto sparì... e al suo posto vidi una bolgia infernale... sferzata da lampi e tuoni... e uomini dannati che si cimentavano con macchine d'acciaio... per espriare le loro colpe...

Ma anche questo sfumò, in qualcosa di infinitamente più familiare e terreno... ed ebbi davanti a me una operosa fattoria... dove quegli stessi uomini nutrivano e addestravano branchi di mitici animali... per potergli salire in groppa nei lunghi tragitti...

Laura, puoi anche credermi pazzo, in preda a visioni... ma è la prima volta che in aereo mi concentro, che sono me stesso, che soffro... Questa notte a grandi altezze non mi ha mai visto in questo stato, queste ore mai così turbato, così vivo, il cielo così lontano, la terra così vicina... A diecimila metri di altezza non sono mai stato così vicino a te, Laura, come oggi...

Ecco, la hostess mi sta portando qualcosa di caldo, adesso è tornata professionale... me lo offre come fosse l'infermiera di una clinica privata, amorosa e implacabile. Ma

è l'unica cosa umana, casalinga dell'aereo. Se si avesse paura, se a un certo punto in queste dodici ore non se ne potesse più, si chiamerebbe lei, come la mamma.

Mi ricordo che da bambino di notte mi svegliavo all'improvviso perché mi pareva di sentire in casa dei rumori strani... come se qualcosa si muovesse, una porta cigolasse, un armadio scricchiolasse... e io tenevo il fiato per la paura. Finché capii che tutto capitava a un'ora fissa ed era dovuto al passaggio del treno in lontananza, alle onde che il suo arrivo faceva correre sui binari diffondendole sulla terra, e tutti quei rumori altro non erano che la risposta della casa al passaggio del treno... forse anche gratitudine verso quel treno, che con le sue onde la liberava per qualche istante dalla sua immobilità. E allora io restavo sveglio per sentire all'ora giusta la casa che salutava il treno...

Chissà se anche il mio Jumbo farà questo effetto, se riuscirà, laggiù sulla terra, a far tremare una casetta, a tener sveglio un bambino che lo aspetta e sa che a quell'ora l'armadio cigola... perché sta passando un Jumbo? Chissà se tu, dopo avermi scritto quella lettera, guarderai ancora passare gli aerei in cielo, pensando che forse su uno di loro, lassù, ci sono io?

Che nostalgia della terra... così piena di gente, ognuno col suo piccolo importantissimo problema, ognuno che piange che ride che impreca che ama che geme... Oh se si potessero di quassù sentire le voci dei vivi, quale concerto arriverebbe dalla valle di lacrime...

Mentre qui sull'aereo... Laura, hai mai pensato a quello che fa un uomo in un volo che dura dodici ore? A che cosa resta di lui, dopo qualche miglio che gira sulle nuvole? Pura fisiologia. Apparato renale e digestivo. E occhi, occhi che vedono senza vedere, che indugiano sulle scritte luminose... no smoking... exit... sulla schiena di un passeggero dell'altra fila, sulle gambe della hostess, sui seni della hostess... Occhi che fissano il monitor sempre acceso, dove vedi l'aereo che avanza sulla sua rotta - oh quanto piccolo nell'immenso universo! oh quanto lentamente! - e indica che la volontà della dea si sta compiendo... Non lo perdo mai di vista il monitor, sai... Perché io, come tutti, aspetto soltanto di arrivare. Qui si sopravvive, in attesa di arrivare. L'idea di restare per sempre sull'aereo è insostenibile alla mente umana, finora ci hanno provato soltanto gli astronauti...

Laura, a pensarci bene, io sto passando la

mia vita in uno stato di sopravvivenza! Per arrivare poi non a casa mia... no! ma in una camera d'albergo, una identica all'altra: letto squadrato, tende tirate, asciugamani piegati, e nessuna traccia di presenza umana anteriore alla mia. Ogni camera d'albergo aspetta il suo Adamo. Solo il termostato della doccia mi rivela un po' di colui che è stato prima di me, la temperatura dell'ultima acqua di una doccia mattutina mi dice qualcosa di quello sconosciuto, se spartano o freddoloso. Anche lui come me, catapultato il giorno dopo ai quattrecenti.

Laura, te lo confesso... io da solo, senza la tua lettera, non avrei mai capito... Avrei continuato a gongolarmi nel mio limbo... a parlare di presa di coscienza globalizzata, planetaria, da uomo del terzo millennio... Uno dei pochi alla mia età! Come un prodotto invecchiato, senza la novità originaria, ma che sul mercato tiene... Capisci, cosa voglio dire? Diventare vecchi e avere ancora energia a disposizione, prima che si spenga tutto e ti tolgano dallo scaffale. C'è gente che ne ha più di altra e ciò a dispetto di dove abita o di che lavoro fa... Ma io che lavoro faccio? Si può chiamare lavoro il mio? Io faccio il nomade, tra cielo e terra. Con sporadici rientri in famiglia... da te e da Cristina... Orari e incarichi permettendo...

Oh, Cristina... Me l'hai allevata benissimo. Sono pronto a dirlo. Da sola hai fatto tutto giusto. A dimostrare che uomini come noi in famiglia sono superflui. Siamo una razza specializzata per certe cose, ma non serviamo ad altro. Ho capito che quando c'ero, quasi disturbavo. Ed era proprio questo che tu non sopportavi: quel mio arrivare di tanto in tanto, essere fuori dalla tua vita e poi accampare dei diritti, ricordare dei doveri, dare spiegazioni. A uno che il giorno dopo sarebbe ripartito con una valigia e la testa piena di cose che non ti riguardavano più.

«Come sarebbe bella la vita se ci guardassimo negli occhi da uomo a donna, e tu ti spogliassi per un momento della veste della funzione!» mi dicevi.

Cristina... nostra figlia! Una ragazzina seria e delicata, snervata da una lunga crescita, con tanti capelli biondo paglia. Hai sempre detto che non mi assomiglia per niente, se non per la statura... e per un particolare atteggiamento: «Reclina la testa su una spalla come fai tu, senza alcuna ragione... Ma basterebbe da solo quello sguardo da Pierrot triste... perché tutto il mondo dica: quella è tua figlia».

Le hai dato un'educazione musicale ed ora

suona il corno in un'orchestra. L'ho vista una sola volta suonare, ti ricordi, in quel quintetto di Mozart, poi mai più. Ero stato troppo male a pensare che poteva sbagliare davanti a me, o proprio perché tra il pubblico c'ero io... E poi il corno... Uno strumento così maschio, un suono così pomposo, che fa pensare ad antiche partite di caccia... a volte a un barrito, sgraziato e malinconico... Non ti ho mai chiesto perché proprio il corno... che le gonfia le guance come un criceto, lei che è così minuta... Ma mi sembrava di farti una critica e non volevo. Perché una cosa che funziona non si critica. Oggi so che tante donne suonano il corno.

Quell'unica volta ero arrivato in anticipo, con te, tutta partecipe e orgogliosa, quando ancora i cinque ragazzi ripassavano la parte... e ognuno se ne andava per le navate della chiesa con il suo strumento, a provare scale arpeggi melodie... Mi sembravano alle prese con un pezzo difficile, ingrato, certamente superiore alle loro capacità. Pensavo che non c'è niente di più pericoloso e fatale che il germoglio di una dote artistica in una persona timida e insicura, dato in mano a un parente ambizioso, che in mancanza di doti personali voglia vivere su quelle di un altro, e lo sforzi a fare cose per cui non è in grado, o non è ancora pronto... Ma poi guardai Cristina, tutta intenta a manipolare il suo strumento... a capovolgerlo... a mettere e a togliere la mano dalla campana... L'ottone era lucidatissimo e mandava bagliori come un disco luminoso, appena si avvicinava a una sorgente di luce... Le sue labbra erano umide, premute contro il bocchino... i suoi occhi trasognati, persi dietro quei suoni lunghi, rotondi, cantabili... E allora non vidi più un criceto... ma un graziosissimo putto che suonava la trombetta, e ogni momento sarebbe potuto volare in alto tra le nuvole di marmo di quella chiesa barocca... lassù dove frotte di angeli e di arcangeli guardavano soavemente, come se la aspettassero...

II TEMPO

A quel tempo, Laura, io non avevo orecchi per la musica da camera, né per la musica in generale, né per le tue aspirazioni o per l'avvenire di mia figlia... né per altra cosa al mondo che non avesse a che fare con ciò che mi ero messo in testa: procedere sulla strada che mi portava ai piani alti di un sistema, alle sue strutture portanti. Là

dove in verticale ci si sposta in ascensore e in orizzontale su silenziose elastiche moquette. Ogni gradino in più mi ha sempre lusingato, nonostante lassù più forte soffiassero il vento, più rarefatto si facesse l'ambiente, e più lontano si vedesse il mondo.

Ci sono anni nella vita in cui l'uomo si sente padrone del suo destino, e di quello delle persone che gli vivono accanto. Quando mi sposasti, io avevo già fatto la mia scelta, e tu saresti dovuta fuggire, correre lontano fin dove ti portavano le gambe e mai più voltarti... E invece restasti, Laura... Amore... ingenuità... giovinezza...?

Tutto è cominciato dal fatto che io volevo cambiare, cambiare genere. Volevo un posto di lavoro normale. Come gli altri. Ma non ero come gli altri...

Perché venivo da una famiglia diversa, con un mestiere diverso... del tipo che quando la gente ci vedeva passare per strada faceva gli scongiuri...

Fino al famigerato giorno in cui toccava a lei e allora aveva bisogno di noi. I miei genitori non ci hanno mai badato e sono sempre andati a testa alta. Mio padre diceva che non c'è niente di più importante che nascere e morire. Al nascere ci pensano altri, al morire ci pensiamo noi.

Che io cambiassi lavoro non lo trovava d'accordo.

«Di questo puoi essere sicuro, il nostro mestiere non andrà mai alla fine, sarà sempre in auge», mi diceva. «Noi non resteremo mai un giorno con le mani in mano. Potranno inventare le cose più straordinarie, le cure più costose, le medicine più potenti, il conto alla fine tornerà sempre, e noi nella nostra cittadina avremo i nostri tre o quattro clienti al giorno, sempre assicurati. Funerali coi cavalli, con le macchine, con l'elicottero a spargere le ceneri sul mare, ma sempre avranno bisogno di noi. Resta con me. L'ho fatto io con mio padre e mio padre con mio nonno e bisnonno... Devi cercarti la donna giusta, questo sì, come tua madre, che capisce l'uomo e il mestiere. Sposati e poi manda tua figlia a far la levatrice, se proprio senti il bisogno di controbilanciare. Lei alla sera ti dirà quanti bambini sono nati, tu le dirai quanti ne sono partiti, e giorno più giorno meno vedrai che il conto sarà sempre pareggiato. La morte non avrà mai vuoti di memoria».

A casa nostra si stava bene - te l'ho raccontato spesso, Laura - mai un litigio, mai una discussione brutta, si ragionava. E più era tragica la chiamata più era pacato il

nostro discorso. Le cose si accomodavano sempre, tra una chiamata e l'altra.

«Qui da noi in famiglia ti sei fatto una testa speciale, hai visto troppe cose, quelle vere...», continuava mio padre. «Tu sai cosa vuol dire la morte improvvisa di una madre, la perdita di un figlio, perché hai visto coi tuoi occhi il dolore, la disperazione. Sei stato con me nelle case degli uomini quando capita la disgrazia, non quando si fa festa. Nell'uomo c'è una storia pubblica e una storia privata. Quando si è freschi di disgrazia non si bara. Cosa vuoi fare in una delle tante professioni comuni, sottoposta alla moda, all'interesse, al mercato? Credimi, non fa per te, come non farebbe per me. Come puoi passare il tuo tempo dietro la ricerca della qualità di un prodotto? Parole tue. Te le hanno dette come l'orgoglio della ditta: spiare gli umori di un mercato, scrutare i sussulti di un bilancio. Il prodotto come oggetto del desiderio, e di tutte le cure, riproducibile e riprodotto alla perfezione, il potere al servizio e alla salvaguardia del prodotto. L'unico prodotto che conta è quello che ogni giorno la vita produce e la morte ogni giorno distrugge. Di quello ci occupiamo noi, ogni giorno siamo chiamati a preparare questo prodotto per il suo ultimo viaggio. Gli altri non lo vogliono più toccare, gli fa paura, solo quelli che lo hanno veramente amato non fuggono... Ma invece proprio in quel momento subentriamo noi, e sbaragliamo tutti perché non abbiamo paura e lo laviamo lo vestiamo lo componiamo, in una immagine che li rende tutti uguali, quei cristiani nelle catacombe sono identici ai morti dei nostri giorni. L'uomo è restato uguale nel tempo quando nasce e quando muore. Figlio mio, pensaci bene: il lavoro comune, quello che si pratica nello spazio tra la nascita e la morte non fa per te».

Ma io ho cambiato, Laura, e tu lo sai, ce l'ho fatta, perché sono un uomo serio, lavoratore, costante. Ho vissuto lontano da dove si nasce e dove si muore, anzi sono stato là dove di questo non si ricorda nessuno, e si vive come se non ci fosse... Dalla professione di mio padre mi ero portato dietro molte cose. Sapevo guardare all'uomo nel suo insieme e il più delle volte mi ritraevo deluso. Invece erano proprio quelli che andavano avanti... Ma anch'io mi sono aggrappato alla struttura portante come un atleta alla pertica, per salire sempre più in alto...

E ogni lunedì ero là pronto: «il più in salute di tutti», dicevi tu, ironica, quando parlavo di casa. «Chi è al posto giusto, quello sta bene di salute, sta al meglio. Dorme di

SCHEDE D'AUTORE

Sono nata ad Alba in Piemonte, laureata in Scienze naturali all'università di Torino, sposata e madre di famiglia. Da quarant'anni vivo in Germania e mi ritrovo ormai un'anima bivalente. Per comodo e desiderio di semplificazione sono solita dire: «la mia patria è l'Italia, la mia casa è in Germania», ma le due cose non convivono sempre pacificamente,



anzi si danno fieramente battaglia. A Marburg, dove vivo, tengo corsi di italiano alla Volkshochschule, canto in un coro di musica sacra. L'interesse per la letteratura e la scrittura è nato tardivo, sono un'esordiente matura, anche se la predisposizione è certo genetica: sono la sorella di Beppe Fenoglio. Mi sono messa a scrivere quando ho capito che scrivere è il mio mezzo di comunicazione. Il primo libro *Casa Fenoglio* (Ed. Sellerio 1995) è la storia del mio passato italiano. Il secondo *Vivere altrove* (Ed. Sellerio 1998) è la storia della mia esperienza di emigrazione che ho cercato di far uscire dai limiti autobiografici, per entrare in un discorso più generale, che ne tocca l'essenza, e cioè i problemi di identità e appartenenza che essa pone. L'emigrazione è un quadrante della vita che poco conoscono coloro che non la provano. Ho scritto anche in tedesco, per confrontarmi con la seconda lingua e per desiderio di appartenenza, una pièce radiofonica, *Helix pomatia (ossia sull'amore delle lumache)*, 1995, trasmessa sul primo programma della Hessische Rundfunk di Francoforte; e una serie di racconti, quasi tutti ambientati tra Italia e Germania, pubblicati su un'antologia del Jonas Verlag di Marburg. ■

notte, combatte di giorno. L'infarto viene a chi si sente inadeguato. O non è là dove vorrebbe...».

Quello che sottovalutavo era che tutti volevano essere i più in salute, al lunedì... Perché il lunedì è un giorno di festa, dove si mostrano i muscoli e si ricomincia, dopo quell'insignificante parentesi dedicata al privato, al riposo, alla famiglia - nient'altro che grattacapi, incontri con altri universi che disconoscono l'importanza del tuo, pur vivendo del tuo, che lo mettono in questio-

ne...

Persino il tempo al lunedì è indifferente. L'ideale per lavorare è il brutto tempo, sissignore! O, preferendo, una pioggerellina distesa che viene giù a gocce chiare, distinte e leggere come fiocchi di neve. L'estate, la vera, non soltanto il prolungamento della luce del giorno, è antiproduttiva.

Ho passato anni, i più belli, i più forti, lo sai, seduto a un tavolo di riunioni, in ovattata atmosfera... Pur sapendo che tra poco si sarebbero aperte le gabbie e sarebbero

usciti i leoni.

«Per domattina alle nove, convocazione dello staff!». Musica per le mie orecchie. Al di sotto: comitati direttivi commerciali, amministrativi, tecnici, in fibrillazione. Levataccia per i non residenti e i loro autisti, ma tutti puntuali.

Riunioni fiume, inconcludenti, l'argomento si sarebbe esaurito dopo mezz'ora, ma noi fermi davanti a un ostacolo inesistente. E tante energie dilapidate a stroncare l'antagonista. Sangue gramo versato... Poi di corsa al guardaroba, ultime frecciate, e noi che ci sparpagliamo sugli ascensori, sulle uscite, sui parcheggi. Tutti in Loden grigio-verde e sulla schiena il nostro bel piegone, come tante brave guardie forestali austriache... Perché il potere ci vuole tutti uguali, in uniforme... C'è sempre un primo che lancia l'allarme: scambio di Loden! Quindi telefonate di segretarie che inseguono a casa i singoli direttori, li pregano gentilmente di controllare il cappotto, «sì, il Loden... in particolare le tasche del Loden, se per caso ci fosse qualcosina che indica una diversità, un riferimento minimo da cui si possa risalire a chi appartiene...».

Laura dimmi, sono io una persona seria? La nostra vita è una cosa seria? Tutti sarebbero pronti a mettere la mano sul fuoco. Noi garantiamo posti di lavoro. Contribuiamo ad aumentare il Pil, ovvero il prodotto interno lordo della nazione. Produciamo benessere. E portiamo a casa un sacco di soldi. Come fa a non essere una cosa seria! Ma non vedono il privato, capisci? la miseria del privato. Il privato è la misura del successo della vita di un uomo... Lo diceva mio padre: c'è una storia pubblica e una storia privata nell'uomo...

Laura, per anni io non ho amato nulla... non ho provato sentimenti. Ho conosciuto soltanto orgoglio, per essere arrivato ai piani alti della gerarchia, per essere tra quei pochi che vivono nel palazzo del principe. E passano le giornate con lui, che non sa stare senza di me e senza quelli come me, perché non sa stare solo...

Il potere non è solitario, se non nell'esercitarlo.

Siamo corteggiati o negletti, passiamo dalla voluttà alla nausea, dalla fossa alla vetta... Ma basta uno sguardo benevolo, un nuovo incarico... una stretta di mano prolungata, un poter sostare davanti a lui... e già ci sentiamo ripagati, ringiovaniti, ci lanciamo nell'avventura con l'impeto di un ventenne. Il potere può far fiorire una rosa nel deserto... Ma nessuno di noi aspira alla sala del trono, e non ci sarà regicidio. Non siamo noi i legittimi eredi... Ma i

figli del principe... sono delfini o sono usurpatori?

Di che cosa si serve la Storia per fare i suoi passi? Di un'idea, di un miscuglio di casualità e fortuna... di molti difetti e qualche virtù...

III TEMPO

Laura, nel cielo c'è turbolenza e l'aereo sta ballando. Se ti scrivessi sarebbe tutto uno scarabocchio... Appena sarò sceso dimenticherò questi momenti... ma adesso... E pure il mio cuore balla, sai, ma sarebbe tutto un sobbalzo anche se fossi in terraferma... So per professione che non si possono trasferire le responsabilità e ho il dovere di essere infelice... Mi sento un'immaginazione intensa come una fiamma, che mi rende veggente a ritroso, e mi porta a questa strana insistenza...

Guai, Laura, se gente come me incomincia a pensare... se si toglie di dosso quello scafandro che ci impermeabilizza a tutto ciò che può traviare, influenzare... se si mette a sentire la voce del cuore... lo momenti di debolezza ne ho già avuti... perché sono figlio di mio padre... Avrebbero anche potuto mandarmi in pensione. Ma chi ha raggiunto queste orbite non se ne va, se non da morto, in qualche modo viene riciclato. E così mi hanno messo su un aereo e mi hanno fatto girare il mondo. Sono diventato l'ufficiale di collegamento delle parti lontane del regno.

Ma per noi due, Laura, non è cambiato niente. Anche a migliaia di chilometri io sono una emanazione del principe... la mia adesione alla causa è rimasta tale e quale, perché mi è ormai connaturata, viscerale, quasi nascosta nel Dna e chissà, forse trasmissibile ad altre generazioni...

Quante volte mi hai chiesto: «Ma voi, uomini di potere, siete in grado di avere dei figli? Non intendo figli carnali, arrivati dopo un atto di amore che per tanti di voi è un atto di debito sfogo... ma veri figli? Cioè figli che vi abbiano visto, vi abbiamo incontrati in casa, anche in altre ore che non quelle frettolose del mattino, seduti insieme alla mamma o in giardino a lavorare insieme? No, io penso che vi abbiano soltanto intravisto, o sentito al telefono, o più spesso abbiano sentito che parlavate al telefono con la loro madre, concisamente, di cose pratiche, orari, partenze, arrivi, valigie. Ma come incontrarsi anche solo col pensiero, formare un'unione di spirito, se non si hanno che pochi minuti a dispo-

sizione, e poi le vie si dividono e intervengono la segretaria, il collega, l'autista...? Come alla lunga sostenere il peso di una assenza fisica che non è non essere, ma non esserci, un essere altrove, così dominante da intervenire sull'esistenza di chi gli è congiunto, proprio a partire da questa distanza, da questo deserto?».

La verità sulle tue labbra, Laura... Voi gestite la solitudine... Ma anche la casa, il ménage, la famiglia, in forza di doti di organizzazione non diverse da quelle richieste nei grandi sistemi. E allevate i figli, li fate funzionare nella vita come aziende tra la concorrenza... Ma arriva pure il nostro momento, perdio! A Natale, ai compleanni, alle feste comandate! E allora ognuno di noi si abbandona a orgie di assegni, di fiori, di torte, di trousse. Si vuole rimediare, onorare, controbilanciare... Anche il principe facendoci gli auguri dice ossequiosamente: «Mi saluti tanto la Sua signora!». Sono vent'anni che non ti vede...

E si passa qualche giorno di vacanza assieme, si fa l'amore, si prende gusto, ci si sente uniti... Ma basta una telefonata e noi ci alziamo dal tavolo del compleanno, dalla serata in famiglia e scattiamo sull'attenti... Una di quelle volte cogli occhi umidi mi accompagnasti alla porta, mentre di là il chiacchiericcio continuava: «Forse è questo il segreto di un lungo amore, mi dicesti: amarsi, lasciarsi, aspettarsi... per potersi di nuovo amare, lasciare, aspettare...».

Anche Cristina da bambina mi amava. Mi diceva: con te sto bene, papà, con te e con la mamma... Sì, certo, la mamma... mia moglie... Che faremmo senza la mamma? Ma un bambino ha bisogno di tutti e due, chissà se Cristina si accorge della grande verità che dice...

Le bambine sono la cosa più bella del mondo. Quante ore delle mie giornate sono stato con lei? E che cos'è la felicità, se non la felicità familiare?

Laura, un solo bel ricordo può salvare la vita di un uomo. E io ce l'ho questo ricordo... voglio che tu lo sappia... e appartiene a uno dei giorni felici della nostra vita... uno di quelli per cui vale la pena di essere al mondo. Quel giorno era una domenica d'estate.

Avevamo lasciato la città per andare sulle rive del fiume.

«Finalmente altra erba che non sia quella rasata che vedo ogni mattina davanti agli uffici!».

«So che ci sono paesaggi belli anche senza acqua, senza mare, senza fiume... ma come è possibile?».

«Non può essere più bello di così!».

Un aereo saliva in verticale nel cielo sereno lasciando una scia come le comete. «Se non fossi qui, vicino a me, penserei che ci sia tu, là sopra...».

Passavamo vicino a gente seduta sul prato o in panchina, altri ci superavano in bicicletta, davanti il cestino della merenda o il sedile col bambino... Giovani mamme spingevano la carrozzella. Altre ne avevano uno per mano. Le donne con un bambino per mano sono invincibili... Cristina ti guardava, come se tu fossi il dio del cielo... e poi guardava me, tutt'al più come un angelo custode. Stendemmo una coperta sul prato e ci sedemmo. Lei si accoccolò vicino a te, e il tuo fiato per un attimo le scompigliò i capelli, come un piccolo turbine. Pensai che senza le donne l'uomo non conoscerebbe la tenerezza.

Quel giorno mi sentivo sposato, uomo marito e padre con un benessere, una voglia irresistibile di mia moglie: ti avrei baciato tutto il corpo, Laura, dalla testa ai piedi... e non soltanto il braccio, come stavo facendo. La bambina quasi disturbava, anche se era la prova tangibile di un amore completo e duraturo. Mi sentivo in grado di farti avere un figlio subito, anzi tanti. Capivo l'ebbrezza della coppia affiatata, che ne sforna uno dopo l'altro, perché incapace di rinunciare a quella fusione completa dei corpi.

Andammo in barca, io e Cristina. C'erano mosconi e barche a remi, sceglieammo quest'ultima. Mi è sempre piaciuto fendere l'acqua come se fosse solida, e il remo fosse un coltello. Tu restasti sdraiata, volevi leggere, eri così languida e pigra che sbadigliavi di benessere. In quel tranquillo pomeriggio tutti sbadigliavano.

Forse per essere felici bisogna essere un po' stupidi e annoiati. L'intelligenza è nemica della felicità. È stupido l'innamorato felice perché pensa che tutto possa durare; ma è felice soltanto l'innamorato stupido proprio perché pensa così.

Scivolavamo sul fiume e io ti guardavo da lontano. Ti avrei riconosciuta tra altre cento donne sulla riva. La bambina affondava le manine nell'acqua o sfiorava con le dita le creste delle onde. Mi disse quelle parole straordinarie: «Con te, papà, sto bene, con te e con la mamma...». E poi, dopo aver respirato un po' di brezza umida: «A casa mi devi spuntare una matita... voglio fare un disegno alla mamma...». La mamma... sempre la mamma... che, secondo me, ha la faccia della cantante...

Sì, Laura, te l'ho detto spesso, assomigli a

una cantante lirica e io ho incominciato ad amare l'opera da quando l'ho scoperto... Forse i compositori per le loro arie si ispiravano a facce come la tua. Colle guance grandi, trepide, segnate dal turbamento, modellate dal sentimento, faccie da eroine, dove aleggia un sorriso, concesso già a credito per mostrare disponibilità... e un alzar di ciglia, una ruga sulla fronte rendono mutevoli come nuvole nel cielo... Faccie antiquate, se non fossero così deliziose, di donne anacronistiche, con virtù anacronistiche, come il palpito... Ma senza il palpito che cosa resta dell'opera? Senza quei corpi paludati, quelle mani giunte, quelle voci accorate?

Le parole da sole sarebbero ridicole, un libretto non è mai poesia, ma le stesse parole cantate... ti toccano nel profondo, ti fanno capire l'amore, il tradimento, il sacrificio...

Tornammo a riva molto presto e io mi avvicinai d'impeto... volevo dirti... ma tu mi accennasti di fare piano e di guardare nel cespuglio vicino: «c'è un uccellino», sussurrasti, «che saltella sui rami... quasi non lo vedi... eppure fa fremere tutto il cespuglio... e produce un minimo spostamento nel creato... lui altrettanto minimo...».

Gettai un'occhiata al cespuglio, ma non vidi nulla... eppoi ero così impaziente...: «Hai la faccia della cantante lirica...», ti dissi di botto, «di una bella cantante lirica...».

Ti mettesti a ridere, ti lasciasti stringere e dicesti che ero matto. «Io? Io non sono una cantante! Ho una vocina così e così, anche se sono intonata... E non sono neanche bella... Ma, chissà, forse un po' sì... Sai, mio fratello, era dotato di grande senso estetico e aveva individuato parecchi difetti in me, che non ti dirò mai!... ma che altri, meno osservatori di lui o più clementi, hanno sempre sottaciuto... E non gli hanno impedito di chiamarmi una bella ragazza prima e una bella donna poi...».

«Io sottaccio tutto, dico solo che mi piaci!... Che sei bella... a prescindere!».

Decidemmo di fare due passi. Dentro un pioppeto parlando ci accorgemmo che c'era l'eco. Chiamammo tutti insieme: «Cristinaaaa... Cria... Cria... stii... stii... naa... naaa...».

Lo ripetemmo tante volte e tu dicesti che avremmo risvegliato tutti gli animaletti del bosco... Lei era incantata, aveva fatto una grande scoperta. Ma risvegliammo anche l'interesse di un cane lupo, che improvvisamente - tenevamo la bambina per mano in mezzo a noi - le fu dietro, col muso a un centimetro dal suo sederino, uno di quei

cani lupi di cui il padrone assicura che non sono capaci di far male a una mosca... e che ora a narici dilatate la fiutava, con uno sbruffo libidinoso, quasi la scoprisse femmina. E procedeva passo passo con noi, che non potevamo certo accelerare o scappare o gridare. Per non aizzare la bestia e non impressionare la bambina che non aveva capito niente. Che cosa può fare il più valoroso degli uomini, il più amoroso dei padri, il più soddisfatto dei mariti, in una simile situazione? Anche se avesse un'arma, non potrebbe sparare. Per paura di arrivare un millesimo di secondo dopo che il cane abbia azzannato sua figlia. Quindi calmi, innaturalmente calmi. Ti ricordi? Andammo avanti così per alcuni eterni istanti, finché un fischio del padrone spuntato dietro dei cespugli si portò via la bestia. La nostra andatura era normale, doveva essere più normale del normale, e quel cristo di padrone non avrà nemmeno immaginato come eravamo terrorizzati...

Vi prendeste la febbre tutte e due, mamma e figlia, e il giorno dopo lo passaste a letto. Io no, perché dovevo andare dal principe. Ma prima di partire, chino su di voi, vi baciai... tante tante volte... finché tu mi mandasti via, perché altrimenti, dicesti, sarebbe venuta la febbre anche a me....

IV TEMPO

Ti ricordi, Laura, come ridevi della nostra foto da sposi?

Alla vigilia delle nozze, eri tanto presa dal pararti dallo scandalo scoppiato tra la parentela - poiché sposavi uno delle Pompe Funebri! - da non poterti occupare delle dolci incombenze di una sposa, del vestito, dell'acconciatura... e tanto meno del fotografo. E così lasciasti fare a me, che ne conoscevo soltanto uno, quello della squadra di calcio locale, che fino ad allora aveva fotografato soltanto calciatori... e che ti fotografò esattamente come loro, dal basso, come si fa per farli risultare più muscolosi. «E io ne sono uscita goffa e tracagnotta... e sono stata immortalata così, nel giorno cosiddetto più bello della mia vita!».

Anche noi abbiamo le fotografie del tempo felice: padre madre e figlia sorridenti sotto il sole, un attimo fuggente, che continua ogni volta che qualcuno le guarda. Persone in posa, le chiamava mio padre, per un attimo che è quello che conterà: «Guarda come era bello, come era felice!»... Foto che stanno poi sulle pietre

autopresentazione

Idee vestite a festa

Quando scrivo è perché mi sono affezionata ad un'idea. Essa può nascere dal nulla, o dall'ascolto di un dialogo, da una serie di associazioni, o di comportamenti osservati. L'idea è vitale, ma ancora nuda, e deve essere in grado di coagulare attorno a sé altri pensieri, altre associazioni o deduzioni, insomma capace di confezionarsi un bel vestito. A volte ci riesce, quasi indipendentemente da me, e allora da un'idea che era, diventa una storia. Il monologo è nato da delle idee che all'inizio non avevano nessun legame tra loro: l'uomo moderno continuamente in viaggio, i lunghi voli intercontinentali, l'appartenenza a un sistema di potere, la crisi di una coppia. Idee che poi in modo quasi naturale si sono incontrate, intersecate, concatenate, e sono diventate indispensabili l'una all'altra. Nei destini umani mi colpisce sempre il divario tra apparenza e realtà, tra pubblico e privato, e mi piace cercare la verità sotto la maschera. A volte mi sembra di riuscirci.

Marisa Fenoglio Faussonne

tombali e il defunto ancora sorride, giovane e sano, l'ultimo dei suoi pensieri rivolto alla morte, al decadimento, al pensiero che quel sorriso sarebbe diventato il suo ultimo, e avrebbe sorriso così per l'eternità.

Ai tempi del nostro amore dicevi: «Mi piacerebbe ballare con te, amareggiare in mezzo agli altri... Io potrei amarti, amarti tanto, sei un uomo che piace... Avere un uomo meraviglioso per marito è il mio sogno... Ma dovrei lasciarti un po' andare, ecco... e stringermi ballando, cingermi

la vita con la mano, guidarmi... e pensare soltanto a me, intensamente...».

Ora nella tua lettera scrivi: «La donna ben sposata si dedica al marito, quella mal sposata si dedica a tante cose, a seconda dei suoi punti di forza o di debolezza. E se non trova cerca. Io sono una di quelle che cercano e non posso dire di aver trovato. Mi vedo già spesso come una vedova o una divorziata... Non si può essere sposate e stare sole, cioè essere sole pur essendo sposate. Preferisco essere sola da sola, per via della libertà. È triste non

appartenere, ancora più triste è non appartenere pur appartenendo». E più avanti: «Sento le canzoni, quelle del tempo felice... Ti ricordi la nostra, la "specialissimamente nostra", come la chiamavi tu? "Laura... dal sorriso di un angelo... Laura, illusione sei tu..." Bellissima, dicevi, anche in italiano... Mi vibra il cuore, il corpo, ma per me, non per te. Tu non ci sei più, è come non ci fossi mai stato...». Moglie mia... tu allora avevi un corpo che emanava giovinezza da tutti i pori, non potevi far altro che farti amare. Con quell'aria saggia e modesta insieme, desiderosa di fare il proprio dovere... La tua generazione era ancora educata così... Sei diventata una donna emancipata, autonoma, e ora mi mandi via... Vuoi quello che ti spetta, ma niente di più. Anzi, dici che ti «piacerebbe conoscere un piccolo stato di necessità, dover risparmiare su qualcosa per avere qualcos'altro, provare il piacere del sacrificio per raggiungere una meta...». E vuoi il divorzio. Che parola orrenda, divorzio! Chissà di dove viene... da quando esiste... da quanti infelici è stata usata... Perché non si può essere che molto infelici per far ricorso, o sperare salvezza da una parola come questa... È pura espressione del Male, dell'assurdità, è sinonimo di guerra e devastazione. È pietra tombale su gente viva... Laura, io non ho i nervi per sostenere una parola come divorzio...

Ma perché nella vita, senza che uno se ne accorga, d'un tratto la scena cambia, come a teatro?... Sei seduto al tuo posto, guardi, hai davanti una stanza luminosa, una tavola imbandita, tutti che mangiano e ridono, è la felicità. E poi guardi di nuovo... e la scena è cambiata, non si sa come, non si sa quando, ma è così, non ci si raccapizza più... Al posto della bella tavolata, dei canti e delle risa c'è un bosco fitto e buio... Qualcuno chiama con voce affannata «Dove sono finito... dove è il mio bene...?». E allora tu fuggi e ti aggrappi all'unica cosa che ancora vedi, che conosci, di cui ti fidi: il lavoro. Una vita per il lavoro.

E continui a fare ciò che hai sempre fatto... A funzionare, a tenere collegamenti, a portare informazioni a gente che in un altro continente ti sta aspettando... dopo aver scambiato con te telefonate, anche notturne per via dei fusi orari: voci lontane, di fantasmi, che arrivano qualche frazione di secondo dopo essere state pronunciate... e ti chiedono quando arrivi... Laura, gente come noi è incapace di stare un'ora, un'ora sola nella intera vita, da

soli. Significa: abbandonati a noi stessi, ai nostri pensieri, davanti a quel bosco fitto e buio, senza riunioni, relazioni, orari, senza l'autista... E senza il principe, gli umori del principe, le bizzie del principe, le telefonate del principe. Siamo uomini incastrati, e siamo forti finché siamo incastrati.

Il mestiere di mio padre era un altro. La presenza della morte insegnava a mio padre la vita, la vicinanza del principe è per noi la misura della validità della nostra vita.

La fine del tuo amore mi ha fatto tornare là dove voleva mio padre, tra le cose vere... tra la gente che soffre... Voglio cercare la compagnia di chi soffre. Anche se, come un bambino, spero sempre che arrivi qualcuno che mi consoli... che mi prenda tra le braccia, mi dondoli... e mi dica che tutto si metterà a posto...

Sono innamorato di mia moglie, esiste anche questo, sai, più di quanto si pensi. Ma se così non fosse basterei io da solo, in tutto il mondo, a dimostrarlo. Quanto io ti ami può essere misurato soltanto dalla forza del dolore che ora provo... Oh, se mi aveste lasciato un giorno, un giorno solo in più, voi, Laura e Cristina, avreste vinto! E io mi sarei accovacciato ai vostri piedi e vi avrei guardate, passato la vita a guardarvi, a vedervi vivere. Invece mi scrivi: «Io e te, se restassimo insieme finiremmo per odiarci...». Ma dimmi, io, odiarti? Ma come posso odiarti? Io sono pieno di rimorso... e di gratitudine. Tu hai aperto gli occhi a un cieco! Hai umiliato un presuntuoso, hai redento uno schiavo!

Sì, ho una voglia irresistibile di mia moglie.

Lo so, mi prende spesso, sempre più spesso. E poi mi sposto e mi passa: riunione, aereo, altro aereo, vedo gente, vendo fumo e me ne dimentico... Ma ora no, stavolta no! Tu mi hai scritto una lettera di cui io non terrò conto. Posso anche fingere di non averla ricevuta. Comportarmi come se... io non ho mai parlato di divorzio! E intanto trovarti, raggiungerli, riprenderti prima che sia troppo tardi...

Ma dove sarai, cosa farai, in che stato d'animo ti troverò? Io appena scendo da questo maledetto aereo ti chiamo... Siamo sposati, siamo amici, siamo genitori della stessa bambina... E ti dirò semplicemente la verità: non ne posso più, sono un uomo solo, ti rivoglio! E cambierò, oh, se cambierò... Andrò in bicicletta sulla riva del fiume, guarderò l'uccellino che muove il creato, ti stringerò in vita ballando, ballan-

do...

Ma per capirmi, così a bruciapelo e farne-ticante, dovrete essere nel mio stesso stato d'animo, e desiderarlo come me. Invece tu, lo so, mi smonterai, subito: «Ma che cosa ti è preso? Di che cosa parli? Io sto aspettando che Cristina mi telefoni dal Conservatorio, ha avuto la prova generale di un concerto, ha studiato tanto, ha una parte da solista, spero che le abbiano tenuto i nervi...».

Io ti chiederò: quale concerto? di chi? - Perché io in segreto ne ho sentiti parecchi... quel suo primo, quel quintetto di Mozart lo so a memoria ormai: per corno, violino, due viole e violoncello, in mi bemolle maggiore... E continuo ad immaginarmelo, sai, come quella sera, nella chiesa: cinque ragazzi promettenti, con un pezzo al di sopra delle loro possibilità... Gli archi che mi sembravano più sicuri... e mia figlia, nostra figlia, con quello strumento più da uomo che da donna, a cui la sua fragilità dava un timbro da cornamusa... Io ho imparato ad amare il corno, perché lo suona lei... Era la più sola di tutti e, non sapevo perché, ogni tanto lanciava di sottocchi occhiate di fuoco... Mi dicevi che era per l'attacco... «devono intendersi tra di loro... un quintetto non ha un direttore...».

E già dopo un attimo ti parerai da me: «Venire tu da noi... nei prossimi giorni? Noo!... Nei prossimi giorni nooo! Siamo impegnate... Lei avrà un'audizione...». Ma quando allora?

«Quando? Come quando? Mai!... Non hai ricevuto la lettera? Beh... Senti, scusa... adesso sono nervosa... le sto preparando la cena e poi devo andarla a prendere, e poi... dai, chiudiamo, devo tornare in cucina... qualcosa sta bruciando...».

Cioè, lo so, mi dirai tante cose semplici e quotidiane, che si svolgono da anni negli stessi metri quadrati, sulle stesse poltrone, allo stesso tavolo, ma a cui io non ho più assistito... E adesso sono io, il cosmopolita, l'uomo globale, che vuole tornare da voi... a casa! In quei quattro metri quadrati, sempre gli stessi... da anni... Non ne posso più di volare, Laura... Sono stanco...

Ma io con voi ormai, che cosa c'entro, che figura faccio? Laura, io devo vederti, e subito! Ma come...? Come? Non sto tornando dal Sudamerica! Ci sto solo andando! Siamo appena a tre quarti del percorso, i motori sono a pieno regime, devono ancora smaltire alcune tonnellate di carburante prima di raggiungere il peso di atterraggio... Attorno a me sono ancora

tutti addormentati o intontiti. Anche la mia hostess... E sotto di me c'è l'oceano... con onde che sbattono più alte di certi palazzi in terraferma... Non siamo ancora in fase di discesa, quella di cui non perdo un giro... quell'improvviso ruggito di alettoni, che alzandosi riducono la velocità del colosso... Un fenomeno fisicamente provato, non può che essere così e non può capitare niente, lo so, ma ogni volta io tremo come una foglia... Il più grande miracolo della mia dea... che lascia discendere il suo tempio dall'alto del cielo come fosse una piuma...

Ma adesso non posso farle invertire la rotta, non sono un dirottatore! Non posso perdere la testa! E poi devo andare per forza là dove mi aspettano, dove mi vogliono per la mia competenza e la mia serietà, e saranno all'aeroporto ad aspettarmi - non potrò sparire! - e mi accompagneranno all'albergo e poi in ditta e non mi abbandoneranno mai...

Laura, io non posso più decidere di me... sono prigioniero di regole disumane... Come farò a fuggire, a tornare indietro da solo, con le mie sole forze? Senza le indicazioni delle segretarie, senza i comandi del principe, senza incarichi di sorta...? Io, senza l'incarico sono un uomo morto... Laura, come farò?

FINE



L'illustrazione d'apertura è un bozzetto di Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1751-1829). Due pastori dolenti, acquarello.

Ugo Ronfani

L' HAREM monogamico

PERSONAGGI

JAMES NEWHOUSE: biologo
JUSTINE: hostess, sua amante
JUSTINE 2: clonazione di Justine
HERBERT QUAINBEST: filosofo della scienza
VOCE A
VOCE B

LUOGO: antico castello restaurato nella
campagna senese

Luogo ideale per la rappresentazione è il parco di un castello restaurato di recente. In questo allestimento en plein air il castello, con la loggia rinascimentale sovrapposta alle originarie strutture tardomedioevali, sarà visibile in lontananza fra gli alberi e le crete del paesaggio senese. Verso il pubblico, sul lato destro, lo scrittoio del professor Newhouse ingombro di carte e di libri, con un computer. Poltrona in stile moderno come lo scrittoio; sparsi a terra altri libri e pubblicazioni scientifiche.

Retrostante uno schermo per proiezioni, che aiuta a delimitare questo primo spazio. Sul lato sinistro, sempre verso il pubblico, due grandi specchi collocati ad angolo retto, un tavolino con una scacchiera di antiquariato e sgabelli. Sullo stesso lato sinistro, a distanza, fra gli alberi, un pianoforte a coda. Appesi fra i



rami abiti femminili di antica fattura: è il luogo di Justine, che a tratti attraverserà anche l'intera scena, come un grazioso fantasma. Sempre a distanza, sul lato sinistro, i recessi di uno stagno, che s'indovina per i riflessi dell'acqua fra gli alberi, sotto la luna. Su questo spazio lontano sarà poi proiettato in gigantografia il quadro di Burne-Jones "Study for the mirror of Venus": elemento scenografico anch'esso - come gli specchi, la scacchiera e i costumi d'epoca - che contribuirà a confondere i confini fra il reale e il fantastico. Si immagina che la rappresentazione avvenga in una notte d'estate; gli effetti diurni saranno ottenuti con l'uso di luci, che esplorano via via i quattro luoghi dell'azione. Nel caso in cui la rappresentazione avvenga al chiuso - in un teatro o in un salone - la collocazione dei luoghi dell'azione rimarrà grosso modo invariata, e converrà indicare gli elementi esterni del paesaggio senza appesantimenti naturalistici, con variazioni di luce ed effetti cromatici in sintonia con la vicenda: i colori del cielo, le terre di Siena, i verdi del parco.

Il professor Newhouse è in poltrona, assorto o forse addormentato. Indossa una vestaglia bordeaux, sulle sue ginocchia è aperta una rivista. Lo schermo è acceso ma senza immagini. Sul lato sinistro la scacchiera, riflessa negli specchi. Dal fondo entra Justine. Indossa una sobria divisa di hostess dell'aria. Siede al piano, esegue l'adagio di una sonata di Mozart. Fra gli alberi intorno allo stagno la luce della luna. Dall'alto cade ai piedi del professor Newhouse un libro. Svegliato dal tonfo lo raccoglie e comincia a leggere.

Voce di Borges: «Dal fondo del corridoio lo specchio ci spiava, e poiché avanzava la notte cominciammo ad avvertire che gli specchi hanno qualcosa di mostruoso nella loro natura. Uno di noi ci ricordò che gli eresiarchi di Uqbar erano convinti che gli specchi fossero come il coito, esecrabili, perché moltiplicano gli uomini».

Newhouse - (Guarda in alto, di dov'è caduto il libro. Legge sul dorso) Jorge Luis Borges, Finzioni. (Si dirige verso la scacchiera e gli specchi, guarda la propria immagine e torna a leggere)

Voce di Borges: «Lo specchio, disse qualcuno di noi, è inesorabile nel riflettere ogni imperfezione del mondo e ogni deformità umana. Raddoppiandole, aumenta la nostra angoscia...».

Newhouse getta il libro.

Justine smette di suonare, lascia il pianoforte, attraversa la scena. Così facendo porta all'orecchio un telefono cellulare e parla sottovoce.

Fresca risata. Si ode lontano il rombo di un jet.

Newhouse - L'angoscia?... Lo struggimento, la nostalgia. (Pausa, continua a guardare la propria immagine) Justine... L'estate è finita, sei ripartita ma tornerai, lo so. Me l'hai promesso. Quando? (È attratto dal rombo lontano dell'aereo)

Justine - (Mentre si dirige verso lo stagno fra gli alberi, ridendo) Presto.

Newhouse - I restauri sono quasi finiti. Come tu volevi.

Justine - (Voce lontana, divertita) Anche le rondini? Le rondini dei mari del Sud?

Newhouse - Anche.

Justine - Le rose che fioriscono anche a Natale?

Newhouse - Anche. Ma tu torna presto, l'inverno non è lontano.

Justine - (Sempre divertita) Ma non c'è l'inverno, James! Hai promesso di cancellarlo.

Newhouse - Torna e sarà sempre l'estate.

Justine - Okay, ma mi ci vorrà del tempo. Il lavoro, la casa, gli amici. Alla Panam non vogliono lasciarmi andare, sai? «Non permetteremo che una delle nostre migliori hostess finisca in un vecchio castello del Medioevo».

Newhouse - Del Rinascimento. E tu?

Justine - (Risata) Troppo tardi, sono prigioniera di Cagliostro!

Newhouse - Prigioniera! Qui sarai una regina. Sai quel costume che disegnò il Rosso per la duchessa di Etampes: quello che hai indossato per gioco una mattina. Ce ne sono altri nelle cassepance, altrettanto belli. Erano di mia madre, sono tuoi.

Justine - Fantastico! (È arrivata allo stagno e s'inginocchia nell'erba)

Newhouse - Devi indossarli tutti: Beatrice, Lucrezia, Monna Lisa... Ogni costume un nome.

Via il rumore dell'aereo, in eco Mozart. La luce della luna si sbianca, appare proiettata come su un grande specchio d'acqua il quadro di Burne-Jones "Studio per lo specchio di Venere".

Newhouse - (Rivolto al pubblico ma in soliloquio) Justine s'era inginocchiata ai bordi dello stagno, la rivedo nel verde della mattina di aprile. Indossava quel costume antico, guardava sorpresa gli effetti del travestimento. Aveva intrecciato una piccola corona di fiori, l'aveva posata sui capelli biondi e stava contemplando la propria immagine nell'acqua. Non s'era accorta ch'io ero alle sue spalle. La sua vista mi rasserenava, guardandola mi sentivo in pace. Con l'America avevo chiuso. Nulla più da spartire con i cari colleghi della Hahnemann University, le mie ricerche li disturbavano. La mia scoperta segreta, il gene del "qde-1" per loro era una follia. "Cagliostro":

questo soprannome che fa ridere Justine, me lo appiopparono loro. Così un bel giorno Cagliostro leva il disturbo. Non un gesto di solidarietà, tranne Quainbest, matto come me... (Si è seduto alla scrivania, manovra sulla tastiera del computer. Sullo schermo appare il volto barbuto, ilare di Quainbest)

Quainbest - (Dallo schermo) Hello, vecchio mio; che ti succede? Avrò il bene di ricevere tue notizie attraverso questa meraviglia ch'è la posta elettronica?

Newhouse - Hello! Mi fa piacere sentirti. Mi ha detto di te Justine, è venuta a sentirti al Lincoln Center.

Quainbest - È vero quello che mi ha detto?

Newhouse - Che cosa?

Quainbest - Che sei più matto che mai. Che le hai chiesto di vivere con te in Italia.

Newhouse - E lei?

Quainbest - Ha detto quello che dicono tutte le ragazze americane, che adora l'Italia. Ha detto anche che Cagliostro non le fa paura. (Ride)

Newhouse - Sputa il rospo, Herbert. Pensi che sia matto, eh?

Quainbest - Su questo non c'è dubbio. È la ragione, del resto, per cui noi due andiamo d'accordo.

Newhouse - Non è possibile, eh? L'età.

Quainbest - L'età non conta. La biologia genetica serve a qualcosa, no? Piuttosto, che tu possa pensare che il tuo castello, per Justine, sia come l'America... (Il discorso di Quainbest continua ma senza audio)

Newhouse - (Si è alzato, ha percorso il tratto dalla scrivania agli specchi e guarda verso lo stagno. Justine si è voltata, sta ancora telefonando e lo guarda) La mia follia, Quainbest... L'aereo è a dodicimila metri, fra l'America ostile della Hahnemann University e il castello di mia madre ci sono montagne di nubi, sotto l'Atlantico. Sta dimenticando tutto, tranne l'ultimo rapporto sul "qde-1" pubblicato nell'ultimo numero di "Neuroscience". Allora ti vedo, Justine. Un sorso di champagne, il sorriso di una hostess a dodicimila metri: molto banale. Così la mia vita sarebbe cambiata.

Justine - (Al telefono) Promesso. Durante le vacanze d'estate. Adoro l'Italia. Mi parli del castello, professor Newhouse.

Newhouse - Fu dei Piccolomini, nobiltà senese. Vi nacquero due papi. Uno fu letterato, quello che fornì a Shakespeare la storia della "Dodicesima notte". L'altro venne chiamato principe dell'Impero e finì in una tragedia di Schiller. Mica poco. L'ultimo proprietario, molto vecchio, lasciò che una notte bruciasse. Per ricostruirlo mia madre, che era dei duchi di Montemarciano, spese una fortuna.

Justine - Quanti fantasmi. Mi faccia trovare un po' di America. O avrò paura.

Newhouse - Vieni prima dell'inverno. Ti aspetto. *(Una pausa)*

Justine - Sai? Ho ripreso a studiare il pianoforte. Non voglio sfigurare con i tuoi antenati. *(Lascia lo stagno, torna al piano. Esegue, prima incerta poi più spedita, un andante con brio di Mozart. Lentamente lo "Specchio di Venere" di Burne-Jones si decompone, delle figure femminili restano riflessi inghiottiti dall'acqua verde dello stagno)*

Quainbest assume sullo schermo una posizione di ascolto, con ironia.

Newhouse - *(Dopo avere digitato sulla tastiera del computer)* So quello che pensi, vecchio mio. Ma io ho finito per crederci: quando l'ho vista che si specchiava nell'acqua, in quel costume che era stato di mia madre. In quel momento la mia hostess piovuta dal cielo è entrata nella storia del castello. Dal quale, forse, me ne rendevo conto, non mi ero mai allontanato. Come se l'America, non fosse mai esistita: sparita fra le nuvole il giorno in cui l'avevo incontrata. Ridi: non è un pensiero da scienziato, lo so.

Quainbest - *(Ironico)* Perché no? «L'hasard et la nécessité». Ti si prendeva in giro per le tue citazioni di Monod.

Newhouse - Era il tempo, non lo spazio. Quelle montagne di nuvole, l'Atlantico invisibile sotto di noi avevano annullato lo spazio. Sull'aereo stavamo entrando, io e lei, in un altro tempo. Le parlai del castello, le dissi che stavo per ritirarmi qui: come se ci conoscessimo da sempre. Mi ascoltò, era già pronta a indossare quel costume di mia madre. Non è strano, questo?

Quainbest - *(C.s.)* No. Si chiama "coup de foudre". Justine è americana, no?

Newhouse - Sangue irlandese, credo.

Quainbest - Vedi? La nuova frontiera.

Newhouse - Cosa vuoi dire?

Quainbest - In America cerchiamo tutti la nuova frontiera. Io, Justine. Per lei la nuova frontiera era un passato da ritrovare. L'Europa, un castello. "A wonderful beauty". Il sole dell'Italia, una nuova California.

Newhouse - Non credo che Justine...

Quainbest - Ma il caso, James, il caso! Sulla pubblicità delle linee aeree una hostess è come un angelo della new age, poi te la trovi davanti in carne e ossa. Dove mai atterrerà, l'angelo? Non si può sapere. In fondo è come dici: quando è in volo è come se cercasse un passato che le manca. Justine ha trovato te.

Newhouse - L'ho conquistata perché sono vecchio?

Quainbest - *(Ride)* Non buttiamoci giù. Può darsi che di voi due la più vecchia sia lei. Una giovane donna è sempre un enigma. Perché una bella hostess con sangue irlandese decide di smettere di volare, s'innamora di un

castello in Toscana (e del suo proprietario, va bene!), e si rimette a suonare il pianoforte? Non lo sapremo mai.

Durante la conversazione fra i due Justine ha attraversato il fondoscena per fermarsi davanti ai costumi appesi agli alberi. Ne misura un paio sulla propria taglia come davanti a uno specchio. Si siede al piano e riprende la sonata di Mozart.

Newhouse - *(Impaziente)* Che cosa ti ha detto quando vi siete visti a New York?

Quainbest - Tranquillo: è decisa a dare l'addio all'America. Hai vinto tu. Ma non trascurare le tue ricerche. Hai un conto aperto, con Hahnemann.

Newhouse - Lo so. Ma è maledettamente difficile, Herbert.

Quainbest - Ce la farai. Niente distrazioni, vecchio mio.

Newhouse - Justine non è una distrazione. Sulle prime l'ho temuto anch'io. Che cosa mi stava succedendo? L'ho aspettata come se avessi vent'anni, mi sentivo ridicolo. Invece, quando l'ho avuta qui, ho capito che avevo bisogno di lei per non arrendermi. *(Stacco, musica)* C'è stata subito un'intesa più profonda di quanto avessi potuto sperare. Non stavo sognando, Herbert. Lei era qui, nel parco era la primavera e io non mi sentivo più vecchio di lei...

Quainbest - *(Ironico)* Naturalmente...

Newhouse - Non scherzare. Avevo bisogno di questa felicità per ricaricarmi. E ripartire. Le mie ricerche erano ad un punto morto. Tutto bene, da principio; poi mi ero trovato davanti a un muro. Lo scoramento.

Quainbest - E lei...

Newhouse - Sì, mi ha ridato fiducia. Se lei era qui tutto ridiventava possibile. Prima, avevo creduto di impazzire.

Quainbest - Ti meravigli? Eravate partiti, tu e i cervelloni di Hahnemann, dalla biogenetica del grado. Potevate sperare, al massimo, di trasformare i granai dell'Occidente in riserve di vitamine per il Terzo Mondo male in amese. Poi tu, solo, ti sei buttato sul Dna delle cellule animali deciso a bloccare il rigetto degli elementi genetici estranei. Come passare dall'età delle caverne all'era spaziale.

Newhouse - Ma è possibile, il comportamento del "qde-1" lo provava! L'avevano capito perfino quelli di Hahnemann.

Quainbest - Piano: avevate addomesticato il gene responsabile del rigetto delle variabili genetiche, ma in una spiga di grano. Non nei tessuti animali. E tu vorresti introdurre variabili genetiche nei processi di clonazione di questi tessuti, scusa se è poco.

Newhouse - Non credi più nella mia ricerca, Herbert?

Quainbest - Ci credo, guai se un filosofo della

scienza non credesse nell'utopia. Ma ti sono amico e devo ricordarti che prima, con le tue spighe di grano, scalavi una collina; adesso hai davanti l'Everest.

Newhouse - Sai benissimo che ormai la clonazione è diventata una pratica corrente. Fa parte delle manipolazioni genetiche più elementari. Con il "qde-1" vorrebbe dire chiudere il cerchio. Produrre originali, dopo le fotocopie.

Quainbest - Così il biologo è il padreterno. L'Everest, James.

Newhouse - Che ti prende, Herbert? Mi hai fatto leggere Houellebecq, mi hai parlato di spontaneismo biologico, di evoluzione naturale del Dna e quando io ti dico che avevi ragione, che il controllo delle variabili genetiche è a portata di mano... Sai che in Russia gli eredi di Pavlov ottengono già topi clonati con comportamenti diversi, stimolando le loro cellule cerebrali con elettrodi? Che se hanno sete questi topi robot sanno impartire ordini a un erogatore d'acqua?

Quainbest - *(Ride)* Lo so: auguri. Sono matto quanto te. Ti ricordi le nostre discussioni, che mandavano in bestia quelli di Hahnemann? Sono sempre del parere che non l'ordine della creazione dei teologi ma il caos, sia venuto dopo il grande bang. Che il caos sia semplicemente la vita. Sono il primo, perciò, a credere che sia perfettamente inutile mettere limiti alle manipolazioni della scienza. Che è bene muoversi nel naturale disordine, come pesci nel mare.

Newhouse - E allora?

Quainbest - Dicevo semplicemente che ti sei messo in testa di scalare l'Everest. Per me è diverso, io faccio delle chiacchiere. Conferenze. E ho successo, pensa un po' successo. Ho addirittura questo sito Internet per spiegare alle anime semplici il Gran Bordello. *(Ride)* "La gaia scienza", l'ho chiamato. Paradossi, tautologie, ma mi prendono sul serio. E io mi diverto. Tu no, povero James.

Newhouse - Cercavo la risposta: niente. Stavo per abbandonare. Cercavo il caos, come dici tu, ma al microscopio vedevo soltanto la ripetizione dell'ordine inerte della clonazione. La morte. Potevo essermi sbagliato, mi tormentavo. Ma c'era Justine, dimenticavo tutto. *(In crescendo, più incisive, le frasi musicali del pianoforte)* Le avevo fatto trovare un pianoforte, come mi aveva chiesto. Aveva ripreso gli studi, Mozart, le variazioni per piano... A proposito di Mozart: non mi crederai.

Quainbest - Stai per dirmi che c'è un rapporto fra Mozart e la biogenetica? Lo so.

Newhouse - Come lo sai?

Quainbest - Perché Justine ama Mozart e tu sei innamorato di lei.

Effetto luna in fondoscena. Il brano al piano è la prima delle Variazioni Kv 501.

Justine - Scusami. Non suonavo più da molto tempo, sono un disastro.

Quainbest - Suonava benissimo, vero?

Newhouse - Non so. Ma era Mozart, una notte tiepida, la musica era l'alone di luce intorno alla luna. Improvvisamente... Capii, ascoltandola, che il muro sarebbe caduto. Quando Justine si ritirò nella sua stanza salii nella torre, ritrovai il mio laboratorio in completo abbandono, lavorai tutta la notte a verificare calcoli, rileggere appunti. All'alba sapevo di dove ricominciare. Al diavolo le vecchie formule, la musica mi aveva liberato. Non lo trovi strano?

Quainbest - Che la tua ricerca ripartisse da Mozart? Non credo.

Newhouse - Ma perché quelle variazioni?

Quainbest - Abbiamo letto Nietzsche, James. È l'arte che dà un senso al vano ordine delle cose che chiamiamo scienza. Mentre ripassava Mozart sugli spartiti del Conservatorio Justine era in grado di spiegarti la natura del tuo problema.

Newhouse - Ma perché quella sera? Perché Justine?

Quainbest - Perché c'era la luna. E Mozart, e l'ardore di Justine. Noi uomini ci perdiamo nei labirinti della ragione, le donne sanno penetrare nei misteri della vita.

Newhouse - Sei diventato femminista.

Quainbest - (Ironico) Due divorzi mi hanno insegnato qualcosa. Ho le mie idee. Proprio quelle esponevo nella conferenza alla quale è venuta Justine.

Newhouse - Me l'ha detto. Si è divertita.

Justine - (Sul fondoscena, in piedi, con il cellulare) È un po' matto, il professor Quainbest; matto e simpatico. Ha cominciato a parlare del cervello di Einstein per arrivare a predire un Terzo Millennio tutto rosa, di noi donne. Le ascoltatrici: in delirio. L'autopsia del cervello di Einstein, ha spiegato, aveva evidenziato un eccesso di materia cerebrale. «E così siete voi, care ascoltatrici. Gli uomini non ve l'hanno mai detto, ma il vostro cervello pesa più del loro. Di conseguenza voi siete più intelligenti. È tempo di riconoscere i vostri meriti nelle università, nei parlamenti, nei tribunali, negli ordini religiosi e negli eserciti». Il titolo della lezione era la Superdonna, il "New York Times" ci ha fatto sopra un titolo. Dopo la conferenza sono andata a trovarlo e abbiamo scherzato. «Complimenti professore, ma non cadremo nel tranello. Prima, per secoli, abbiamo tirato la carretta, domani dovremmo tirarla più di prima e voi vivere di rendita. Preferiamo restare le vostre umili ancelle».

Newhouse - (Ride. A Quainbest sullo schermo, che ridiventa interattivo) Ma tu ci credi?

Quainbest - (Diverdito) Ci ho provato. Justine è una donna spiritosa, abbiamo riso. «Il fem-

minismo di noi uomini, cara amica, nasconde una sordida aspirazione: il dolce far niente. Rovesciando i ruoli saremmo noi, a guadagnarci». Ma lei ha capito l'antifona. Dimostrando che ho ragione: è una Superdonna. «James è fortunato, le ho detto; me lo saluti».

Lievi risate incrociate di Justine e Quainbest come dopo una garbata conversazione mondana. Via l'immagine di Quainbest dallo schermo. Justine va a raggiungere Newhouse nella parte della scena con gli specchi e la scacchiera. Siedono, giocano; i pezzi sono sistemati in modo che la donna, dopo poche mosse, dia scacco matto. Newhouse, spazientito, rovescia i pezzi.

Justine - (Diverdita) Scusami.

Newhouse - Sei troppo forte, non devo più giocare con te.

Justine - Concentrati. Dai, ricominciamo. Vincerai tu.

Newhouse - Ma io non voglio vincere. Se vinco ti perdo.

Justine - (Lo guarda, muta)

Newhouse - Voglio soltanto che tu resti con me. Se vinco tu avrai una ragione di più per andartene.

Justine - Sciocco. So a che cosa pensi. La mia presenza ti distrae dal lavoro.

Newhouse - È vero il contrario. Perché non suoni qualcosa, Justine?

La donna torna al piano in fondoscena.

Scende il buio della notte, si ode un adagio di Mozart. Newhouse resta a guardare la propria immagine negli specchi.

Newhouse - (Come fra sé, poi in proscenio)

Fra pochi giorni Justine sarebbe partita, era venuto il momento di chiederle di tornare. Di dirmi se era davvero decisa a chiudere con il suo lavoro e l'America per dividere la mia vita. Ma la mia impazienza poteva impaurirla. Dovevo limitarmi a sperare: la mia felicità era vederla serena, nel parco nel pieno del suo rigoglio, esplorare ogni angolo del castello come se cercasse le porte e le stanze segrete per entrare nella nostra nuova vita. Anche l'impegno con cui si era rimessa al pianoforte, e l'interesse che mostrava per le mie ricerche mi sembravano segni favorevoli. (Si rivolge al "fantasma" di Justine seduto al pianoforte) Domani parti. Voglio che tu sappia una cosa: da domani ti aspetterò.

Justine smette di suonare, sta immobile col capo reclinato.

Newhouse - Parla, Justine. La solitudine ti fa paura?

Justine - Non la mia solitudine, la tua. Non hai mai sentito il bisogno di un legame per la vita: come fai a dire che ti sono necessaria? Fanno dei passi per avvicinarsi l'uno all'altra.

Newhouse - Avevo sbagliato tutto. Per lunghi

anni, chiuso nel mio laboratorio a rifare il mondo, mi ero inaridito. Solo, orgoglioso di sacrificarmi per la scienza. In fondo, avevo amato soltanto me stesso. A Hahneman, all'università, ero sempre rimasto un estraneo. Le donne non mi interessavano, mi avrebbero distolto dalla scienza. Mi bastava esercitare su di esse un potere di seduzione, di cui non ero sprovvisto. Senza soccombere. Avrei amato meno la scienza. E me stesso. Poi sei venuta tu.

Justine - Perché mi racconti questo?

Newhouse - Perché prima amavo l'amore, non altro. Adesso amo te, semplicemente. So che il mio lavoro avrà un senso se potrò dedicartelo.

Justine - E io: cosa potrei offrirti, in cambio?

Newhouse - La tua presenza, qui. Ogni giorno.

Justine - Potrà bastarti?

Newhouse - Sì. Ce la farò, se sei qui. Avrà un senso, allora, essere tornato per riaprire alla vita questo castello in rovina. Ti ho incontrato e ho ritrovato la mia memoria.

Justine - Ma io vengo da un paese senza memoria...

Newhouse - No. Vieni dal passato anche tu. Come le donne che indossavano quei costumi. Il tuo posto è qui, ti prego.

Justine - Sono confusa. Che devo fare?

Newhouse - Niente. Restare.

Si sono avvicinati e si sono stretti le mani. Penombra, Justine scompare verso il fondo. Ancora la musica del piano. Buio tranne, in fondoscena, lo stagno fra gli alberi, con la luna, dove riappare in gigantografia la tela di Burne-Jones, ma con la sola figura di Venere che si rimira nell'acqua. In primo piano Newhouse ha raggiunto, sul lato opposto della scena, la poltrona dello scrittoio e alla luce di una lampada comincia a scrivere. Justine si sposta fino alla parte del fondoscena dove la luna dà evidenza alla "Venere" di Burne-Jones. Indossa un costume rinascimentale e là rimane immobile come un'icona. Effetto notte mentre continua la musica. Poi, di colpo, luce di una chiara mattina fra gli alberi dello stagno. Justine e Newhouse sono seduti a parlare.

Newhouse - Ho chiesto un taxi per l'aeroporto. Ci vorranno due ore. Ti accompagno. Cercherò di non lasciarti partire.

Justine - (Scuote il capo) Devo, lo sai.

Newhouse - Hai promesso di tornare...

Justine - Sì, James.

Newhouse - Presto.

Justine - Presto.

Newhouse - Prima dell'inverno.

Justine - Com'è l'inverno, qui?

Newhouse - Terribile. Se non ci sei tu.

Justine - Potresti raggiungermi. In California l'inverno è dolce.

Newhouse - Vedi? L'idea di tornare ti spaventa.

Justine - Non mi spaventa, vuoi che te lo giuri? (*Si alza, si esibisce nel costume antico*) Non vedi? Sono qui da secoli. Quanti?

Newhouse - Quattro, cinque. Ma potrei ingannarmi, sognare.

Justine - Sogna, uno scienziato?

Newhouse - Più degli altri. Ma si vergogna a confessarlo. È stato strano, il nostro incontro. Qual è il sogno: tu sull'aereo, fra le nubi, o adesso? Stai per sparire un'altra volta.

Justine - Prima dell'inverno, promesso. Hai il tuo lavoro. Capace che ti dimenticherai di chiedermi di tornare.

Newhouse - Lo pensi davvero?

Justine - (*Sottovoce, gesto di diniego*) No.

Newhouse - Grazie. Vorrei che tu partissi, perché devi; nello stesso tempo vorrei che tu restassi.

Justine - È questo, il sogno di uno scienziato?

Newhouse - Non è un sogno! Potrei, sai?

Justine - Io partita e qui, nello stesso tempo?

Newhouse - Sì. Se tu non tornassi, qui potrebbe esserci un'altra Justine.

Justine - (*Stando allo scherzo, via via pungente*) Bene, mi stai dicendo che posso contare sulla tua fedeltà.

Newhouse - Non un'altra, sciocca. Tu, qui, anche se sei lontana.

Justine - Cos'è questa follia, James?

Newhouse - Potrei! Facciamo il caso che qualcosa o qualcuno, dove vai, ti convinca a restare. (*Sottovoce*) Che tu non mantenga la promessa di tornare...

Justine - (*Spazientita*) Ancora?

Newhouse - Facciamo il caso... Ma non sarà così.

Justine - No.

Newhouse - Non sarà così perché potrò fare in modo che qui ci sia un'altra Justine.

Justine - Più bella? Più giovane?

Newhouse - No! Identica alla Justine che mi avrà dimenticato. Potrò farlo, ripeto.

Justine - Ho capito. Così avanti, le tue ricerche? Vuoi farmi paura?

Newhouse - Sì. Per essere sicuro che tornerai. Un'altra Justine, clonata. Nessun problema, per Cagliostro.

Justine - E io? Io non torno, ho paura di Cagliostro.

Newhouse - Allora continuerai a volare, la più bella hostess della Panam. (*Teso*) Smettiamola, amore. Tornerai, me l'hai promesso. Niente copia conforme. Cagliostro riavrà l'originale.

Justine - Voglio capire. Hai pensato davvero queste cose?

Newhouse - (*Si alza, nervoso*) Cerco di dirti che non posso immaginare di perderti.

Justine - Sarebbe amore, questo? Non egoismo?

Newhouse - Non so.

Justine - (*Si alza a sua volta*) E io: sarei che cosa? L'ombra dell'altra? Esisterei ancora, io?

Newhouse - Per te, non per me. Perché non saresti tornata. Forse potrei introdurre nella copia alcune varianti. Quel neo, ad esempio, quel piccolo neo che hai sul collo, che fa parte della tua bellezza: potrei farlo sparire. Variabili genetiche nella clonazione: ci sto lavorando.

Justine - E di dentro: riusciresti a cambiarla, l'altra? (*Pungente*) Perché ti resti incondizionatamente devota? Fedele fino alla morte?

Newhouse - No. Vorrei che restasse come te.

Justine - Cioè incostante? Infedele, bugiarda?

Newhouse - Basta, smettiamola di farci male. Tornerai. Ed io, da quando sarai partita, comincerò ad aspettarti.

Schermo acceso, riappare Quainbest.

Quainbest - (*Tono faceto*) Povero James: a questo punto. Justine mi ha detto. «Se non torno si fabbrica un'altra donna a mia immagine e somiglianza e la chiama Justine. Crede che lo farebbe? Voi scienziati capaci di tutto». Scusami, ma abbiamo riso insieme. Due Justine: poligamia per eccesso di fedeltà.

Newhouse - Non hai l'esclusiva del paradosso, vecchio mio.

Quainbest - Paradosso! Se ho capito bene le hai detto: «Siccome tengo a te e non voglio perderti, dammi licenza di tradirti. Con un'altra te stessa». Adultero senza commettere adulterio.

Newhouse - Volevo che Justine sapesse due cose. Che la desideravo qui, con me, per sempre. E che le mie ricerche erano cose serie.

Quainbest - Ma lei? Non hai pensato che potesse avere l'impressione di un ricatto?

Newhouse - Ho sbagliato, secondo te?

Quainbest - Per fortuna è una donna di spirito.

Newhouse - Ma gliel'hai spiegato che si può fare, scientificamente?

Quainbest - Auguri per i tuoi esperimenti, clonazione con varianti genetiche. Sarai condannato dal Vaticano, ma forse avrai il Nobel. Su questa strada puoi andare molto avanti, sai? Perché dopo avere clonato l'amato bene per ricavarne una copia perfetta, sicuro così di non perderlo, e di non tradirlo, potrai farne la copia della copia, e così via: fedele nell'infedeltà praticamente senza limiti, copie rivedute e corrette, addirittura; e così provare all'amato bene che è unico, insostituibile. Potresti regalarli, faccio per dire, un "harem monogamico". Non credi, però, che prima avresti dovuto chiedere il suo parere? E consultare, magari, uno psicanalista?

Newhouse - Sono refrattario alla psicanalisi. Ma il mio Superego non mi impedisce di

ammettere che un "harem monogamico" - divertente, la tua definizione - dovrebbe esistere con il consenso, se non con la complicità, della sua favorita: Justine. Ma era un gioco, Justine l'ha capito.

Quainbest - Sì, ma potrebbe averla allontanata da te, il tuo gioco. Stai attento, James: attento a non trasformare il tuo scopo in un'idea fissa. Justine non è un fantasma. È reale. Fatti sentire, James. Non lavorare troppo.

Lo schermo si spegne. Rumore di un aviogetto in dissolvenza. Newhouse si porta davanti agli specchi e si osserva. Durante il soliloquio alla sua immagine si sovrapporrà, in uno degli specchi, quella di Justine in abiti moderni.

Newhouse - Non era un gioco, Justine, lo sai. Quainbest non può capire. La mia paura di perderti è reale. Sei così giovane... Non dubito di te, della vita sì. Sono geloso dell'America, temo quanto ti trattiene laggiù. Faccio male, lo so, ma non voglio perderti. Quando venni qui, per portare avanti in pace le mie ricerche, credevo di essere forte, non facevo i conti con la solitudine. Dopo che ti ho incontrato l'idea di vivere solo mi è parsa insopportabile, come precipitare nel nulla. Penoso il dubbio che la nostra storia sarebbe finita. Il dubbio che la nostra storia possa finire è come una malattia. (*Appena percettibile, la musica di Mozart al pianoforte*) Suonavano, leggevi nella tua camera i libri con le storie del castello ma io, nella torre, ripiombavo nella disperazione di prima. Contavo i giorni che mi separavano dalla tua partenza: avrei perso colei che aveva cambiato la mia vita... Allora ho cominciato a pensare a quello che dovevo fare per non perderti... Conoscevo male le vie dei sentimenti, prevalse lo scienziato. Un po' alla volta prese corpo l'idea terribile, ma affascinante, che avrei dovuto imprigionarti con il mio cieco amore. Nel solo modo che sapevo. Avrei dovuto parlargliene: «È giusto che tu non sacrifici la tua giovinezza: come potrei pretenderlo, se ti amo? Vai, e resta». La scienza mi forniva i mezzi per dare un'esistenza reale a un'altra Justine, soltanto che tu avessi capito. Ma non trovavo la forza di dirtelo, quando lo feci finì che fosse un gioco insensato, un'ipotesi assurda: ma quante volte, mentre contavo i giorni che mi separavano dalla tua partenza, immaginai ogni dettaglio dell'intervento: il prelievo delle cellule, i tempi biologici della clonazione... Sarebbe stato il tuo gesto di addio, una follia d'amore. Hai potuto capire, Justine? *Scena illuminata a giorno, la luce assorbe forme e oggetti. Justine in fondoscena, dove la luminosità è più intensa; sta comunicando con il cellulare. Astrazioni cromatiche sui colori d'estate: il parco è in fiore, il cielo è azzurro. Si odono cantare uccelli. Newhouse è immerso nella contemplazione dei colori.*

Newhouse - (*Scuotendosi*) È arrivato il nuovo fattore, gli operai terminano i lavori di restauro. Voglio che tutto sia pronto per il tuo ritorno.

(*Interruzione*) Cosa? Perché? Non dimmi nulla. Ti aspetto. (*Interruzione*) Troverai delle novità. Ho fatto venire un nuovo pianoforte, un Pleyel. (*Interruzione*) Sono io che ti ringrazio, voglio che tu continui a suonare. Altra novità: in agosto è nato un agnello speciale. (*Interruzione, ride*) No, non è un agnello con due teste, è clonato. Ormai non è più una cosa eccezionale, lo sai; ma qui la notizia ha fatto un rumore, hanno ricordato la vecchia Dolly. La prossima volta sarà un pony, non scherzo. (*Interruzione*) Anche per questo voglio che torni.

Justine - (*Col cellulare, passeggiando*) Non c'è già, per caso, un'altra Justine?

Justine - Sciocca. Ma troverai le tue rose. Quelle che la corrente del Golfo faceva fiorire nel parco di Vigeland. Gli eucalipti sono diventati giganteschi, effetto del "qde-1". Troverai la menta di Aghadir, quella delle "Mille e una notte".

Justine - Le rondini?

Newhouse - Ci sono, non le senti? (*Stridio di rondini*) Si sono acclimatate subito, hanno fatto i nidi nei torrioni. Gli ambientalisti di qui hanno gridato al miracolo: «Le rondini dei mari del Sud sulle colline di Siena?» (*Ride*) Non è stato facile, la Toscana non è il Brasile, ti spiegherò. Vedessi come volano alte, le sentissi al tramonto! Credono di essere nei porti del Sudamerica. (*Interruzione*) Dimmi, adesso: quando termina l'estate in California? Quando torni?

Justine - So che devo tornare prima dell'inverno.

Newhouse - Prima! Qui non c'è più l'inverno, prova a chiudere gli occhi. Pensa al parco com'era quando sei partita, adesso riapri. Le vedi?

Justine - Che cosa?

Schegge di luce colorate, mobilissime, sulla scena.

Newhouse - Quando eri qui volavano le prime farfalle, maggioline azzurre, cavolaie bianche ubriache di primavera. Ti divertivi a rincorrerle, parlavi delle farfalle gigantesche, di tutti i colori, che avevi incontrato nei tuoi viaggi.

Justine - Le Vanesse. Bellissime, dell'Amazzonia.

Newhouse - E io ti ho chiesto: «Vuoi che riempiamo il parco di Vanesse?». «Blu, verdi, oro». E tu: «Sei un mago?». Oggi un biologo queste cose può farle. Vedrai. Si sono riprodotte benissimo.

Justine - Dici sul serio?

Newhouse - Non c'è niente di straordinario, è la biologia genetica.

Justine - E tu: li senti?

Newhouse - Che cosa?

Justine - I grilli, nel giardino della mia casa. Credi che potresti...

Newhouse - Cosa dovrei fare?

Justine - Sarebbe bello sentirti cantare anche d'inverno nel tuo parco. Con la neve. Potresti?

Newhouse - Mi proverò. Anche se i grilli hanno poca fantasia, cantano tutti nello stesso modo.

Justine - Magari, con i tuoi esperimenti, potresti ottenere che cantino in modo diverso. I grilli della neve.

Newhouse - Desidera altro, la signora?

Justine - (*D'impeto, divertita*) Oh, sì! Maggiolini d'oro. Piccoli ragni appesi alle ragnatele che sembrano di vetro e portano fortuna. Piccolissime formiche, le formichine laboriose che credono di costruire il mondo...

Newhouse - Quando torni. Promesso.

La scena si oscura. Dalla parte dello stagno la luna. Lontano, il rombo di un aereo.

Newhouse è tornato allo scrittoio e manovra sulla tastiera del computer. Nel buio si illumina lo schermo e appare Quainbest, in ascolto.

Più avanti un adagio di Mozart per pianoforte.

Newhouse - Justine è di nuovo qui, avrei voluto dirtelo prima.

Quainbest - Ma io lo sapevo, mi ha telefonato prima di partire. Non te l'ha detto?

Newhouse - No. È strano.

Quainbest - Non è strano, avrete avuto molte cose da dirvi.

Newhouse - Ha trovato tante novità, ti racconterò.

Quainbest - Tutto bene, James?

Newhouse - È un po' frastornata. Sta abituandosi. Il castello non è la California. Io cerco in tutti i modi...

Quainbest - Me l'ha detto. Tante meraviglie, i restauri, una piccola Versailles.

Newhouse - Non esagerare.

Quainbest - Cos'è questa storia di rondini e farfalle esotiche?

Newhouse - Piccoli giochi di prestigio di noi biologi.

Quainbest - Le tue ricerche?

Newhouse - Non sono ancora in cima all'Everest.

Quainbest - Ma adesso lei è di nuovo con te.

Newhouse - Justine non ti ha detto perché non si è licenziata dalla Panam?

Quainbest - Non si è licenziata?

Newhouse - Sì è messa in congedo. Per due anni, forse tre.

Quainbest - Non avrà voluto rinunciare a certi benefici. Cambia qualcosa?

Newhouse - Fa fatica a dimenticare l'America.

Quainbest - E tu fai fatica a darle il tempo per abituarsi alla nuova vita con te.

Newhouse - Mi ha raccontato un sogno. Nel parco c'è un labirinto di siepi alte più di un uomo, di quelle che a Versailles servivano ai

giochi galanti del re. Ha sognato di essersi inoltrata nel labirinto e di essersi persa.

Gridava, la chiamavo ma lei continuava a fuggire.

Quainbest - Vedi? Il castello non dev'essere come l'antro del Minotauro, fosse per troppo amore. Justine vuole sentirsi libera. Deve poter partire, tornare...

Newhouse - Lei dice che va bene così. Ha ripreso a suonare il pianoforte. (*Stacco*) Dovrei fare più attenzione, Herbert?

Il video si spegne. Luce su Justine al piano. L'adagio di Mozart in crescendo. Newhouse allo scrittoio, sfoglia una pubblicazione scientifica.

Newhouse - Ero concentrato sui fenomeni di rigetto, come bloccarli. Non era facile, mi mancavano informazioni sulle altre ricerche. Né potevo confidare i miei dubbi, per non turbarla: volevo che per lei i miei esperimenti restassero stravaganze, quei giochi perché l'estate, qui, durasse tutto l'anno. Herbert aveva ragione; se le avessi chiesto di condividere i rischi delle mie ricerche avrei potuto spaventarla, spaventarla: non doveva sapere quanto imprevedibili avrebbero potuto essere le conseguenze. (*Ancora la musica*) L'inverno non finiva mai, era caduta molta neve e aveva seppellito le mie magie d'estate. Justine cercava di nascondere la sua delusione. L'inverno, al castello, era silenzio, solitudine, lunghissime notti. Taceva, ma era come se dicesse che le avevo mentito. Sulle colline le ville erano chiuse, le strade deserte, tranne il fattore e la sua famiglia non c'era anima viva. Sfogliava le riviste della Panam, parlava di viaggi che avremmo dovuto fare, scriveva agli amici americani, si chiudeva in camera a leggere, passava ore al piano e si annoiava. (*Ancora la musica*) Taceva e si annoiava, povero amore prigioniero dell'inverno interminabile. Per me era diverso, preferivo di gran lunga la solitudine alle vane chiacchiere di Hahenemann. Ero assorbito dalle mie ricerche; anche troppo, al punto da non accorgermi che non sorrideva più, che non indossava più i costumi delle sue recite amorose. A malapena mi rendevo conto che la nostalgia la sospingeva verso un suo mondo dal quale ero stato sempre escluso. (*La musica s'interrompe*) Avevo deciso di intervenire nel dibattito che si era aperto sulla "Review of Biology", se non fossero da mettere al bando gli esperimenti di clonazione come crimini contro l'ordine superiore del mondo. Rimuginavo insonne i miei argomenti, mi dicevo che avrei dovuto sentire Quainbest. Con Justine, sempre più lontana da me, tacevo.

Contatto via computer con Quainbest; la sua immagine sullo schermo.

Newhouse - Dove ti sei cacciato, Herbert?

Quainbest - Ero in viaggio per le mie confe-

autopresentazione

I fantasmi della scienza

Talvolta l'adulterio non è che una forma disperata della fedeltà

Marguerite Yourcenar, da *Clitennestra o del crimine*

Una scrittrice a me cara, Giuliana Morandini, nella prefazione ai miei monologhi pubblicati nel '96 da Ricordi ha saputo indicare la ragione segreta - segreta forse a me stesso - che mi porta a scrivere di teatro. «Ugo Ronfani - notava la scrittrice, troppo amica per essere severa nel giudizio come avrebbe dovuto - sembra suggerire che all'inizio del teatro ci sia la meraviglia del bambino intento all'oscillazione *fort und da* del pendolo; e con il bambino ci stupiamo ogni volta di come la verità consista in un gioco antinomico e illusivo». Non si poteva dire meglio che il teatro che m'interessa, proprio per un suo potere ipnotico, è quello delle idee: come sa chi - una volta perdonati i "tradimenti" del critico che sconfina nella scrittura creativa - ha avuto la pazienza di leggere i miei lavori per la scena. La convenzione teatrale ha per me, in effetti, il potere suggestivo e antico di incarnare nei personaggi, oltreché i sentimenti, anche le idee: non già per confondere lo spettatore nel labirinto dei simboli, ma perché le idee sono state, sono e saranno i fili con cui il teatro, come il Burattinaio che ispirò a Goethe il *Faust*, muove le figure delle sue rappresentazioni. In questo mio ultimo "tradimento" l'idea è stata quella di trattare il tema dell'amore fedele - assolutamente, disperatamente fedele - fino all'invenzione (per astrazione, s'intende) di un "doppio" dell'oggetto amato, del tutto a lui simile. Uno scienziato, un biologo avventuratosi nei territori ancora incerti della biogenetica, e che teme, perché ormai prossimo alla linea d'ombra della maturità, di non saper meritare e condividere l'amore di una giovane straniera - anzi portato a corrodere col dubbio questo amore nella sua natura più spontanea - concepisce la "folle idea" (il teatro, dopo Pirandello, sa inscenare "lucide follie") di rendere in qualche modo "eterna" la sua passione dando vita a una copia perfetta della donna amata, di cui intuisce l'abbandono imminente. È il tema, attuale, della clonazione. È il principio - nota un eccentrico collega del biologo - dell'"Harem monogamico": l'infedeltà proprio per essere incondizionatamente fedele, e se in ciò prevalga "l'amore dell'amore" sull'amore dell'altro, come diceva Denis De Rougemont, è difficile a dirsi. Forse, il limite di un esperimento del genere era già stato indicato da La Rochefoucauld: «La violenza che ci facciamo per essere fedeli a coloro che amiamo non vale meglio dell'infedeltà». Forse la clonazione di Justine da parte del professor Newhouse (altro privilegio del teatro: dare credibilità esistenziale alla fantascienza) conduce non al possesso esclusivo di un amore ma, al contrario, alla solitudine che invano si rifugia nel "principio dell'Harem". La morale di questa storia neogotica, ambientata in un castello della Toscana popolato dai fantasmi del tempo e della scienza, è che non può esserci passione amorosa senza una condivisione degli amanti nella libertà. Ma qui è tempo che concluda, anche per non sottrarre al lettore l'eventuale - da me sperata - curiosità dell'epilogo. Ronconi dice che un futuro possibile per la drammaturgia è nell'eventuale alleanza del teatro e della scienza. Per carità! Il mio traguardo non era così ambizioso: so di avere costruito soltanto un gioco delle ipotesi. *Ugo Ronfani*

renze. Mi hanno chiesto di colonizzare scientificamente il Sud-Est Asiatico.

Newhouse - Hai letto la "Review of Biology" sulle clonazioni?

Quainbest - Sì, e ho pensato a te. Sta a vedere, mi son detto, che James avrà una crisi di coscienza.

Newhouse - Proprio no. Mi sono convertito alla tua teoria, il caos dopo il Grande Bang. Credo anch'io che noi si debba dare una mano, contribuire al generale disordine. L'ordine universale è la morte, la religione delle epoche oscure. Come dice, il tuo Heisenberg? Ci affanniamo a mettere ordine nel mondo, a far tornare i conti ognuno nel proprio campo e così alziamo soltanto barriere, alimentiamo conflitti, ci allontaniamo dalla verità.

Quainbest - Bravo. Finalmente hai capito che l'etica della scienza è la figlia zoppa del positivismo decrepito. Prepara soltanto l'inferno. Interverrai nel dibattito?

Newhouse - Voglio il tuo parere.

Quainbest - Oh, sai... lo ho smesso di predicare una filosofia della scienza. Perché credi che abbia lasciato la ricerca e mi accontenti di fare conferenze? Cosa dice Justine?

Newhouse - (Sorpreso) Dovrei chiedere il suo parere?

Quainbest - Perché no? Justine non faceva parte di quello stesso ordine che adesso rinneghi? Non era il centro della tua Città del Sole? Credo proprio che lei c'entri, con le tue nuove idee. Fra il bel caos scientifico che adesso auspichi, perché hai capito che è la stessa vita, e la tua storia con Justine c'è sicuramente un rapporto.

Newhouse - Vuoi dire che...

Quainbest - Ti domando: sei sicuro di essere riuscito a mettere Justine al centro del tuo sistema di sentimenti? Che lo stato della vostra relazione non abbia influenzato le tue opinioni sul caos? Sai, fra il cuore e il cervello la distanza non è poi così grande. Anche Newton dev'essersi ricordato della cacciata dal paradiso terrestre quando ha avuto bisogno di una mela per spiegare la legge di gravità.

Newhouse - Justine ti ha scritto?

Quainbest - No. Cioè sì. Poche righe per gli auguri. Diceva «spero di rivederla quando tornerò in America».

Newhouse - Non ti è sembrato strano, che parlasse di tornare?

Quainbest - Non proprio. Nessuno sarebbe contento di stare rinchiuso sempre nel tuo bel castello. È naturale che Justine desidero... (Pausa) Mi senti? (Pausa)

Newhouse - Non sapevo che volesse tornare in America.

Quainbest - Ma è normale, James, che senta nostalgia per il suo paese. Se non te ne parla vuol dire che ti vuol bene.

Il contatto si spegne con l'immagine di Quainbest che saluta. Sulla scena il grigiore diffuso di una sera d'inverno che confonde i tratti del paesaggio. Justine, in un costume d'epoca poco appariscente, e Newhouse sono seduti davanti alla scacchiera nell'alone di un fuoco acceso.

Justine - Nevicherà ancora? (Lunga pausa) Che silenzio.

Newhouse - Insoportabile?

Justine - Ascolta...

Newhouse - Che cosa?

Justine - (Lungo silenzio. Guardandolo) I grilli, non li senti?

Newhouse - (Scuote il capo) No. Non puoi credere...

Justine - Che cosa?

Newhouse - Che i grilli con la neve... Era un gioco. (La guarda)

Justine - Sì. Un gioco.

Newhouse - Hai capito perché, vero?

Justine - Volevi che tornassi. Per questo hai inventato i grilli della neve. Sono tornata.

Newhouse - Le tue rondini sono partite, le rose sono sfiorite, è caduta la neve. E tu pensi alla California. Non sono riuscito a vincere l'inverno. Ti senti prigioniera. Ti annoi.

Justine - (Contrariata) Se mi annoiassi te lo direi.

Newhouse - Siamo fuori dal mondo, non puoi non annoiarti. Guardami: vorresti tornare in America, vero?

Justine - Devo dirti di sì?

Newhouse - Devi dirmi la verità.

Justine - Aspetto l'estate, tutto qui.

Newhouse - Le rose, le rondini.

Torneranno. Ma un biologo non può cambiare le stagioni, non ancora. Ti ho mentito.

Justine - Non mi parli più delle tue ricerche, perché? (Finta disinvoltura) Non vuoi dirmi che cosa prepari là nella torre, Cagliostro?

Newhouse - (Disorientato) Non dovresti scherzare.

Justine - Perché: non è più un gioco?

Formiche giganti? Il ritorno dei dinosauri?

Newhouse - Preparo un'altra Justine. Per quando mi avrai lasciato.

Justine - Un'idea fissa.

Newhouse - Sei troppo giovane per capire. Una Justine libera di andarsene e un'altra qui, per sempre. Forse questo vuol dire che Cagliostro ha un cuore, non credi? (Esegue una mossa sulla scacchiera)

Justine risponde con una mossa che è vincente.

Buio. Qualche misura dell'adagio di Mozart, esecuzione svogliata. Al ritorno della luce -

bianca, di un'alba fredda - Newhouse è solo davanti alla scacchiera. Ripete le due mosse del gioco, la sua e quella di Justine.

Newhouse - Non le ho mai detto che nei camini i grilli cantano anche d'inverno. (La sonata si è conclusa con dissonanze) Pensavo al neo di Justine alla base del collo, quel piccolo neo come una goccia d'ambra. Pensavo che nell'altra lo avrei fatto sparire: perché fosse lei ma anche un'altra. Così l'avrei punita per avere mentito sulla sua voglia di partire. Cancellarlo non sarebbe stato un problema, e neppure l'eventuale accelerazione del processo di riproduzione di colei che sarebbe rimasta. La scienza me ne forniva i mezzi: attenta, Justine! Ripercorrevo una ad una, nella mente, tutte le fasi della procreazione artificiale, le modalità di conservazione dell'embrione, l'orologio biologico della gestazione messo a punto con la biochimica, come e quando introdurre le variabili genetiche: tutto nel segreto della mia testa. Avrei ottenuto il suo consenso? Lo desideravo, secondo i principi della bioetica, anche se Auschwitz... Sarebbe stato corretto; comunque (Sarcastico) non era un problema se non bioetico. La scienza mi consentiva di procreare il doppio di Justine a sua insaputa. Una Justine bis senza quel neo, perfetta. E se avessi voluto... Estendevo l'idea della perfezione: avessi voluto, anche quel suo modo di chiudersi in se stessa, di isolarsi all'improvviso, quei suoi silenzi irraggiungibili io avrei potuto cancellarli nella sua copia, per strapparmela dal cuore... O ucciderla?

Il buio inghiotte i riverberi del fuoco; sul fondo l'alone d'argento della luna e tra vapori di nebbia, alle estremità del fondo-scena le due Justine, l'autentica e la copia, in identici costumi d'epoca. Newhouse le guarda, torna alla scrivania, manovra il computer, lo schermo s'accende ma senza immagini.

Newhouse - Non ti fai trovare Herbert: perché? Fatti vivo; anche se non sei d'accordo. Notizie di Justine? Ti ha cercato? Dice che tornerà, forse. Che ha bisogno di riflettere. (Stacco) Ma non tornerà, io lo so. Io so che l'ho perduta. (Passeggia in proscenio, si porta davanti allo specchio, appare invecchiato) Stagioni, sono passate, anni: quanti? Non li ho contati; pochi, per lei che è giovane, ma per me. Qui è tornato il sole, come in California, con le rondini, le farfalle, i fiori nel parco; ogni volta la neve seppelliva ogni cosa e ogni volta tutto tornava come in California. Potevi aver fiducia e restare, no?

La Justine 1 è seduta al piano e accenna

ad una frase dell'adagio. L'altra s'inoltra fra le ombre dello stagno, a tratti invisibile.

Newhouse - Avevamo cercato di vivere tutti e tre insieme. Lunghe notti d'inverno, brevi giornate di sole inventate per lei. (Scuote il capo) Mi ero illuso. Insieme. Quando le giornate erano corte e scendevano la nebbia e il silenzio lei non poteva resistere, partiva...

Justine 1 - (Interrompendo l'esecuzione, in piedi) Devo, James, lo capisci?

Newhouse - (Con rabbia) Lo capisco. (Mentre l'esecuzione riprende) Tornava se la California era qui, l'oro del grano, i papaveri sulle colline, quelle rondini alte nel cielo... Ripartiva quando arrivavano le piogge e la neve non era lontana, dicendo che sarebbe tornata...

Justine 1 - (C.s., nella sospensione della musica) A presto, James. Ma non sei solo, adesso hai l'altra.

Come a un richiamo, la Justine 2 riappare ai bordi dello stagno, incorporea. Osserva Newhouse, si volge a guardare la Justine 1 che interrompe bruscamente l'esecuzione appena ripresa, abbassa con fracasso il coperchio del pianoforte e guarda a sua volta l'altra. Newhouse si è seduto presso la scacchiera in modo da osservarle.

Newhouse - Molto interessante, dal punto di vista scientifico. Credo di essere stato il primo biologo al mondo che ha potuto studiare i comportamenti di un essere umano e del suo clone. Registravo tutto, prendevo appunti. Era strano: lei e l'altra, come se fra loro ci fosse un'intesa segreta, facevano in modo di non farsi trovare insieme, se non raramente, tanto che avrei potuto dubitare addirittura che fossero due; e se erano insieme, invece di esprimersi separatamente si affidavano l'una alle parole dell'altra. Avevano, sembrava, pensieri che erano come riflessi di un'unica mente, anche se attendevano ad occupazioni diverse, l'una con le sue serate al piano, l'altra mia docile compagna nel gioco degli scacchi. Chi delle due era reale e chi l'ombra dell'altra mi era difficile dire, se una alternava soggiorni al castello e partenze, come se sparire dalla mia vita fosse un suo naturale diritto, l'altra faceva di tutto, pareva, per non fare pesare la sua presenza.

La Justine 1 abbandona il pianoforte e la scena, rapida; l'altra è come trapassata da una luminosità diffusa nel luogo scenico dell'apparizione della Venere di Burne-Jones. Intanto Newhouse si è portato alla scrivania, ha cercato senza risultato un collegamento con il computer, poi si è messo a scrivere.

Newhouse - (Scrittura come soliloquio)

Quando si è giovani come te, Justine, il tempo non esiste. Ma neppure quando si è come me, vecchi. Quanto tempo occorre perché un amore muoia? Stagioni, sole e neve; anni: quanti? Credo che tu non li abbia contati, io li ho dimenticati. A che scopo? Avrei voluto strapparmela dal cuore, l'America, sull'aereo sopra l'Atlantico, ma non ho potuto: sei apparsa tu, e sei stata ancora l'America... Quanto tempo, da allora? (*Scuote il capo, torna a scrivere*) Non mentire, non tornerai più. Risparmiami le telefonate dagli aeroporti, dagli alberghi sul mare, le immagini delle tue vacanze. Com'eri abbronzata, quando ti ho vista l'ultima volta, e felice. Presto sarà un'altra volta l'autunno. Misteriosamente, le rondini e le farfalle dei paesi lontani, quelle del nostro gioco, sono sparite come te. Anche le rose del parco di Vigeland moriranno sotto la neve. Mi è rimasta soltanto la tua immagine in uno specchio, la tua copia...

Penombra sul fondo, ne risulta un paesaggio desolato che annuncia l'inverno. La luce rimane sul lato anteriore della scena intorno allo scrittoio. A malapena si distingue la Justine 2 raggiungere, poco più di un'ombra, lo spazio illuminato dello scrittoio.

Justine 2 - L'aspetti ancora, vero? *Newhouse fa no col capo.*

Justine 2 - Forse tornerà, non devi essere triste.

Newhouse la guarda, fissamente.

Justine 2 - (*Si scopre alla base del collo*) Niente neo, guarda. (*Sorride*) Per la cena potrei indossare il suo costume, se vuoi. Potrai ricordarla con i fiori nei capelli, che si specchiava nell'acqua. (*Una pausa*) Ti ho visto nella sua stanza, guardavi i suoi costumi appesi.

Newhouse fa un cenno di diniego.

Justine 2 s'allontana.

Newhouse - Justine...

Justine 2 si volta, capisce, sparisce nella penombra. Appena percettibile una frase dell'adagio di Mozart.

Newhouse - Justine, dove sei? (*Ascolta le note dell'adagio*) Non è stato così, non ho trovato la pace... (*Amaro*) Una trappola, è stata, l'ho tesa con le mie mani. Tu hai permesso che mi illudessi: perché? Che la mia paura si trasformasse nel più atroce degli inganni! (*Punta il dito dove l'altra è sparita*) Tutti e tre, insieme: perfetto! Così, quando tu fossi partita non sarei stato solo, non ti avrei cercata... Le tue raccomandazioni: «Promettimi che avrai cura di lei»... Dillo: ero stato io a volerlo, ma tu sapevi che era il solo modo che mi era rimasto per non perderti! (*Amaro*) Mi sono aggrappato anche all'idea che non avresti voluto: ma c'è ancora gelosia quando non c'è più amore?... La nostra vita a tre: normale, perciò,

mentre intorno a noi tutto moriva; e tu, imperturbabile, tranquilla, pensavi al giorno in cui te ne saresti andata. L'altra, un fantasma, se era con me, quando tu non c'eri: come se non la vedessi. Era scattata la trappola... (*Sfoggia il quaderno degli appunti, legge*) Passo le giornate nel laboratorio, l'altra è con me come non esistesse, è il ricordo di te. Il piano è muto; non c'è più, il piano. Suoni ancora Mozart, in California? Anche Herbert: sparito. Ma tu sei ancora con me, nel laboratorio, sei l'altra. Muti, tutti e due, finché mi vince il sonno. Le mie ricerche le continuo, nessuno potrà impedirmelo, nemmeno tu! Se tendo l'orecchio, nel silenzio ti sento ancora suonare, la notte si riempie di musica, nel parco cantano ancora le rondini, i grilli: è la trappola, è l'inganno, i rimbombi della solitudine, lei mi guarda senza parlare, senza muoversi. Sono rimasto solo; anche il nuovo fattore non ha resistito, se n'è andato con la moglie e i figli, e i suoi due cani che abbaiano alle lepri nei loro sogni. Tutti, se ne sono andati, come te: i bambini, i cani, le rondini. (*Smette di leggere, una risata aspra*) Tu nel sole, lontana; io in questo castello che ha ricominciato a invecchiare, ancora un inverno e sarà una rovina, tutto sarà stato vano... (*Riprende a scrivere*) La vedessi, Justine! Ha la tua stessa età, ma è già vecchia come il castello... Come me, che la guardo mentre il fuoco si spegne e il freddo entra nelle ossa... Ho paura della notte; lei no, imperturbabile, una sonnambula. Si alza, attraversa il muro, sparisce fra le rovine, mi fa cenno di seguirla. Cerco di resistere, non voglio sprofondare nel vuoto... E tu, dove sei? Fra le rovine anche tu, nel passato? Sei tu che mi chiami o l'altra, l'ombra?

La scena è investita da bagliori rossi. Sul fondo, ingigantito, il quadro di Burne-Jones con le figure femminili sgranate, contorte come ghermiti in un rogo. Le immagini scorrono veloci nella luce rossa sempre più intensa. Newhouse ne è abbagliato, si porta le mani agli occhi, si alza e brancolando va verso gli specchi, protende le mani a toccare la propria immagine quasi a verificare che esiste. Guarda sconvolto le figure femminili che si contorcono nel rogo.

Newhouse - Hai creduto di poter sparire per sempre? Davvero hai potuto crederlo? (*Risata sinistra. Guarda le immagini quasi consunte nelle fiamme*) Questo, hai creduto? No, vedi? Vedi quante ce ne sono che hanno preso il tuo posto? Una per ogni albero del parco, per ogni stanza del castello. Si mirano nello stagno, vedi? Ascolta, suonano come te, la notte è piena della loro musica, delle donne nate dal mio amore per te: le senti? (*Dissonanze al pianoforte straziano la musica di Mozart. Grida:*) Herbert, guarda anche tu il mio harem,

le mie Furie d'amore! Uguali a Justine, qui, con me!

Al massimo dell'intensità i riverberi delle fiamme e le dissonanze del pianoforte; poi buio. Quando tornano la luce e il silenzio Newhouse - è rannicchiato come un bambino impaurito nella sua poltrona. Indossa una casacca e calzoncini bianchi, di ruvida tela. Luce di un'alba grigia, passi in un corridoio voci esterne alla scena.

Voce A - Si è calmato. Sospendiamo i sedativi, professore?

Voce B - Che cosa fa?

Voce A - Non fa che scrivere.

Voce B - Bene, la scrittura è terapeutica.

Sedativi soltanto per la notte.

Voce A - Ci vediamo più tardi, professore. Buona giornata!

Le voci e i passi si allontanano. Newhouse si alza a fatica, raggiunge la scrivania, accende il computer. Lo schermo è privo di immagini.

Newhouse - (*Sul tono di chi ha paura*)

Herbert, aiutami! Vogliono annientarmi, distruggere il mio lavoro. Farmi passare per pazzo. È lui, è venuto al castello dopo l'incendio, l'ho riconosciuto!

Voce A - Come sta, professore?

Newhouse - (*C.s.*) Voleva sapere di Justine.

Voce A - Da quanto partita? Vive solo, professore?

Newhouse - Era stato lui a mettermelo contro. «Non solo», gli ho risposto; e che non erano fatti suoi. Dicevo di loro, che erano rimaste con me dopo la partenza di Justine. Dicevo delle mie ricerche, e lui scriveva. Come potevo sapere che voleva farmi passare per pazzo?

Voce A - Guardi che si sbaglia, qui non c'è nessuno, professore.

Newhouse - L'incendio: lui, l'hanno visto, riconosciuto. Sono secoli che va a incendiare case, raccolti. Era stato lui a incendiare il castello di mia madre... (*Bruscamente afferra il quaderno con gli appunti, ne strappa i fogli e li brucia con un accendino*) «La scrittura è terapeutica». (*Risata sinistra*) Vuole accusarmi al suo posto: mai! (*I fogli cadono in fiamme, la scena torna ad arrossarsi*) Dolcissime Furie bruciate vive nel castello: voi l'avete visto, il diavolo! Justine, Justine, ascoltam! *La scena è rossa per il fuoco, Newhouse torna a rannicchiarsi nella poltrona con gli occhi sbarrati, la bocca aperta per un ultimo grido che non può uscire. Il rombo di un aereo supersonico, poi*

BUIO TOTALE

In apertura E. Burne-Jones, *Lo specchio di Venere* (1878). Lisbona, Fondazione Calouste Gulbenkian

Punti vendita di Hystrio

HYSTRIO
trimestrale di teatro e spettacolo

Rivista fondata da Ugo Ronfani

ANCONA

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

BARI

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

BENEVENTO

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

BOLOGNA

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

BRESCIA

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

CATANIA

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

FERRARA

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

FIRENZE

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

GENOVA

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

MESTRE

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

MILANO

Anteo Service - Via Milazzo, 9 - tel. 02/67175
Feltrinelli Baires - C.so Buenos Aires, 20 - tel. 02/29531790
Feltrinelli Duomo - Via U. Foscolo 1/3 - tel. 02/86996903
Feltrinelli Europa - Via Santa Tecla, 5 - tel. 02/86463120
Feltrinelli Manzoni - Via Manzoni, 12 - tel. 02/76000386
Feltrinelli Sarpi - Via P. Sarpi, 15 - tel. 02/3490241
Libreria dello Spettacolo - Via Terraggio, 11 - tel. 02/86451730
Marco Sedis - Galleria Passarella, 2 - tel. 02/76023315
Marco - Via C. Menotti, 2/a - tel. 02/76110500
Mondadori - Corsia dei Servi, 11 - tel. 02/76005832
Unicopli - Via R. Carriera, 11 - tel. 02/48952101

MODENA

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

NAPOLI

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

PADOVA

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

PALERMO

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

PARMA

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

PESCARA

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

PISA

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

PORDENONE

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

REGGIO EMILIA

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

ROMA

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

SALERNO

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

SARONNO

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

SIENA

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

TORINO

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

TRENTO

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

TRIESTE

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

VARESE

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

VERONA

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

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

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

Redazione: Pierachille Dolfini, Marlena Roncarà.

Consulente editoriale: Ugo Ronfani.

Collaboratori: Nicola Arrigoni, Roger Assaf, Alberto Bassetti, Massimo Bertoldi, Laura Bevione, Mario Borciani, Marcello Busetti, Fabrizio Caleffi, Nicoletta Campanella, Danilo Caravà, Laura Caretti, Mirella Caveggia, Adele D'Arcangelo, Fabio De Agostini, Marie Elias, Marisa Fenoglio Faussonne, Eva Franchi, Gigi Giacobbe, Roberto Giambrone, Pierfrancesco Giannangeli, Maria Chiara Italia, Giuseppe Liotta, Massimo Marino, Antonella Mellilli, Giuseppe Montemagno, Simona Morgantini, Nader Omran, Valeria Ottolenghi, Angelo Pizzuto, Gianni Poli, Carlo Randazzo, Domenico Rigotti, Paolo Ruffini, Monica Ruocco, Alessandro Tacconi, Francesco Tei, Bianca Vellella.

Direzione, redazione e pubblicità: viale Daniele Ranzoni 17, 20149 Milano, tel. 02/ 40073256 e 02/48700557 (anche fax).

E-mail: hystrio@libero.it

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

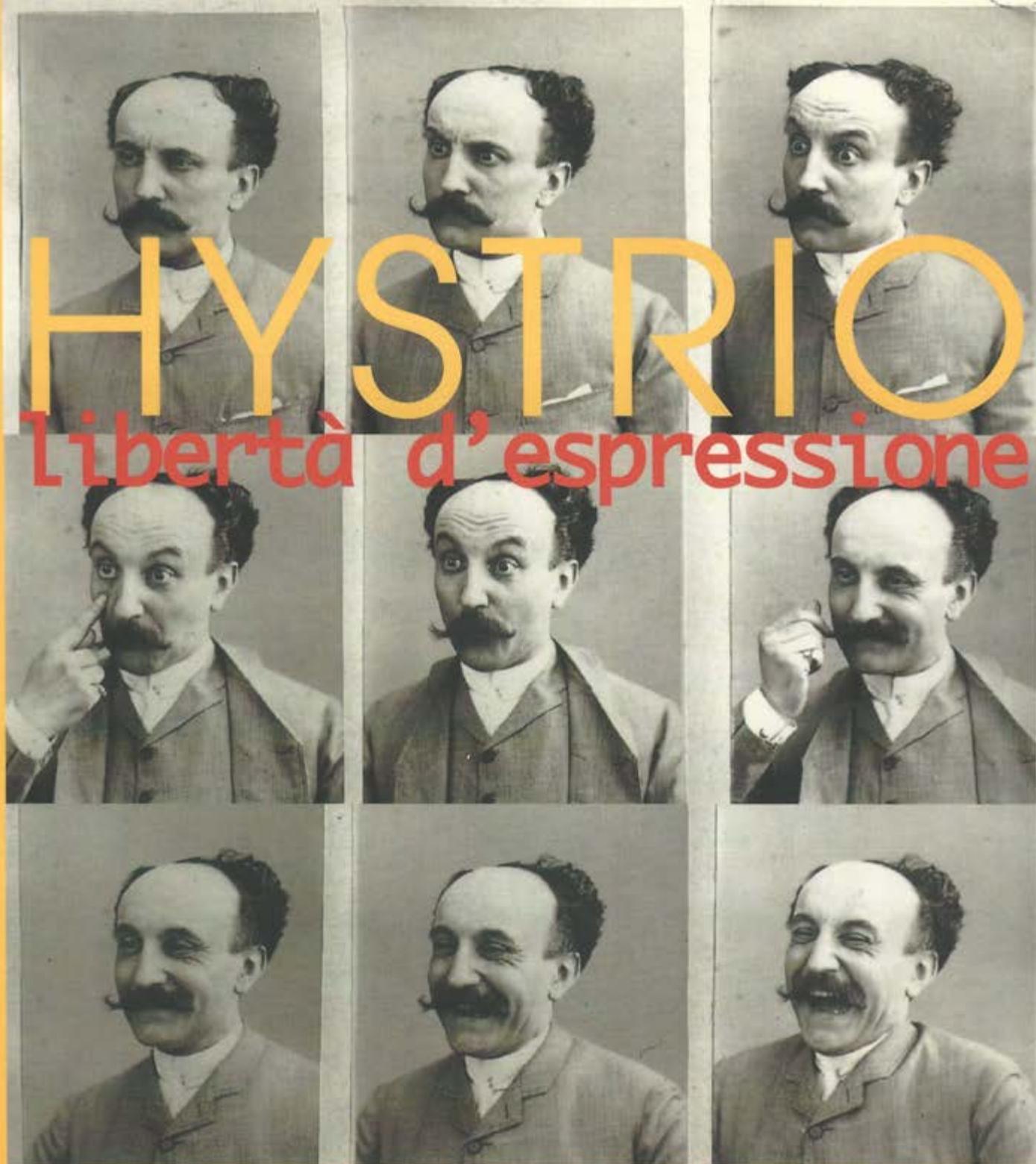
Pellicole: CSE S.r.l., Via Cola di Rienzo, 26, 20144 Milano.

Stampa: Europrint s.r.l., Strada provinciale 181, 1/3/5, 26839 Zelo Buon Persico (LO).

Distribuzione: Joo - via Filippo Argelati 35, 20143 Milano, tel. 02/8375671.

Abbonamenti: Italia L. 50.000 (€ 25,82)-
Estero L. 60.000 (€ 30,99) Versamento su c/c postale n. 40692204 intestato a: Hystrio - Associazione per la diffusione della cultura teatrale, via Volturmo 44, 20124 Milano.

Un numero L.14.000 (€ 7,23), arretrati L. 28.000 (€ 14,46).
Manoscritti e fotografie originali anche se non pubblicati non si restituiscono. È vietata la riproduzione, parziale o totale, dei testi contenuti nella rivista, salvo accordi con l'editore.



non datela per scontata: abbonatevi a

HYSTRIO trimestrale di teatro e spettacolo in vendita presso le librerie universitarie e Feltrinelli costa L. 14.000 e l'abbonamento L. 50.000 da versare sul c.c.p. n. 40692204 intestato a:
HYSTRIO - Associazione per la diffusione della cultura teatrale, via Volturmo 44, 20124 Milano
La redazione di HYSTRIO è in viale D. Ranzoni 17, 20149 Milano
tel. 02-40073256 fax 02-48700557 e-mail hystrio@libero.it